

Entre as Folhas: O Homem, os Monstros e os Animais *Verdes* na Arte Medieval Portuguesa (Séculos XII-XV)

Carolina dos Santos Silva Almodôvar Proença

Dissertação

de Mestrado em História da Arte Medieval

O texto desta dissertação não segue as normas do acordo ortográfico de 2008.

*Aos meus pais,
por terem embarcado também
nesta viagem*

Agradecimentos

Inauguro os agradecimentos desta dissertação com um especial bem-haja à orientadora desta tese, a Professora Carla Varela Fernandes, em primeiro lugar por trazer à luz a existência destes “bichinhos” e por me ter levado consigo nesta pesquisa, que acabou por ser um momento de aprendizagem e descoberta para ambas, e é precisamente nesse processo de partilha de conhecimento que creio que reside a principal razão de ser da academia. Devo também agradecer à professora Carla pelo desvendar do meu interesse pela arte românica nas aulas de mestrado, e por impulsionar a vontade de me debruçar sobre a sua iconografia, e ainda pelo entusiasmo e pelo gosto que tem em leccionar, cultivando, desse modo, o amor à História da Arte em muitos dos seus discentes.

Não posso deixar de demonstrar a minha gratidão para com a professora Joana Ramôa Melo, pois foi a partir das suas aulas de licenciatura que germinou em mim o fascínio pela arte medieval, e também pela exemplaridade e excepcionalidade da sua docência. Um grande agradecimento à professora Catarina Barreira, que, não tendo acompanhado esta dissertação de perto, contribuiu com as suas sugestões numa fase deveras embrionária, mas fulcral, de todo este processo, que passa pela escolha do tema, e auxiliou ainda na busca pelo *green man* na iluminura medieval portuguesa. À professora Alicia Miguélez, por todo o sustento, durante a licenciatura e o mestrado, pelos conselhos, e pelas observações astutas, fazendo de mim, sem dúvida, uma investigadora mais atenta e crítica.

Obrigada também ao professor Nuno Senos, pelo apoio, pelo tempo dispensado a auxiliar nesta pesquisa, e por tentar semear em nós, alunos, a capacidade de pensar “fora da caixa”. Ao professor Bernardo Vasconcelos e Sousa, para já, pela atenção e preocupação com o sucesso dos seus alunos, e por me ter permitido um avanço extraordinário na pesquisa com a avaliação do seu seminário no mestrado. Não posso deixar de mencionar a Dra. Bárbara Valente do secretariado do departamento de História da Arte, que é uma profissional absolutamente indispensável na realização de um trabalho académico desta envergadura, sendo responsável por todas as credenciais necessárias à visita dos diversos monumentos e espaços museológicos que fizeram parte do levantamento de exemplares.

Um especial agradecimento a toda a equipa da Rota do Românico, especialmente ao Dr. Duarte Pinheiro e à Dra. Diana Teles, com quem contactei mais directamente, tendo o seu trabalho sido imprescindível para a recolha fotográfica dos exemplares românicos. Devo um valioso agradecimento também ao Dr. Pedro Ferrão, do Museu Nacional Machado de Castro, pela prestabilidade incansável em colaborar neste trabalho, pela facilitação de acesso aos espaços museológicos e das reservas do referido museu, e por ter demonstrado grande interesse neste tema. Não poderia deixar de agradecer ao Prof. Dr. Pierre-Yves Le Pogam, que se disponibilizou para esclarecer, via e-mail, algumas dúvidas fundamentais relativamente a esta iconografia. Um especial agradecimento ao Prof. Dr. Paulo Pereira, que não só se disponibilizou para uma reunião, mas também pelo interesse que demonstrou pelo trabalho e por acompanhá-lo o mais possível. Por fim, à professora Maria Adelaide Miranda, que tive o grande prazer de conhecer, e que auxiliou na procura pela máscara de folhagem na iluminura românica com extrema simpatia e afabilidade.

Não posso terminar estes agradecimentos sem fazer referência a todos os que contribuíram para tornar possíveis as visitas às igrejas, mosteiros e outros monumentos, sem os quais a recolha fotográfica, o núcleo fundamental deste trabalho, teria sido vedada. Ao Sr. António Ribeiro de Tabuaço que permitiu o acesso a S. Pedro das Águias, às funcionárias da Biblioteca Municipal de Sernancelhe pela amabilidade, disponibilidade e interesse, à Sra. Carina que tornou possível a visita à Sé de Silves sem qualquer custo, ao Centro Paroquial da Póvoa de Mileu e à Sra. Maria que nos deu acesso à igreja, à D. Nídia e ao seu filho, o Sr. João, pela excelentíssima visita à Capela da Granjinha, à Dra. Carmen Gonçalves pela gentileza que mostrou durante toda a visita às igrejas de Santarém e pela cedência de fotografias do túmulo de D. Isabel de Vilalobos, ao Sr. Fernando, guarda do Mosteiro de Leça do Balio por ter permitido a visita ao mosteiro e ao Dr. David Ferreira pela autorização das fotografias do respectivo monumento. Ao Sr. Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Figueira de Castelo Rodrigo, o Prof. Doutor Henrique Silva, pela extrema simpatia e generosidade na visita ao Convento de Santa Maria de Aguiar, e um especial obrigado pela cedência de três obras bibliográficas que auxiliaram na investigação desta dissertação. Aos funcionários da Junta de Freguesia de Atouguia da Baleia, por terem permitido a visita à igreja de S. Leonardo. Ao Sr. João Borges, presidente da Junta de Freguesia, que possibilitou a visita à Igreja de Santa Leocádia.

Um grande agradecimento à Dra. Maria Marmé que, apesar das dificuldades de horário, tornou possível a entrada na Igreja de São Marcos em São Silvestre, Tentúgal. Em primeiro lugar devo agradecer à Senhora Vereadora da Educação e Cultura do Município de Leiria, Dra. Anabela Graça pela autorização da visita a São Pedro de Leiria, e ao Sr. Miguel Ângelo Neves pela afabilidade e simpatia na visita à mesma. Sinto-me na obrigação de deixar um especial agradecimento ao Dr. Celso Simões da Câmara Municipal de Penacova, pela autorização da visita ao Mosteiro do Lorvão, e ao Dr. José Pisco, guia do Mosteiro do Lorvão, por ter sido um precioso auxílio no registo fotográfico dos capitéis românicos do antigo claustro monástico. Ao sacristão da Igreja de Santa Maria de Águas Santas pela visita à mesma, à Dra. Cristina Gomes da Câmara Municipal de Castro Daire a autorização da visita à Ermida do Paiva, ao Sr. Padre Fontes por autorizar a visita a São Miguel de Armamar, à Dra. Isabel Lopes por autorizar a visita à Igreja de São Salvador de Ansiães, um obrigada à Dra. Susana Miranda pela autorização da visita ao Panteão dos Cabrais em Belmonte sem custos, ao Sr. Rogério por facilitar a entrada na Sé de Lamego, ao Sr. Pároco Coutinho por consentir na visita à Sé de Vila Real, ao Sr. Sacristão Fernando por nos ter concedido a possibilidade de visitar a Igreja Matriz de Chaves, ao Sr. Padre Rui por deferir a visita à Igreja Matriz de Caminha. Um enorme agradecimento ao Sr. Rui Vilela pela paciência, eloquência e afabilidade com que preparou o discurso e a visita a São Tiago Maior de Adeganha e por ter feito vários quilómetros para nos receber.

Ao Sr. Carlos por nos ter facultado a chave da igreja de Santo André de Algosinho, ao Presidente da Junta de Outeiro Seco que deu a visita à Igreja de Nossa Senhora da Azinheira, ao Sr. Padre de Tresminas pelo interesse demonstrado na dissertação e pela autorização da visita à igreja de Tresminas, ao Sr. Padre Márcio por ter facilitado a visita à Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, ao Sr. Sacristão Filipe Ferreira por ter feito a visita à Igreja Matriz de Vila do Conde e por ter facilitado a visita a Santa Clara na mesma cidade. Ao Sr. Pároco Arcélio por ter aprovado e possibilitado a entrada na capela de Nossa Senhora da Orada em Melgaço. À Sra. Marta por nos ter concedido uma visita à Igreja de São João Baptista da Comenda de Távora, ao pároco Sertório Martins por ter aprovado e ajudado a ter acesso à Igreja de São Salvador de Coimbra, ao Sr. Cónego Eduardo Pereira da Silva por ter demonstrado interesse e por ter aceite uma visita à Sé de Évora sem custos, ao Sr. Cabido da Sé de Faro por ter autorizado a visita à Sé de Faro, ao Sr. Padre da Igreja do Divino Salvador de Alvor um

muito obrigada pelos esclarecimentos via telefónica. À Dra. Rita Miguel do Mosteiro da Batalha, que nos permitiu a entrada no monumento sem custos, à Dra. Maria da Luz Lopes do Convento de Cristo de Tomar, que nos permitiu igualmente a visita sem custos, ao Sr. Padre do Convento do Varatojo pela cortesia de nos ter guiado na visita ao mesmo tão prontamente, ao Sr. Padre Cristiano Saraiva por autorizar a visita à Igreja de N^a Sr^a. Da Luz de Maceira, ao Sr. Padre Francisco por ter deferido a visita ao convento de São Francisco de Alenquer e à senhora Clemilde que amavelmente nos fez uma visita ao Mosteiro de Almoester.

Ao Sr. Reverendo César que nos possibilitou a visita à Igreja de Paderne, ao Sr. Padre Carlos que acordou com a realização da visita a Santa Maria Madalena de Chaviães, ao Sacristão Manuel Breia, que, infelizmente, não nos pôde fazer a visita ao Mosteiro de Longosvales, devido a um desencontro mas que se disponibilizou para nos receber, ao Sr. Vice Presidente da Câmara Municipal de Valença, Manuel Lopes, pelos esclarecimentos, ao Sr. Presidente da Junta de Freguesia de Ganfei por anuir a visita à Igreja de Ganfei. Ao Sr. João das Pousadas de São Teotónio em Valença, que nos facultou a chave da Igreja Matriz, ao Sr. Presidente da Junta de Rubiães que nos acompanhou na visita à Igreja de São Pedro de Rubiães e demonstrou grande curiosidade pelo tema de trabalho, ao Sr. Padre Eduardo da Igreja de São Martinho de Crasto pela maravilhosa visita e pelas sugestões, ao Sr. Padre Filipe por nos ter facilitado a entrada no Mosteiro de Bravães, ao Sr. Sacristão Paulo Palma que outorgou a visita à Igreja de Santa Eulália de Rejóios do Lima, à Sra. Presidente da Junta de Freguesia da Correlhã, Fátima Oliveira, que nos acompanhou na visita à Igreja de Santo Abdão, e facultou a chave para a mesma. Ao Sr. Jorge e à sua esposa que tão atenciosamente nos concederam a visita à Igreja de S. Cláudio de Nogueira, ao Sr. Padre Jorge, que nos permitiu a visita à Igreja de São João Baptista do Coucieiro. Um especial agradecimento ao Sr. Cónego José Paulo Abreu, que autorizou as fotografias ao Tesouro-Museu da Sé de Braga e do interior da mesma, assim como aos funcionários do museu pela amabilidade.

Um grande obrigada à comissão Fabriqueira e ao Sr. Presidente da Junta de Abade de Neiva pela excelente visita à Igreja de Santa Maria do Abade, e pela oferta de uma obra bibliográfica acerca da mesma. Ao Sr. Vítor Azevedo por nos receber tão calorosamente em São Pedro de Rates e por nos ter contado a sua história, por nos ter acompanhado ao Núcleo Interpretativo do monumento, onde é funcionário, e pelas

explicações. Ao Sr. Padre Paulino por ter autorizado a visita e as fotografias ao túmulo de D. Pêro Esteves de Cogominho e de D. Isabel Pinheiro na Colegiada de N^a. Sr^a. Da Oliveira em Guimarães, e um especial agradecimento à Dra. Maria José Meireles por se ter disponibilizado para efectuar a visita ao Museu Alberto Sampaio a uma segunda-feira, dia de encerramento da instituição, e pelo interesse no tema. Ao Sr. Padre Filipe por ter outorgado a visita a São Romão de Arões, ao Sr. Padre José de Sousa que nos permitiu a visita a São Cristóvão de Rio Mau, ao Sr. Padre José Domingos que nos possibilitou a visita a São Tiago de Antas, à Paróquia de Roriz por nos ter concedido a visita ao Mosteiro de São Pedro de Roriz. Às funcionárias do Centro Social e Paroquial de Vilarinho, pela delicadeza e paciência, e por nos terem facultado a chave da Igreja de São Miguel de Vilarinho. Ao Sr. Padre Armindo Reis, que sempre atentamente, nos cedeu as fotografias da igreja de Santa Maria de Sintra, e nos prestou informações sobre a mesma. E, por fim, ao Sr. Padre Avelino por nos ter permitido a entrada na Igreja de São Brás de Gualtar.

Finalmente, obrigada à Paróquia e ao Padre de S. João das Lampas, pela visita guiada à respectiva igreja e pelas explicações, ao Cartório de Arruda dos Vinhos por autorizar a visita e as fotografias à Igreja Matriz, a Alexandre Falcão pela autorização das fotografias na Igreja de S. João de Tarouca, ao Sr. Epifânio por ceder a chave da Igreja de Valdreu, ao turismo do Crato por permitir a visita ao Mosteiro da Flor da Rosa, à Dra. Catarina por ter permitido a visita ao Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Beja, ao Dr. José Massano por ter dado um parecer favorável à visita à Capela do Senhor dos Mártires em Alcácer do Sal, ao padre da paróquia de S. Lourenço de Alhos Vedros pela simpatia na visita à igreja, ao Museu Municipal de Estremoz por ter aberto a porta da Galeria de Desenho de D. Dinis e às funcionárias da Biblioteca de Estremoz por terem fornecido livros acerca de diversos monumentos medievais na zona estremocense. Ao Dr. Fernando Ramalho pela celeridade na resposta relativa à autorização da visita à Igreja Matriz de Viana do Alentejo, ao Cónego Manuel Matos por ter outorgado a visita à Sé de Viseu, à Dra. Célia Pereira por ter acedido à visita ao Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa.

Ao Gonçalo, pelas trocas de ideias, sempre inteligentes e pertinentes e, sobretudo, pelas conversas de esplanada. À Nicole, por ter sido uma mãe desde os primórdios da licenciatura, obrigada mil vezes, e mesmo assim não chega. À Lidia, por

tornar a compreensão de outro ser humano tão fácil e por impulsionar sempre o meu entusiasmo pela História da Arte. Ao Henrique pelos *boosts* de confiança. À Inês Carmo, pelo apoio incondicional que sempre me deu e pela ajuda no sentido de tornar o abstract mais bem traduzido. Um grande beijinho à Inês Abreu, que durante toda a minha investigação me agraciou com as mais variadas fotografias de exemplares que ia encontrando, dando-me conta da existência de vários *green men* pelo país, e por ter sempre sugestões inteligentes e importantes para dar, obrigada pela colaboração. E ao João, por tudo, mas sobretudo por achar que vai revolucionar a História da Arte a partir do seu cantinho tecnológico. Obrigada por teres sido um verdadeiro parceiro em todo este processo, por me teres acompanhado algumas vezes nas minhas longas visitas às igrejas, mesmo que fosse um pequeno martírio, e por estares cá nos devaneios que fazem parte desta caminhada que é a tese. A ti devo uma parte muito importante desta jornada.

Por fim, aos meus pais, a quem dedico esta dissertação, em primeiro lugar por terem, conscientemente ou não, cultivado o meu interesse pela História e pelo Património desde cedo, e por sempre terem demonstrado o maior interesse no meu sucesso escolar e académico. Agradeço sobretudo por terem apoiado a minha decisão pela História da Arte, e por terem investido também neste trabalho, tendo sido os principais responsáveis pelas deslocações, que se tornaram em verdadeiras aventuras épicas, em viagens longas e cansativas, e numa fonte inesgotável de descoberta do misticismo do medieval português num plano quase de peregrinação, e de conhecimento, aos mais variados níveis, que guardarei para sempre. Acima de tudo, obrigada pelo orgulho que sempre me transmitiram.

Entre As Folhas: O Homem, os Monstros e os Animais *Verdes* na Arte Medieval Portuguesa (Séculos XII-XV)

Carolina dos Santos Silva Almodôvar Proença

Resumo

Contrariando a produção historiográfica internacional, a historiografia da arte em Portugal ainda não se concentrou a fundo no tema iconográfico geralmente designado como *green man*, apesar de a sua presença ser bastante substancial na arte medieval portuguesa. Com este estudo pretendemos dar arranque à análise da referida temática, partindo de uma metodologia que se quis o mais englobante possível a nível cronológico dentro dos limites do que é considerada a Baixa Idade Média, e também geográfico, dentro da totalidade do território nacional. Para começar, foi necessário esclarecer a pluralidade de tipologias e valências da grande família constituída por este tema iconográfico, uma vez que esta levanta muitas questões e ainda se encontra no processo de discussão e definição. Assim, a iconografia em causa acaba por adoptar diversas nomenclaturas conforme o que é representado e como é representado.

Orientámos a nossa investigação no sentido de traçar uma cronologia de evolução da iconografia que está no cerne deste trabalho, no território que é actualmente Portugal, através da recolha de exemplares por todo o país. Esta tarefa guiou-se igualmente pelo propósito de compreender a génese do tema do homem *verde* neste território, e perceber, também, se se verificou ou não a importação da mesma. Se sim, a partir de que outras geografias, ordens monásticas ou correntes estéticas. Tentámos com este exercício verificar em que locais o *green man* era representado com maior incidência, dentro do espaço sagrado ou dentro do espaço disponível nos suportes onde é representado, e que implicações essas diversas localizações teriam a nível da intenção simbólica com que a iconografia foi produzida nos seus vários contextos. Acabámos por chegar à conclusão de que a máscara de folhagem, como também é chamada, não se trata de uma iconografia tão marginal como se possa à partida pensar. *A posteriori*, ao atentarmos nesta diacronia que foi construída, facilmente damos conta da divergência entre predominâncias de tipologias de representação na transição entre o auge da arte românica e o início da arte gótica, bem como novas localizações dentro do espaço sagrado, e noutros suportes, nos anos do Gótico. Concluímos, através desta averiguação espacial, que o homem *verde* se comporta de uma maneira ligeiramente díspar em termos simbólicos, entre as cronologias do que vulgarmente designamos por Românico e Gótico.

Tentámos, de igual modo, apreender a diferença operada nestas duas fases artísticas no que respeita a esta iconografia a nível internacional, e com esta perspectiva contextual propusemo-nos a encontrar distinções entre os casos portugueses e os

estrangeiros, no que se refere a preferências, regionalismos, diferenças cronológicas, eventualmente inovações específicas do território onde focamos o nosso estudo. De modo a alcançarmos o objectivo enunciado, optámos por afunilar o exame da iconografia em seis estudos de caso paradigmáticos, que nos permitiram explorar as diversas questões colocadas em casos práticos.

Concluimos, finalmente, através destes estudos de caso, que as cabeças foliáceas em Portugal se revestem de uma presença e expressão muito particulares, acabando por se moldar às especificidades da arte e arquitectura neste país.

Palavras-chave: homem *verde*, carranca *verde*, monstro, iconografia, simbologia do espaço, escultura arquitectónica

Abstract

Unlike the international historiographic production, the art historiography in Portugal has not yet focused profoundly on the iconographic theme generally known as *green man*, despite its presence being substantial in Portuguese medieval art. With this dissertation we aim to analyze this theme, starting from the most global methodology possible in terms of chronology within the limits of the Late Middle Ages, and geography within the border of the national territory of Portugal. Firstly, we felt the need to illustrate the typological plurality of this big family, constituted by the theme of the *green man*, since it raises many issues and is still being discussed and defined. As such, the present iconography ends up adopting a diversity of names according to what is represented and how it is represented.

We chose to guide our investigation in a way that would enable us to produce a chronological evolution of the mentioned iconography, in the territory that is today considered Portugal, through the collection of samples throughout the whole country. The former task was guided by the purpose of understanding the genesis of the theme of the *green man* in this territory, and to understand if we can see if there was an importation, or not, and if there was, from which geographical areas, monastic orders or aesthetic movements. With this exercise we attempted to establish what were the places in which the *green man* was represented more frequently: within the sacred space or within the available space in the media in which it was imprinted, and what symbolic implications these diverse locations have in the multiple contexts where the *green man* was represented. We came to the conclusion that the foliate mask, as it is also called, is not so much a marginal iconography as one would possibly consider at first glance. *A posteriori*, by observing this built diachrony, we easily notice the divergence between typologies of representation in the transition between the epitome of the Romanesque art and the beginning of the gothic art, as well as the new locations within the sacred space, and in other media, in the years of the Gothic. We concluded, with this spatial examination, that the *green man* behaves in a slightly different manner in the symbolic field, between the chronologies that we usually call the Romanesque and the Gothic.

We tried, in an equal manner, to apprehend the difference operated in these two artistic phases in the international conjuncture, and with this contextual perspective we propose to find the distinctions between the Portuguese examples and the foreign ones, in terms of preferences, regionalisms, chronological differences, and eventually, specific innovations of the territory where we decided to site our work. To reach the goal, we opted for restricting our analysis of the iconography in six paradigmatic cases of study, which enabled us to better explore the various questions we proposed to answer in a more practical manner. Finally, we concluded, through these case studies, that the foliate head in Portugal ‘wears’ a very particular presence and expression, ending up adapting itself to the specificities of the art and architecture in this country.

Keywords: *green man*, *green beast*, monster, iconography, symbology of space, architectonic sculpture

Índice

1. Considerações Iniciais.....	16
2. Estado da Arte: primeiras propostas e evolução historiográfica.....	25
2.1. A Origem do <i>Green Man</i>	28
2.1.1. A Teoria do Paganismo e a Denúncia de Heresia.....	32
2.2. O contributo da historiografia portuguesa.....	36
3. As Tipologias do <i>Green Man/Homem Verde</i>	40
3.1. Problemáticas de Classificação.....	42
3.2. Fora do tema: representações análogas.....	45
3.2.1. A árvore de wak-wak de Baltrusaitis.....	45
3.2.2. O espírito das árvores de Gaignebet.....	46
3.2.3. Homens Debruçados Sobre Folhas.....	46
3.2.4. Mãos a Segurar Vegetação.....	47
3.2.5. Outros Animais.....	47
3.2.6. Beak-head.....	50
3.3. Problema da Nomenclatura: <i>Verde</i> , Silvestre ou Selvagem?.....	51
4. Significado Simbólico.....	54
4.1. A Monstruosidade.....	60
4.2. Divergências e Indefinições Interpretativas.....	64
5. A Máscara de Folhagem em Portugal: A Sua Geografia e a Cronologia.....	71
5.1. O contexto internacional.....	75
6. Espaço arquitectónico e o seu simbolismo.....	79
6.1. A distribuição espacial do homem e dos animais <i>verdes</i> :.....	83
6.1.1. Arquitectura;.....	85
6.1.2. Iluminura;.....	88
6.1.3. Tumulária.....	90

6.2.	As tensões entre a margem e o centro.....	90
7.	Casos de Estudo.....	94
7.1.	Arquitectura.....	94
7.1.1.	Núcleo Bracarense: A Sé de Braga como Génese?.....	94
7.1.2.	Programa Iconográfico da Igreja de S. Pedro de Rates: Psicomauquias.....	99
7.1.3.	Espólio da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra e o Foco Conimbricense: O <i>Green Man</i> e o Imaginário Românico.....	104
7.2.	Tumulária e Espaços Funerários.....	108
7.2.1.	Túmulo de Rodrigo Sanches: O Homem <i>Verde</i> , a Morte e o Renascimento.....	109
7.2.2.	Espaços Funerários Régios: O Túmulo do rei D. Fernando I e o Coro-Alto do Convento de S. Francisco de Santarém.....	114
7.2.3.	Túmulos da Linhagem dos Meneses e Outros Semelhantes: Uma Apropriação Heráldica do Homem <i>Verde</i> ?.....	119
8.	Considerações de uma Época Final.....	134
9.	Considerações Finais.....	138
	Bibliografia	142
	Webgrafia.....	153
	Anexos.....	154

Lista de Abreviaturas

MNMC – Museu Nacional Machado de Castro

f. / fs. – figura(s) (remeter para anexos)

1. Considerações Iniciais

A vontade de examinar com maior cuidado e profundidade a iconografia do homem *verde* nasceu a partir de um trabalho de investigação realizado no âmbito do seminário “A modelação do espaço, a linguagem simbólica e a memória na Arte Românica”, leccionado pela Professora Carla Varela Fernandes, no contexto do presente Mestrado. Para esse trabalho seleccionou-se um capitel conservado no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra, designado por *Sereia-peixe*. Este último fazia parte do espólio da antiga igreja de São Pedro de Coimbra. Neste trabalho de investigação, o propósito inicial seria compreender a iconografia da sereia na arte medieval.

Contudo, depois de a docente em causa ter constatado que no capitel referido figuravam quatro cabeças animais expelindo pela boca folhagens, as quais estão englobadas no universo dos *green men*, assim como noutros elementos arquitectónicos sobreviventes da antiga igreja de S. Pedro de Coimbra, germinou, então, o interesse por este tema iconográfico e o absoluto fascínio pelo seu potencial simbólico dentro do universo riquíssimo do imaginário da arte românica, e medieval no seu todo. Dessa observação gerou-se a necessidade de procurar paralelismos e comparações em território português e em contexto internacional, tendo-se verificado que esta iconografia é francamente omnipresente na arte portuguesa ao longo de toda a Idade Média, e na arte europeia medieval, ultrapassando, em alguns territórios, as representações de Cristo e de outras figuras sagradas.

Causa-nos alguma estranheza, principalmente depois de atentarmos com pormenor na arquitectura românica portuguesa, que este tema iconográfico nunca tenha despertado a particular atenção de nenhuma investigação de fundo e, principalmente, de carácter monográfico. Só podemos desejar extrapolar uma justificação para este facto, e cremos que o entendimento da iconografia em causa como meramente decorativa e até secundária constitui a principal razão para a desconsideração deste tema, assim como, quiçá, o risco de enveredar por um estudo no qual o objecto se encobre por uma malha de enigmas, tornando-se, assim, um tema “desconfortável”. Esta imagem terá sido apenas superficialmente afluída, muitas vezes completamente ignorada e anulada, e raramente interpretada, em incontáveis estudos acerca da escultura arquitectónica, especialmente a românica, e tumulária medievais portuguesas até então, embora a tendência seja menos acentuada nesta última área de estudo da arte medieval. Como tal,

afigurou-se-nos como mais premente o estudo dos exemplares românicos, também pelo facto dos casos pertencentes à arte dessas cronologias serem mais abundantes do que nas outras cronologias, pelo que acabamos por reforçar essa parte da investigação. É importante, não obstante, referir os contributos de Manuel Luís Real (1982), Gerhard Graf (1986), Dionísio David (1990), e mais recentemente, Paulo Pereira (2004), Carla Varela Fernandes (2009/2014), e Joana Fonseca Antunes (2016), para o estudo deste tema, investigadores aos quais ficamos a dever algumas das nossas concepções e visões e os quais foram responsáveis pelas primeiras abordagens aos espécimes portugueses desta temática.

Prosseguimos a análise deste tema iconográfico com um outro trabalho de investigação, desta vez no seminário de “Memória, Piedade e Propaganda – Análise de Arte Tumular”, agora sob orientação da Professora Alicia Miguélez. Nesta segunda investigação foi-nos possível estudar a supramencionada iconografia no âmbito sepulcral, uma valência muito significativa da mesma, como cedo nos apercebemos graças à sugestão da Professora Carla V. Fernandes, e como veremos ao longo do corpo da tese, partindo da análise do túmulo de D. Rodrigo Sanches, no Mosteiro de São Salvador de Grijó, em Vila Nova de Gaia.

Estes dois trabalhos estabeleceram uma base sólida para o plano de trabalho e metas desta dissertação, que estabelecemos desde cedo, e que seriam, antes de mais, construir uma cronologia da iconografia em território português e, a partir daí, tentar encontrar uma primeira existência, e ainda apurar possíveis importações exógenas. Partindo deste exercício, começaríamos uma análise comparativa entre os casos nacionais e internacionais, que não se pretendia exaustiva pelos óbvios limites inerentes a este trabalho, a qual nos permitiria compreender se existem ou não especificidades nacionais ou regionais dentro do território analisado. Por fim, sempre nos intrigou o facto de as primeiras representações da máscara de folhagem serem mais propensas a ter um carácter animalesco ou monstruoso, e o facto de se terem “transformado” em humanos posteriormente, pelo que orientámos a pesquisa no sentido de compreender esta “metamorfose”.

A propósito de um seminário opcional, “Sociedade e Cultura na Idade Média”, leccionado pelo Professor Bernardo Vasconcelos e Sousa, foi-nos possível adiantar uma parte substancial deste moroso trabalho, focando-nos desta vez na recolha bibliográfica e na elaboração de um primordial Estado da Arte sobre o tema, no qual foi mais

expressiva a bibliografia internacional, pelas razões que já expusemos. A concretização deste trabalho permitiu-nos um certo amadurecimento sobre as problemáticas e os debates que o cercam, as suas fragilidades e adversidades, e proporcionou-nos ainda uma preparação teórica consistente e uma consciência do estadió da fortuna crítica no qual nos iríamos inserir quando encetássemos o arranque desta dissertação. Foi deste rol de publicações que bebemos as principais referências e teorias que nos auxiliaram a compreender melhor o simbolismo das cabeças de folhas, e que nos ofereceram o cenário geral sobre o qual tivemos a oportunidade de produzir as nossas próprias opiniões e pontos de vista. É com este capítulo que inauguraremos o texto deste estudo, visto que será necessário, num primeiro momento, enquadrar as máscaras de folhagem numa moldura científica e demonstrar as primeiras descrições acerca do que se trata este tema.

Uma das grandes novidades que a dissertação em questão pretende trazer à luz é um inventário, tão exaustivo quanto possível, da iconografia do *green man* na arte medieval portuguesa anexado em dois ficheiros a esta dissertação, sendo esta a base para a nossa análise. Para recolhermos os exemplares da iconografia, nomeadamente no que concerne à parcela da arte românica, tomámos como ponto de partida os mapas das construções românicas dos dois volumes da obra *Portugal Roman* de Gerhard Graf (1986-1987), a partir dos quais identificámos um conjunto alargado de construções românicas a visitar, tendo em conta o seu interesse e a sua riqueza do ponto de vista escultórico. Estes dois mapas revelaram-se um instrumento de trabalho absolutamente indispensável, apesar de termos notado algumas imprecisões e falhas na sua composição.

Já para a selecção de imagens da arte gótica e tardo-gótica, utilizou-se o mapa em anexo na obra de Mário Tavares Chicó, *A Arquitectura Gótica em Portugal* (1968). Dadas algumas imperfeições e limitações de ambas as ferramentas de trabalho utilizadas, e face à impossibilidade de cumprir a visita a alguns espaços religiosos por diferentes motivos, admitimos a possível falta de algum/ns exemplar/es da iconografia em questão. Ainda assim, considerámos essencial, dada a natureza desta dissertação e das suas finalidades, construir através da ferramenta do Google Maps um apêndice visual, ou melhor, uma síntese e personalização da informação contida nos mapas supramencionados, que assistirá, em grande medida, a percepção da incidência e

diversidade do tema em todo o território português, até agora, pelo que sabemos, um exercício exclusivo no estudo desta temática.

Relativamente à arte designada manuelina, optámos por não nos dedicar de forma sistemática à sua procura e ao seu levantamento, uma vez que estabelecemos desde cedo que a cronologia não ultrapassaria os limites finais da produção artística unanimemente identificada como gótica em Portugal, uma vez que a arte produzida no reinado do Rei D. Manuel corresponde a uma estética de charneira – entre a arte designada medieval e arte designada moderna. Alicerçamos a nossa justificação no facto da iconografia do homem *verde* assumir contornos bastante específicos na arte e arquitectura manuelinas, que é, por si só, também muito particular, contornos estes que requerem um exame mais aprofundado e um cuidado que não nos podemos propor a executar com o mesmo rigor graças às condicionantes de tempo e extensão textual. Para além do mais, rapidamente nos apercebemos que, ao contrário das duas fases artísticas anteriores, o *green man* no Manuelino já terá sido algumas vezes objecto de análise em obras do Professor Paulo Pereira, embora não se tenha esgotado nas mesmas, pelo que achámos menos relevante a sua análise para os objectivos a que nos propomos.

Por fim, relativamente ao levantamento de exemplares internacionais, como forma de realizarmos as comparações com os casos nacionais, recorreremos aos artigos e livros que lemos para concretização do Estado da Arte, a um site amador intitulado “Green Man in Europe/ In Germany” da autoria de Han Marie Stiekema¹, e à coleção *Nuit des Temps* da editora Zodiaque, por sugestão do Professor Pierre-Yves Le Pogam.

Ao longo da pesquisa de exemplares desta iconografia em Portugal, do levantamento bibliográfico, e da recorrência a opiniões de professores do meio académico onde nos inserimos, fomos gradualmente tomando consciência da problemática que paira sobre a nomenclatura desta imagem medieval, uma vez que existe pouco consenso sobre a mesma. Esta privação de unanimidade na historiografia leva a um problema ainda mais complexo e de mais difícil solução, que corresponde à incerteza relativamente à definição dos limites do que se encontra “dentro” da designação de “homem verde” e o que se encontra “fora”, mas que poderá estar ligado a ela formal e simbolicamente de alguma maneira, devido à recorrência absolutamente esmagadora de motivos vegetalistas e de representações de animais e seres humanos em consonância uns com os outros. Afigurou-se-nos como cada vez mais inadiável redigir

¹ <https://www.the-great-learning.com/pilgerwege-deu-en3.htm>

um enquadramento inicial de extrema minúcia, clareza e de relativo aprofundamento numa tentativa de esclarecer esta questão de nomenclatura. Este processo enfatizou a necessidade de rigor no nosso estudo, no qual investimos alguma atenção e tempo durante a realização da dissertação, não só para definir exactamente o objecto de estudo, bem como para diminuir as dúvidas e problemas no restante trabalho, de modo a não prejudicar o valor e legitimidade das opiniões que fomos formando sobre o tema.

O esforço empregue em definir as diferentes tipologias e a essência do *green man* comparativamente a outras iconografias constituiu, sem dúvida, o maior desafio no trabalho em causa, que acabou por nos acompanhar no decorrer de toda a concretização do mesmo. Esta indefinição constituiu um grande obstáculo à aceitação de alguns exemplares analisados como representantes do *green man* ou não, e a sua abordagem retirou-nos, naturalmente, espaço para nos focarmos noutras questões.

Propomos, deste modo, não só um estudo sistemático e aprofundado do tema iconográfico das cabeças foliáceas antropomórficas, zoomórficas e monstruosas na Idade Média em Portugal, ainda inédito na produção historiográfica portuguesa como referimos, como também permitir e sugerir uma nova leitura de muitos dos espaços, construções, obras e túmulos que têm vindo a ser observados de múltiplas e interessantes perspectivas que não esta, trazendo, desta maneira, um contributo, mínimo que seja, para a interpretação iconológica de cada um. Um dos objectivos será, precisamente, o de principiar uma análise descodificadora dos simbolismos encerrados nestas representações iconográficas conforme as localizações dentro do espaço sagrado e artístico, seja ele arquitectónico, codicológico ou até tumular, metodologia que Richard Hayman já havia proposto relativamente a este tema (Hayman, 2010, 39). Será essa a lente através da qual iremos olhar para esta temática, não inteiramente por nossa escolha metodológica, mas porque o tema e as suas variantes e as metamorfoses operadas ao longo da época medieval assim o impõem.

Acerca do primeiro suporte mencionado, o arquitectónico, que corresponde àquele que será predominantemente analisado ao longo da dissertação, devido à abundância dos seus espécimes no território nacional, pretendemos reflectir, explorar e até enfatizar a unidade que se quis gerar no meio arquitectónico medieval entre a escultura que adorna e a estrutura arquitectónica propriamente dita. Por outras palavras, pretendemos ancorar a escultura de animação arquitectónica precisamente onde esta foi implementada, tendo o valor simbólico e sagrado de cada fracção arquitectónica em

consideração quando analisarmos o processo de construção de sentido das representações iconográficas que foram plasmadas nesses mesmos locais. Propomo-nos, assim, a contestar a noção de espacialidade, com os seus pólos de centro e periferia (as margens), que por vezes é enunciada na historiografia sobre a Idade Média, principalmente na arquitectura e a sua animação escultórica, bem como nos manuscritos iluminados. Nesta parcela do trabalho, devemos sobretudo as nossas concepções e opiniões às publicações de Michael Camille e Joana Antunes, com as quais concordamos inteiramente e que compuseram a base da qual partimos para esta discussão.

Acerca do segundo *medium* artístico, notar-se-á, todavia, ao longo do corpo da tese, que a análise do espólio codicológico foi relegada para segundo plano, em primeiro lugar pelos motivos que já enunciámos nesta introdução relativamente aos limites do trabalho. O nosso exame concentra-se principalmente nas áreas da tumulária e da arquitectura, onde consideramos que o homem e os “animais” *verdes* se involucram de uma relevância e constância que excede, a nosso ver, aquela que atinge no suporte codicológico. Em último lugar, optámos por não trabalhar este suporte tão profundamente na medida em que seria essencial trabalhá-lo em uníssono com o texto que o acompanha, pelo que, uma vez mais, não dispusemos de tempo suficiente para completar esta tarefa como seria desejável.

Ainda assim, tencionámos reunir um corpo razoável de exemplares em iluminura, tendo utilizado como instrumentos de pesquisa o repositório de manuscritos digitalizados da Biblioteca Nacional, com proveniência de Alcobaça, investigação na qual a ajuda da Professora Maria Adelaide Miranda se revelou absolutamente preciosa. Tentámos, desta maneira, focar a nossa análise da iluminura em conjugação com o *medium* tridimensional, no sentido de aferir as hipotéticas influências e modelos iniciados na primeira, e exercidos sobre este último. Como tal, as referências a este suporte passaram a encontrar-se dispersas pelas diversas parcelas da dissertação.

Considerando a arquitectura e a tumulária como os suportes que promovem uma existência e inserção mais paradigmática do *green man*, e chegando à elação de que o modo mais correcto de examinar esta iconografia é a partir da análise *individual* de cada caso, decidimos seguir a metodologia dos estudos de caso. Optámos por seis obras artísticas portuguesas, provenientes de diversas zonas geográficas, cronologias, e contextos de produção, nos quais o homem *verde* tem uma presença formal, espacial, e

uma carga simbólica, que no seu conjunto com outros elementos no programa iconográfico da obra/edifício assume uma expressão muito complexa. Neste aspecto, as coordenadas que nos guiaram na escolha dos estudos de caso foram também a grande incidência da iconografia num só espaço, constituindo estes exemplares aqueles que julgamos serem os mais peculiares e interessantes de todo o *corpus*, e os que nos poderão, mais facilmente, proporcionar a ilustração prática do que defendemos ao longo do restante texto da dissertação. Consideramos, assim, que os estudos de caso seleccionados são indispensáveis para a compreensão da imagem em causa em diversos parâmetros e igualmente no contexto geográfico que é Portugal.

A estrutura do trabalho, como tal, evolui do geral para o particular, metodologia que considerámos mais adequada à compreensão da temática. Não obstante, houve o cuidado de, sempre que possível durante a explicação do homem *verde* e das suas problemáticas na sua generalidade, remeter para casos específicos em Portugal, de forma a ilustrar essas questões mais gerais do tema.

Infelizmente, não foi possível realizar todas as análises pretendidas inicialmente a fim de não excedermos em excesso o número máximo de páginas. Foi, desta feita, necessário eliminar algumas parcelas dos estudos de caso nomeadamente a relação entre o deambulatório da Sé de Lisboa, o local sepulcral de D. Afonso IV, e o coro-alto do rei D. Fernando I (ambos reveladores de muitas alterações relativamente ao seu estado original), bem como os lugares tumulares de bispos e figuras religiosas, o que seria interessante de incluir, dada a vertente eclesiástica destes casos, e que ficou por abordar neste trabalho. A maior dificuldade encontrada e que nos inquietou durante a realização da redacção da presente dissertação passou, precisamente, pelo limite máximo previsto para a extensão do trabalho, na medida em que o tema sobre o qual nos debruçámos, e pelas razões já enumeradas, requisita-nos uma ampla abordagem, exigência esta que se acentua pela metodologia de análise de estudos de caso que optámos por seguir. Foi essa a razão que gerou a necessidade de ultrapassar ligeiramente o número máximo de páginas estabelecido pela instituição, caso contrário a análise ficaria, inevitavelmente incompleta.

A conjuntura pandémica ao longo do ano 2020 condicionou, inevitavelmente o progresso e execução desta dissertação, a nível de algumas deslocações, e relativamente ao trabalho remoto que foi imposto. Coube-nos, porém, tentar ultrapassar as condicionantes existentes e continuar a realizar o melhor trabalho de que somos

capazes. Teremos, por isso, de fazer a ressalva de que não foi possível efectuar todas as visitas que pretendíamos originalmente, devido, em alguns casos a obras de requalificação, noutros casos por incompatibilidade horária ou indisponibilidade dos serviços responsáveis pelo monumento/igreja, noutros casos por falta de condições de segurança, e finalmente devido a constrangimentos impostos pela situação pandémica, que impossibilitou as visitas às seguintes igrejas: o interior da igreja de S. Clemente de Loulé, o Castelo de Leiria, o Claustro da Sé de Lisboa, as reservas do Museu Nacional Soares dos Reis, o interior da Igreja Matriz da Lourinhã, a Igreja de Santa Maria de Serpa, o Convento de S. Dinis de Odivelas, a Capela de Nossa Senhora dos Mártires de Estremoz, o Convento de São Francisco de Beja, o piso superior do claustro de Santa Maria de Alcobaça, o interior Igreja de Santa Eulália de Arnoso, a Igreja do Salvador do Mundo de Sobral de Monte Agraço, o Mosteiro de Pitões das Júnias, o interior da Igreja do Espírito Santo de Moreira do Lima e, finalmente, o interior de S. Salvador de Unhão.

Por motivos também de limitação de tempo, gostávamos de ter dedicado mais tempo à procura de exemplares internacionais, de modo a enriquecer mais as comparações com os casos portugueses. Ainda assim, consideramos que com o *corpus* internacional reunido, foi possível atingir o objectivo a que nos propusemos.

Desejamos, a partir de todas as intenções e metas aqui apresentadas, tentar abrir caminho e ajudar a esboçar novas interpretações e visões da iconografia e iconologia românicas e góticas portuguesas, dando conta da existência de um tema bastante significativo e que é parte integrante do mundo e do imaginário medievais, embora se insira num nicho. Por esta temática ter sido sistematicamente insondada até então no contexto científico português, o estudo aturado do tema em questão poderá abrir caminhos acerca do contexto das trocas artísticas entre os circuitos europeus na Idade Média e poderá lançar uma nova luz sobre a mentalidade medieval e as suas exegeses, sendo possível, assim, mais um pequeno avanço sobre o estudo da Idade Média e da sua produção artística e premissas estéticas.

Este exercício, como todos os exercícios de investigação que incidem sobre a época medieval, impõe-nos barreiras e obstáculos que, por vezes, se tornam efectivamente intransponíveis, obstáculos estes que a escassez de dados, registos, documentos e fontes que nos permitam uma sustentação científica dos nossos argumentos, só agrava. A iconografia do homem *verde*, infelizmente, tornou-se um signo inscrito na arte medieval para o qual, hoje em dia, dispomos de poucas “chaves”

para decifrar, sendo a principal barreira o anacronismo que se impõe com a nossa mentalidade contemporânea (Antunes, 2016, 670), que se torna, nesta espécie de véu turvo sobre a mentalidade medieval. Como tal, pesa-nos uma necessidade de cautela extra na análise iconográfica e iconológica destas figuras, especialmente no que toca às interpretações difundidas através de algumas referências bibliográficas, cujas teorias e hipóteses facilmente se desviam dos factos.

2. Estado da Arte: primeiras propostas e evolução historiográfica

O presente levantamento bibliográfico organizar-se-á tematicamente, tendo em conta algumas problemáticas intrínsecas ao tema do *green man*, que exigem ser discutidas articuladamente. Esta estrutura textual irá facilitar o entendimento destas temáticas, dada a sua complexidade. Não faltará, porém, a menção à evolução da historiografia sob o ponto de vista cronológico e aos contributos que, com efeito, marcaram um avanço substancial na produção historiográfica sobre o tema.

O termo *green man* apenas foi definido em 1939 pela antiquária Lady Raglan, no âmbito de um artigo que publicou no jornal inglês *Folklore*², no qual narra as suas visitas a igrejas e catedrais do Reino Unido e como floresceu o fascínio por esta imagem com a qual se cruzava frequentemente. Esta torna-se a primeira publicação de referência acerca desta iconografia, inserindo-a de imediato numa pré-concepção do tema dentro da chancela do folclórico, que irá vingiar durante alguns anos na historiografia. O termo surgiu, então, com o intuito de dar resposta à ausência de qualificação de uma parte considerável da iconografia medieval europeia constituída por estas imagens³.

Actualmente tem-se conhecimento que o nome desta representação no período medieval seria “máscaras frondosas”, que remetem para as caras regurgitantes de vegetação (f. 1), ou “cabeças foliáceas” (f. 2), que aludem aos rostos rodeados por vegetação. Conhecemos esta última porque Villard de Honnecourt terá registado diversos *green men* no conhecido caderno de esboços arquitectónicos (f. 3) datado de c. 1235 legendando-os com essa denominação⁴ (Basford, 1978, 13, 15).

Antes do contributo pioneiro de Raglan, esta folclorista revelou que se pensava nos círculos eruditos que o *green man* correspondia a um espírito da inspiração, no entanto, a autora julgou provável que o homem *verde* derivasse da lenda inglesa do *Jack in the Green*, pressupondo também que pudesse provir das lendas arturianas do Robin Hood, Garland, *May King* (Raglan, 1939, 45, 50) e do *Green Knight and Sir Gawain* (f.

² O referido periódico mantém a tradição de publicar sobre o tema até à actualidade.

³ “The Green Man is probably the most common decorative motif of medieval sculpture that has been left to us.” – BASFORD, 1978, 7

⁴ Verificámos uma tendência para dar continuidade a esta designação de “máscaras de folhagem” na historiografia portuguesa actual, seguindo a linha francófona da designação, denominação que se compreende graças à generalizada ausência da representação do corpo da criatura “verde”. – LE POGAM, 2007, 34

4) (Rogan, 2015, 4). Mais tarde, Anderson relacionou o tema com a lenda do S. Jorge, conectada com a ideia de ressurreição⁵ (Anderson, 1990, 28, 29), que, como veremos nos próximos capítulos, é um conceito que se cola a esta iconografia. Associava-se igualmente o *green man* às festividades de Maio, nas quais os camponeses se cobriam inteiramente de folhas (f. 5) (David, 1990, 235), e a alguns rituais cristãos ingleses que copiavam esta prática (Anderson, 1990, 27).

Roy Judge em 1975 refutou a ideia de que o mito de *Jack in the Green* pudesse estar correlacionado com estas representações nas igrejas medievais⁶ (MacDermott, 2003, 15), sendo que todos estes mitos datam do século XIV ou XVIII (Gibson, 2017, 3), à excepção de S. Jorge, que data do séc. XIII. Nenhum deles constitui sequer uma hipótese possível, dada a presença do *green man* nas igrejas do século XI. Contudo, Anderson reivindica que a iconografia poderá, pelo contrário, tê-los influenciado, o que é provável devido ao significado que Sir Gawain possui na supramencionada lenda (Crockford, 2014, 3), assemelhando-se ao significado que é atribuído ao homem *verde*. As propostas anteriormente enunciadas foram já abandonadas na historiografia actual, até porque estes mitos estão circunscritos à cultura inglesa medieval, enquanto que as representações das máscaras de folhagem se espalharam por toda a Cristandade.

Não obstante, não terá sido até 1978 com o contributo da botânica Kathleen Basford, que o tema se tornou finalmente célebre (Araneo, 2006, 3) e se inseriu nas discussões sobre a iconografia medieval, passando a integrar, assim, a disciplina da História da Arte. Foi a partir deste estudo que a iconografia foi alvo de um exame mais sistemático e sério, com critérios mais científicos. Mesmo depois deste contributo, o arranque de outros estudos demorou, notando-se apenas a existência de artigos ocasionais e de breves publicações em periódicos. A autora colocou uma série de questões que continuam a ser válidas e que permitiram o desenvolvimento de propostas posteriores, como as acepções simbólicas do tema. A par deste contributo, no ano de 2003 emergiu uma das publicações de maior relevo para o estudo do *green man*, e a sua versão monstruosa em particular, escrita pela autora Mercia MacDermott, que efectuou uma abordagem muito curiosa e mais intuitiva, fazendo o percurso de análise de forma invertida, ou seja, dos exemplos mais recentes, recuando até às possíveis origens,

⁵ Muitas destas lendas relatam episódios de execuções por decapitação e a conseqüente ressurreição do defunto. - MATTHEWS, 2001, 126

⁶ Se os escultores medievais pretendessem representar uma destas figuras, tê-las-iam representado certamente de uma maneira que fosse mais facilmente identificável e não como uma cabeça de folhas. - ANDERSON, 1990, 29

realizando um estudo aprofundado das características da temática. Os autores mais recentes continuam a citar MacDermott e Basford como as suas mais importantes precursoras.

Para além destas duas autoras, William Anderson publicou em 1990 um contributo bastante pertinente na historiografia sobre este tema, contemplando a pluralidade tipológica e simbólica do mesmo, assim como as mudanças de significado ao longo do tempo, apurando aquilo que já teria sido defendido por Basford (Basford, 1978, 7). Todavia, a sua abordagem pauta-se, por vezes, pela subjectividade e pelo carácter vago e pouco factual, e até poético como salientara Roy Judge (Judge, 1991, 256), deixando alguns leitores insatisfeitos (MacDermott, 2003, 5). John Matthews está incluído nos autores de monografias acerca do tema, onde foca o aspecto da ligação da referida iconografia à ideia de fertilidade (Matthews, 2001, 6, 12), no entanto, repete muitas das informações que já teriam sido exploradas pelo autor anterior e alimenta ainda algumas concepções erróneas⁷, optando por uma abordagem igualmente pouco científica⁸.

Mais recentemente, no final da primeira década do novo milénio e ao longo da segunda, o interesse sobre esta iconografia tem vindo exponencialmente a amplificar-se, uma vez que os contributos se têm tornado cada vez mais assíduos nos últimos seis anos. Deste conjunto de material historiográfico mais actualizado, defendemos que determinadas ideias expressas nos contributos de Sophie Johnson, Carolyn Dinshaw e Alfredo Martínez apresentam alguma relevância, sendo este último subsidiário de algumas propostas de Anderson. É necessário referir, no entanto, que a maioria das pesquisas acerca do homem *verde* centram-se na arte medieval inglesa e francesa⁹, nomeadamente no românico do sudoeste francês (Raglan, 1939, 45, 47), emanando também da historiografia dessas nacionalidades.

Um deles é o investigador francês Pierre-Yves Le Pogam, que em 2007 escreve um artigo sobre as máscaras de folhagem em França, onde se esforça por definir com

⁷ Apesar de datar de 2001, e de nesse ano, muitas das concepções iniciais já terem sido dissipadas, o autor continua a tomar os mitos ingleses de Época Moderna ou Contemporânea como válidos, por exemplo, perpetua a ligação inconsequente ao Homem Selvagem, que veremos melhor de seguida, e ainda propõe associações a outras divindades ou mitos sem qualquer base documental ou artística. - MATTHEWS, 2001, 36, 48, 60, 61, 73, 116, 119

⁸ Há diversos estudos que, infelizmente, se afastam do cariz científico, e o tema ter-se-á tornado tão fascinante que deu origem a obras de poesia e de ficção, nomeadamente em 1967 com *The Book of the Green Man* de Ronald Johnson e em 1971 com *The Green Man* de Kingsley Amis, respectivamente.

⁹ Franková colocou a hipótese de a origem do tema provir da região normanda. - FRANKOVÁ, 1995, 77

grande rectidão as características e particularidades da iconografia em causa, num exercício de exclusão de partes entre os exemplares que se classificam e os que não se classificam como *green men*. Tratou-se de um dos poucos historiadores que se preocupou com a distinção entre diversas tipologias desta imagem e as iconografias dissemelhantes da mesma, a par de Tina Negus, em 2003, que se interessou pelas designações que atribuímos a estas criaturas e defendeu que deveremos ser mais exigentes relativamente a elas. No entanto, exploraremos melhor estes dois autores no próximo capítulo, bem como outros pequenos temas introduzidos por outros autores que delegaremos para os capítulos seguintes, uma vez que os seus contributos se inserem noutras problemáticas deste tema iconográfico que merecem ser trabalhadas num contexto mais específico e adequado.

2.1. A Origem do *Green Man*

O facto de o *green man* se afastar claramente do conjunto de iconografias canónicas da doutrina cristã e o aspecto das suas representações parecer remeter para um universo cultural e artístico mais recuado (profano), motivaram um debate muito aceso acerca da verdadeira origem civilizacional, geográfica e cronológica da iconografia. A partir da década de 70 do século XX, esta discussão multiplicou-se na História da Arte, surgindo inúmeras teorias, nem sempre alicerçadas em factos históricos ou provas concretas, e que muitas vezes se contradizem internamente. O facto de não existir uma narrativa ou lenda concreta que faça referência a esta personagem omnipresente na arte medieval (Dinshaw, 2017, 284) dificulta imenso a delineação de uma inspiração primordial.

Surgiu uma facção da disciplina, encabeçada por Basford (Basford, 1978, 9, 15) e que continua a predominar hoje em dia, que enunciou que a origem da iconografia em causa remonta à Antiguidade Clássica (Rogan, 2015, 1) (Lees, 2010, 55), nomeadamente ao deus Dionísio ou Baco¹⁰, devido às representações onde este surge coroadado por folhas de videira (f. 6), ou os seus sátiros (Gibson, 2017, 2). A imagem do homem *verde* poderá ter tido início nas figuras de Sileno (f. 7) ou Silvano¹¹, deus romano protector das colheitas (Martínez, 2009, 305).

¹⁰ “(...) the ancient rustic festivals held in honour of Dionysos revellers (...) masked them with huge beards made out of leaves.” – BASFORD, 1978, 7

¹¹ A teoria da génese do tema em Silvano ganha força na medida em que existe uma fonte gótica no Museu Lapidaire em Saint-Denis (fs. 8/9) em que emerge uma máscara foliácea identificada como esta

A máscara de folhas também foi equiparada às cabeças de górgonas e a Okeanos (f. 10), deus grego das fontes aquíferas, principalmente devido à sua barba de algas marinhas (MacDermott, 2003, 44). O aparecimento de pregas de pele junto ao focinho (f. 11) ou nariz das cabeças foliáceas parece aproximar-se do protótipo deste deus (Basford, 1978, 9, 10, 15, 17). Lees, por sua vez, atribuiu a génese iconográfica ao mito de Lycurgus (f. 12), que tenta assassinar a ménade Ambrosia com um machado, sendo esta última salva por Dionísio, Pan e Sileno ao ser transformada em caules de videira, que se entrelaçam com os membros de Lycurgus, imobilizando-o (Lees, 2008, 4).

Por fim, Anderson explica que na arte clássica a representação anatómica se tornou tão correcta que esta verosimilhança transitou para as representações vegetalistas e criou-se uma tendência para antropomorfizar a vegetação (Anderson, 1990, 44, 45). Contudo, esta imagem permaneceu marginal nesta época (Le Pogam, 2007, 34). A inspiração clássica proposta por esta parcela de historiadores, apesar de constituir um dos únicos pontos assentes no estudo deste tema iconográfico, explica apenas a existência das cabeças humanas foliáceas (Gómez, 1979, 196), deixando as outras tipologias do *green man* que fogem a esta forma canónica, à partida, sem rasto¹². Esta teoria deixa por explicar também como este tema iconográfico passou de ocasional na Antiguidade para constante na Idade Média, quando até deixou de representar uma divindade e passou a representar apenas uma ideia.

A outra facção historiográfica, reivindica que o homem *verde* germinou na mitologia celta, podendo descender do deus das florestas chamado Cernunnos (f. 13), que encarna num veado¹³ e que está relacionado com a morte e o submundo¹⁴ (Anderson, 1990, 40, 43). Não nos deveremos olvidar do deus celta Bran (f. 14), que terá sido degolado e cuja cabeça passou a ter a função de um oráculo (Matthews, 2001, 25, 27), sendo que o culto da cabeça humana se tornou muito relevante na cultura celta do ponto de vista da promoção da fertilidade (Anderson, 1990, 43, 107). Constatamos, de facto, que representação mais comum do homem *verde* se cinge à cabeça da criatura,

divindade romana, embora este nunca tenha sido representado deste modo na Antiguidade Clássica. Podemos estar perante uma mera apropriação da forma característica do *green man* para veicular a ideia desta divindade.

¹² “The ancient precedents for them are few and do not provide exact parallels, (...)”. – HUTTON, 2011, 238

¹³ Este animal, como sabemos, apresenta chifres, que crescem como se fossem árvores caducas uma vez que caem e voltam a nascer. – MARTÍNEZ, 2009, 289

¹⁴ Considera-se que este deus do culto celta, por sua vez, recua a um deus paleolítico que tinha a forma de um veado. Na era neolítica, este mesmo deus ter-se-á metamorfoseado num homem, tendo evoluído posteriormente para um fauno. - MARTÍNEZ, 2009, 289

o que faz com que este paralelo faça sentido. No entanto, Sucellos (f. 15) trata-se do único deus celta que se encontra directamente ligado à vegetação, sendo representado frequentemente com uma coroa de folhas (MacDermott, 2003, 162).

Anderson conciliou ambas as teorias, afirmando que, efectivamente a cabeça foliácea gerou-se na mitologia romana, enquanto que o homem *verde* que vomita as ramagens radica na cultura celta, argumentando que provavelmente estas tipologias se criaram independentemente¹⁵ (Anderson, 1990, 34, 37). Não obstante, a única representação idêntica ao *green man* que sobrevive da arte céltica trata-se de um pilar de Pfalzfeld (f. 16) que representa Cernunnos na forma de um crânio que deglute motivos fitomórficos (Matthews, 2001, 42)¹⁶, e não saberemos se este argumento se sustenta de forma suficientemente consistente para constituir uma proposta válida.

Anderson também compara o arquétipo do *green man* com representações da múmia do deus egípcio Osíris (f. 17), de cujas orelhas brotam espigas de trigo e que está relacionado com a morte e a ressurreição¹⁷ (Matthews, 2001, 29). Correlaciona-se igualmente o *green man* com a personagem Enkidu do “Épico de Gilgamesh”, com origem na Mesopotâmia no ano 3000 a.C., afirmando-se que o seu propósito alegórico é idêntico, apesar de se assemelhar mais ao arquétipo do homem selvagem (MacDermott, 2003, 64). Esta analogia é possível uma vez que aparece uma cabeça foliácea num templo em Hatra (f. 18), no actual Iraque, datada do século II d.C. (Matthews, 2001, 16, 22, 27). Mas mais uma vez, a tipologia cuspidora de folhagens fica por explicar.

Alguns académicos sugeriram, ao longo dos séculos XIX e XX, que o *green beast* nos templos românicos poderia ser equiparado à divindade hindu Kirtimukha (f. 19). Em 2003, Mercia MacDermott deu continuidade e consistência a este argumento, tentando provar que os *green beasts* são originários não de uma tradição ocidental, mas da mitologia hindu. Os seus antecedentes seriam as divindades Kirtimukha¹⁸, e

¹⁵ Porém, Matthews é da opinião que as duas tradições se fundiram aquando da conquista romana da Britânia. - MATTHEWS, 2001, 24

¹⁶ “A população europeia construiu-se a partir dos restos do Império Romano, com esses povos (celtas, iberos, germanos...), que Roma tinha englobado no seu mundo e tinha, por vezes superficialmente, integrado numa mesma cultura.” – BARBOSA, 2008, 68

¹⁷ Por forma a sustentar a sua teoria, Anderson argui que algumas representações de Ísis foram adoptadas à iconografia mariana no românico, o que poderia ter facilmente sucedido com o homem *verde*. – ANDERSON, 1990, 14, 20

¹⁸ “The **kirtimukha** is a face, fierce and suggestive of a lion or some kind of monster, with large bulging eyes and a wide mouth, often lacking a lower jaw, from which emerges what appears sometimes to be foliage, sometimes flowers, sometimes ribbons strung with beads, and sometimes curling foam or smoke.” - MACDERMOTT, 2003, 169

Makara¹⁹ (f. 20), embora esta última apresente menos semelhanças, que acabaram por se fundir iconograficamente entre os séculos IV e VI d.C.²⁰ (fs. 21/22) (MacDermott, 2003, 166, 169, 170, 176, 178, 184). No entanto, esta autora parece forçar, em algumas partes, o seu argumento e, apesar de este poder ser válido, o seu *corpus* de exemplares românicos não é suficientemente extenso para poder suportar o seu argumento com segurança. Para além dessa carência, nem todas as representações indianas apresentam as características que a autora enuncia, bem como não explana a existência de exemplares humanos desde o início das suas representações na arte ocidental²¹.

Ainda na linha extra-europeia, Martínez afirma ser necessário estabelecer um paralelo com uma iconografia bíblica que antropomorfiza as árvores: a Árvore de Jessé (f. 23), apesar de o historiador expor algumas reticências em relação a esta identificação, por não ser plena relativamente ao *green man* (Martínez, 2009, 292, 293). Manuel Guerra explica que a origem visual da iconografia da Árvore de Jessé poderá radicar num mito iraniano, que reza que, do primeiro cadáver humano terá desabrochado uma árvore, da qual nasceu o primeiro casal feminino e masculino. Guerra argumenta que esta representação é originária de uma história que consta do Livro das Maravilhas da Índia, que narra o seguinte: se alguém comer um dos frutos desta árvore, terá o poder de viver mais de quinhentos anos (Guerra, 1978, 77).

Contudo, uma árvore da qual brotem animais ou humanos, também chamada de wak-wak (f. 24), pode ser interpretada como um símbolo do mal (Baltrusaitis, 1981, 118, 124), na medida em que poderá estar ligada à árvore Zaqqum do inferno. Também

¹⁹ “The **makara** combines the features of several creatures, including the crocodile, elephant, and fish or dolphin’ ... the makara was believed to disgorge wonderful things, among them the Cosmic Tree or Wish-fulfilling Tree, usually depicted as a kind of vine or tendril derived from the sacred lotus plant, combined with strings of pearls.” – MACDERMOTT, 2003, 170

²⁰ Esta autora declara que o esquema visual destas divindades terá sido adaptado à estética típica da Cristandade medieval, tendo evoluído para formas completamente divergentes dos seus percursos orientais. A historiadora coloca a hipótese de este tema ter viajado para o Ocidente a partir de marfins indianos ou através da iluminura vinda da Índia. A figura do *green man* poderá ser baseada em padrões dos têxteis bizantinos. – MACDERMOTT, 2003, 178, 184; NEGUS, 2003, 247

²¹ Existe outra teoria que coloca a génese desta imagem fora do mundo ocidental, que é a proposta de María Cristina Magee, que vê na cultura peruana pré-Inca a verdadeira origem do *green beast*, sugerindo com esta visão uma alternativa à opinião de MacDermott. O gato obteve um lugar central na arte do actual Peru, nomeadamente em cerâmica e em têxteis funerários, uma vez que era a encarnação do deus-demónio Kon (f. 25). Por vezes, as representações deste deus encontram-se a cuspir uma cobra, o que parece fixar um paralelo entre estas imagens e as representações românicas de cabeças de felinos que emitem fitas entrelaçadas da sua boca. Para além desta figura felina existe na cultura Nazca o “gato às manchas” (f. 26), que é descrito como tendo um olhar penetrante, a língua e os dentes visíveis e orelhas protuberantes, tal como muitos *green beasts* românicos. Esta hipótese é, contudo, totalmente inverosímil uma vez que os contactos directos entre a Cristandade medieval e as sociedades pré-Incas da América do Sul seriam inexistentes. – MAGEE, 2016, 1, 2, 6

se propôs que o *green man* se poderá tratar de uma variação no mito de Khidr (f. 27), que significa “verde”, e que se relaciona com a inspiração e o renascimento, mito da vertente sufi da fé islâmica (Anderson, 1990, 25, 75). No entanto, este último não está relacionado, visualmente, com a vegetação (MacDermott, 2003, 15). Na tradição cristã poderá residir a verdadeira inspiração visual para esta iconografia, uma vez que quando Adão faleceu, colocou-se na sua boca uma semente, que desabrochou mais tarde numa árvore, que terá facultado a madeira para a Cruz de Cristo (Carter, 1967, 272)²².

2.1.1. A Teoria do Paganismo e a Denúncia de Heresia

A ligação da iconografia analisada com a Natureza também poderá ser indicativa de uma possível relação com a Árvore do Conhecimento cristã (Franková, 1995, 81), ou com a Árvore da Vida²³, elemento que possui sempre uma força simbólica muito significativa uma vez que se trata de um ser centenário, por vezes milenar, com uma longevidade magnânima relativamente à transitoriedade tão precária da vida humana. No entanto, no universo cristão verificamos sempre uma versão “boa” e outra “má” da árvore, sendo um símbolo muito ambivalente (Antunes, 2016, 704). Esta tradição provirá, provavelmente, da cultura irlandesa e da celta, que antropomorfizava as árvores²⁴ nas suas expressões artísticas, dada a existência do culto às mesmas (Dowden, 2000, 70). É possível que o *green man* seja uma evolução desta devoção pagã à árvore²⁵ ou à fertilidade da terra²⁶ (Hutton, 2011, 237), uma vez que esta última é literalmente uma fonte de subsistência (Negus, 2003, 247).

Gibson apresenta uma interessante proposta acerca do possível paganismo da imagem do homem *verde*, podendo tratar-se, segundo a autora, de um estratagem da

²² A árvore em causa costuma tratar-se de uma videira, espécie que habitualmente surge em uníssono com o homem *verde* e que está plenamente relacionada com Jesus Cristo: “I am the vine, ye are the branches”. - CHILD, 1971, 159, 204

²³ Geralmente, no românico português, as carrancas regurgitantes surgem em uníssono com motivos de laçarias, o que reforça a possibilidade de este motivo poder estar associado à árvore da vida. – VITORINO, 1941, 11

²⁴ Na Idade Média, por vezes olhava-se para o homem como uma árvore invertida, sendo os cabelos as raízes e as pernas os galhos da copa. – GAIGNEBET, 1979, 69

²⁵ “Some trees appear to possess the secret of life by remaining green in winter when most vegetation dies back, while other give the same impression by losing their leaves in autumn and becoming green again in spring.” - MACDERMOTT, 2003, 4

²⁶ Raglan propôs que a cabeça foliácea possuísse raízes numa prática sacrificial em nome dos deuses pagãos, nomeadamente a prática romana de eleger anualmente um rei que, no final do seu reinado fosse morto e pendurado numa árvore, garantindo a sucessão das estações e das colheitas. – RAGLAN, 1939, 54, 56; MATTHEWS, 2001, 42

Igreja para atrair os pagãos falsamente convertidos²⁷ para os locais arquitectónicos onde esta iconografia surge, denunciando-os desta forma (Gibson, 2017, 5). Anderson menciona ainda a hipótese de a instituição cristã ter sentido a necessidade de adoptar algum do imaginário pagão na sua produção artística de modo a transmitir simbolicamente o triunfo do Cristianismo sobre o paganismo (Anderson, 1990, 50). Noutra perspectiva, temos igualmente conhecimento do fenómeno da assimilação do imaginário pagão por parte do Cristianismo uma vez que seria o método mais eficaz de converter os pagãos²⁸ (Varner, 2008, 59) e de criar harmonia entre ambos os grupos. Para além dessa reclamação de poder, era oportuno incorporarem arquétipos que sublinhassem a relevância da natureza e promovessem o seu entendimento como criação divina (Anderson, 1990, 50, 54-55). Do ponto de vista de David, a figura do *green man* trata-se da corporização desta mesma ideia (David, 1990, 236).

Todavia, os historiadores mais recentes, desde a década de 50 (Hayman, 2010, 39), têm-se acautelado em relação à ideia da origem pagã do *green man*, uma vez que se tem progressivamente provado que não se associava esse arquétipo a cultos pagãos antes do século XX²⁹ (Hutton, 2011, 238). MacDermott recusa também a vertente pagã deste tema, afirmando que os homens medievais não eram propriamente atraídos pela Natureza no seu estado mais primitivo e selvagem³⁰, desejando torná-la domesticada³¹ (Barros, 1997, 1), e certamente uma sobrevivência como esta seria reconhecida e imediatamente atacada no contexto da cultura cristã (MacDermott, 2003, 187, 192).

Sophie Johnson vai mais longe, argumentando que os felinos vegetalizados não retrocedem até antes da Cristandade, assegurando que foi uma invenção da Igreja dos séculos XI e XII para combater a heresia cátara. Johnson defende a teoria de que na Idade Média cristã, o gato passou a estar associado à denúncia do Catarismo³² (Johnson,

²⁷ “(...) people continued to cling to beliefs founded in pagan traditions in a secretive manner, and this is why the Green Man imagery was hidden and tucked away from sight in the early places of worship.” – ARANEO, 2006, 8

²⁸ “O Românico nasce do cruzamento de tradições e mentalidades cristãs com pagãs.” – MOREIRA, 2015, 33

²⁹ “(...) if the Green Men represent pagan deities, how can we account for the apparent absence of any objection on the part of the Church hierarchy or individual Christians to their presence in Christian buildings?” - MACDERMOTT, 2003, 24

³⁰ “The natural in nature was too wild, too loaded with negative associations to be a subject for artists, who always sought to tame nature by making it artifice. This urge to domesticate the wild is an important aspect (...)” – CAMILLE, 1996, 141

³¹ “Man was not just an observer of nature. As part of the fallen world, he was implicated in its beautiful growth and also in its decay and death.” – CAMILLE, 1996, 133

³² “(...) an associative German play on words is chiefly responsible for the term ‘Cathar’: ‘the lexical link between cat (Katze) and heretic (Ketzter)’. So ‘Cathar’ is a pejorative term, not the self-naming of the so

2016, 18). Apesar da ideia de que esta iconografia nasceu já num seio cristão ser tentadora, esta autora falha em ver alguns factos históricos, prejudicando a veracidade do argumento³³. Padre Pinedo continua nesta linha, equiparando as diversas ramificações das folhagens profusas das imagens do *green beast* às divergências em relação à ortodoxia do dogma original cristão³⁴ (Gómez, 1979, 197), o que justificaria a fealdade das suas criaturas.

A associação a divindades não se esgota com as propostas que temos vindo a enunciar, sendo que muitos historiadores consideraram o homem *verde* uma semidivindade muito ancestral, talvez até pré-histórica³⁵ (Anderson, 1990, 14). Correntemente, tem-se reivindicado esta ancestralidade incomensurável com alguma frequência na prática historiográfica (Araneo, 2006, xiii), uma vez que quase todas as hipóteses colocadas até então saíram, de certa maneira, frustradas porque não existem paralelos, em obras anteriores, que sejam idênticos com as representações dos *green men* medievais. A generalização da antiguidade do tema é, com efeito, mais confortável e segura, evitando-se especificações para precaver o erro. Porém, Anderson alerta para os perigos que essa interpretação é passível de promover, na medida em que poderemos estar perante uma invenção da ancestralidade da iconografia (Anderson, 1990, 26).

Ambos Anderson e Basford consciencializaram que, apesar de o primeiro exemplar que a historiografia classificou como *green man* datar do século IV ou V d.C., no túmulo de Santa Abre³⁶ (f. 28) (Anderson, 1990, 46), conservado na Igreja de

called.” – JOHNSON, 2016, 19; O seu nome passa a significar “adoradores de gatos”. – O’SHEA, 2003, 34

³³ “There is no evidence of any appreciable survival of paganism in Western Europe at the time when the first known Green Men were created, let alone of the presence of active, militant pagans in a position to influence patrons, architects and masons in the numerous dioceses where Green Men appear in monasteries and cathedrals. (...) In most parts of western Europe, the old religions had crumbled and vanished centuries before the first foliate heads made their appearance (...).” - MACDERMOTT, 2003, 163, 164

³⁴ MacDermott menciona o facto de a Ordem dos Templários ter sido acusada de venerar um demónio chamado Bafomet, que se personificava, mais uma vez, na forma de um gato, e que era responsável pela prosperidade e fertilidade da terra. Contudo, a autora discorda desta proposta, afirmando que ainda não se provou a utilização do *green man* no sentido de condenar os heréticos, provando também a ilegitimidade das acusações contra os Templários. – PEREIRA, 2005, 76; MACDERMOTT, 2003, 78, 165

³⁵ “(...) that he represents something decidedly non-Christian that has somehow survived the otherwise corrosive millennia embedded as an archetype in the collective-subconscious through the medium of folklore and seasonal ceremony.” – BREADIN, 3

³⁶ “St. Abre’s tomb dates from a period when Christian iconography was barely established and still borrowed heavily from Roman models.” - MACDERMOTT, 2003, 157

Hilaire-le-Grand de Poitiers, em França³⁷ (Basford, 1978, 11), a forma e significado do *green man* consolidaram-se somente a partir da Idade Média, começando a ganhar mais ímpeto no século XI (Araneo, 2006, 7), principalmente a tipologia regurgitante desta temática (Basford, 1978, 15, 19). Sendo a primeira datação dos sécs. IV e V, percebemos que o *green man* apenas é entendido como tal em contexto cristão, uma vez que nas representações anteriores representava outra coisa, e poderemos partir, assim, do princípio que o homem *verde* só obtém o seu significado a partir do Cristianismo, mesmo que os protótipos visuais recuem a épocas anteriores. O conservador-chefe de escultura medieval do Museu do Louvre, Le Pogam, é da opinião de que houve uma dissociação das fontes clássicas do tema, principalmente quando falamos da tipologia regurgitante ou a tipologia aprisionada por vegetação, e a criação de algo novo, mais próximo do imaginário românico. Este historiador opina que o nascimento da iconografia como a conhecemos hoje, pelo contrário, é na fonte de Saint-Denis, coincidindo com o nascimento do gótico (Le Pogam, 2007, 35-36).

Nesta perspectiva, alguns historiadores entenderam o *green man* como transversal a quase todas as culturas (Martínez, 2009, 308), sendo representativo da relação entre os humanos e a Natureza. É por essa razão que por vezes o homem *verde* é classificado como um arquétipo, estando supostamente inerente à psique do ser humano³⁸. Esta categorização explica a ampla abrangência geográfica e, sobretudo, cronológica³⁹ das suas representações. Se considerarmos como legítima esta concepção arquetípica, esta acaba por derrotar o propósito do debate da procura da sua origem. Araneo reforça esta concepção ao afirmar que as representações do *green man* ressurgem em tempos de crise humanitária e ecológica⁴⁰ (Araneo, 2006, 49), podendo associar-se esta imagem à ideia de reciclagem e de renovação matérica, temas caros à situação actual⁴¹. MacDermott, por seu lado, rejeita a categorização da iconografia

³⁷ “It does not so much look backward to the Hellenistic leaf masks from which it undoubtedly derives as forward, perhaps providing a prototype for the only medieval figures with leaves, or leafy tendrils or branches coming out of the nostrils.” - BASFORD, 1978, 11

³⁸ “(...) emerges as a synthesis of good and bad, inspiration and creativity, the divine and Nature — or, (...), the archetype of our oneness with the Earth.” - FRANKOVÁ, 1995, 81

³⁹ “(...) the Green Man phenomenon often recurs in different places and times with seemingly untraceable lines of transmission”. - ARANEO, 2006, 10

⁴⁰ Após o ano 1000, que se previa ser o ano do fim do mundo na Antiguidade Tardia, houve uma vaga de contentamento e alívio na Cristandade, o que poderá justificar a maior proliferação da iconografia na arte. - ARANEO, 2006, 49

⁴¹ De facto, o *green man* ainda é representado hoje em dia e por norma é-lhe empregue esta acepção. - HAYMAN, 2010, 44

como arquetípica, insistindo que a religião cristã adaptou esta representação a partir do imaginário de outras culturas⁴² (MacDermott, 2003, 4, 7-8).

Consideramos, todavia, como mais provável que esta iconografia seja produto de uma mistura de vários mitos e figuras de diferentes culturas e tradições⁴³, uma vez que esta não se parece aproximar, de todo, de uma concepção intrínseca à psique humana. A fé e cultura cristãs⁴⁴, ao contactarem com esse imaginário, certamente que o reinventaram e o adaptaram às suas particularidades e objetivos simbólicos⁴⁵. De qualquer maneira, seria injusto considerar uma única origem do homem *verde*, dada a sua imensa diversidade, sendo, por esse motivo, quase impossível chegar a uma conclusão definitiva relativamente a este assunto.

2.2. O contributo da historiografia portuguesa

Manuel Luís Real, num estudo breve sobre S. Pedro de Rates, é o primeiro historiador português a debruçar-se sobre esta iconografia. Este medievalista, assim como Gerhard Graf, alegam que a sua presença no românico português é preponderante em espaços beneditinos⁴⁶ (Graf, 1986, 155) da vertente cluniacense. A Ordem de Cluny foi a primeira ordem monástica a implementar-se em território português (Sousa, 2005, 30, 42), em c. 1095. As igrejas pertencentes à referida ordem são vulgarmente ornamentadas com temas iconográficos animais e monstruosos, com uma carga intensa de simbolismo⁴⁷ (Matos, 2000, 26), pelo que seria natural a assimilação deste tema iconográfico⁴⁸.

Porém, não poderemos avaliar esta predominância de forma tão estanque, uma vez que o tema iconográfico não se encontra confinado às igrejas e às suas respectivas

⁴² “It must also be assumed that the meanings attached to the foliate heads did not travel with the designs, and may have been incorporated into Christian art with no understanding of their original significance.”. – ROGAN, 2015, 2

⁴³ David opina, por seu lado, que, independentemente das modificações formais que o homem *verde* tenha sofrido ao longo dos séculos, isso não é sinónimo de uma mudança radical do seu significado original. – DAVID, 1990, 240

⁴⁴ “Boa parte desse mundo fantástico passou, por vezes com modificações mínimas, para a mentalidade medieval. (...) A medievalidade assistiu a uma reelaboração da herança que lhe chegou, através de um duplo movimento de adopção e adaptação.” - BARBOSA, 2008, 69, 70

⁴⁵ “(...) if the Green Man can be identified with a number of different images, then it must follow that all these different images are fundamentally the same, (...). This, however, is clearly not the case.”. – MACDERMOTT, 2003, 10

⁴⁶ “(...) estaremos perante uma escola muito peculiar, sem uma delimitação geográfica precisa, mas que congregou elevado número de artífices «feitos» em torno das oficinas cluniacenses, (...)” - REAL, 1982, 63

⁴⁷ A observância cluniacense foi, na visão de Meyer Schapiro, aquela que revolucionou a escultura monumental na arquitectura e a reintroduziu na realidade do Ocidente. – SCHAPIRO, 2006, 18

⁴⁸ O que, por exemplo, na Ordem de Cister não acontece, pelas características da sua observância.

ordens, uma vez que este também surge em vários mosteiros românicos da ordem dos cónegos regrantes de Santo Agostinho, por exemplo (Sousa, 2005, 173), ou ainda em igrejas dos Templários e da Ordem de Santiago em contexto românico também. Importa, antes, as correntes artísticas a que os respectivos edifícios pertencem, que neste caso em particular é chamada de corrente beneditina, embora extravase edifícios desta mesma ordem (Graf, 1987, 62), e as suas movimentações pelas várias zonas do país (Santos, 1955, 80).

Para além de Real, Graf contribuiu também na década de 80, nos seus livros *Portugal Roman*, com menções a estas máscaras foliáceas, abstendo-se, no entanto, de explicar o seu significado com exactidão, embora ofereça alguns palpites relativamente a este. No seio da historiografia portuguesa o tema, porém, tem sido muito menos valorizado, encontrando-se a suas referências absolutamente dispersas pela bibliografia que existe sobre os vários edifícios românicos e góticos, nomeadamente no volume sobre Arte Românica em Portugal, coordenado por José María Pérez González, e os volumes sobre a Rota do Românico, por exemplo, ou inclusive em algumas monografias sobre obras em particular.

Dionísio David, na sua tese de Mestrado sobre a escultura tumular do século XV, foca-se sobre a existência do homem *verde* em contexto sepulcral, concretizando um pequeno levantamento historiográfico sobre a questão. Este autor, para além de provavelmente ser o primeiro historiador português a traduzir o nome da iconografia para português e o primeiro a abordar a sua presença na tumulária, também é o primeiro a propor uma ligação desta iconografia ao S. João Verde, uma vertente de S. João Baptista, que, ao proporcionar o sacramento do baptismo, propicia uma renovação, um renascer para uma nova vida espiritual⁴⁹. Este santo foi tido, também, como o responsável pelo “reverdecimento vegetal”, sendo muitas vezes representado como um ermita, próximo do homem selvagem (Pereira, 1991, 372, 373). É de igual modo importante não deixar de reparar, que o santo terá sido decapitado por Salomé, aproximando-se, assim, das representações mais frequentes do *green man* sem qualquer corpo agregado. Para além dessa possível conexão, as épocas festivas dedicadas ao santo ocorrem nos dois solstícios anuais, fenómenos que marcam o início de uma nova estação e de um novo ciclo (Pereira, 2009, 150, 151), e o simbolismo do homem *verde* poderá estar ligado a essa ideia, “regurgitando vegetação no solstício de Verão, ou

⁴⁹ As duas ideias aglomeram-se nas pias de água benta onde o *green man* surge. – DAVID, 1990, 239

devorando-o, no solstício de Inverno” (Pereira, 2005, 166). A imagem aparece em diversas igrejas com este orago⁵⁰ (David, 1990, 235, 237, 238, 239), em Tomar, em Coucieiro e em S. João das Lampas, Sintra.

Para a fase da arte manuelina, Paulo Pereira foi o principal interveniente neste estudo, começando por analisar o homem silvestre e as máscaras de folhagem na sua tese de Mestrado de 1990, reconhecendo a génese românica e entendendo essa raiz como sintomática da sua origem popular (Pereira, 1990, 173, 174). Pereira deve algumas das suas associações a David, e desenvolveu o conceito de tempo ligado ao *green man*, em 2004. Os contributos portugueses mais recentes tratam-se da publicação de 2009, *A Imagem de um Rei: Análise do Túmulo de D. Fernando*, de Carla Varela Fernandes, onde dedica, de igual modo, um capítulo a esta iconografia e a sua presença em contexto tumular (Fernandes, 2009, 61, 63), resgatando esta discussão num artigo acerca da sepultura de D. Rodrigo Sanches⁵¹ (Fernandes, 2014, 30).

Joana Antunes, em 2016, na tese de Doutoramento acerca da arte marginal na Idade Média em Portugal, decide, com o seu estudo de caso centrado em Santa Maria da Vitória, focar-se razoavelmente na iconografia em causa a propósito de alguns capitéis da famosa igreja. O seu argumento concorreu para reforçar a nossa já formada opinião sobre a marginalidade do homem *verde* e os seus complexos trâmites. Esta investigadora lançou uma intrigante interpretação e visão sobre esta representação iconográfica no contexto religioso em Portugal, com novas propostas que analisaremos ao longo da dissertação, tratando-se, portanto, do contributo mais recente.

Exceptuando estes medievalistas, poucos historiadores portugueses se debruçaram sobre esta iconografia, tornando-se claro que os seus estudos incidiram mais prementemente sobre o homem *verde* no período gótico e o gótico tardio. David e Pereira argumentam que a iconografia do homem *verde* obteve um novo fulgor em Portugal na época da Expansão (David, 1990, 241). Hayman, pelo contrário, refere que nota uma maior marginalidade relativamente ao *green man* no período correspondente à

⁵⁰ Além destas ideias, julgamos que David é o primeiro historiador a dar conta da existência uma série de exemplares desta iconografia na zona ribatejana e da Estremadura, referindo diversos túmulos nas igrejas mendicantes de Santarém que pertencem à linhagem dos Meneses, o que Pereira vem reforçar com as suas observações sobre a Igreja de S. João Baptista de Tomar. - DAVID, 1990, 233, 234; PEREIRA, 2004, 89

⁵¹ Mário J. Barroca escreve igualmente sobre o túmulo de Rodrigo Sanches, mencionando o homem *verde* e a sua relevância simbólica nestes espaços funerários, apesar de nenhuma das publicações se focar profundamente sobre esta personagem do universo do fantástico. – BARROCA, 2013, 169

cronologia do gótico em contexto internacional, e que essa característica prova o seu peso menos substancial no período em causa (Hayman, 2010, 42).

Para concluir, no geral, não se verifica uma evolução de peso na forma de pensamento sobre o tema em análise ao longo do desenvolvimento da sua fortuna crítica, na medida em que têm surgido cada vez mais dúvidas e incertezas ao invés de dados mais robustos, o que pode ser positivo, mas sabemos que as problemáticas serão difíceis de ser colmatadas devido à escassez de recursos documentais. A pluralidade de propostas acaba por complicar ainda mais as investigações, embora haja já contributos muito interessantes e consideráveis.

Em resumo, o único aspecto realmente unânime na historiografia é o de que o homem *verde* se trata de um arquétipo/representação recuada, de difícil determinação, a qual terá sofrido uma considerável modificação aquando da sua incorporação na religião cristã e conseqüente arte na época medieval. Para todos os efeitos, ainda não nos deparámos com hipóteses verosímeis relativamente à origem do homem *verde*, o que nos indica que o mais provável é que não haja, efectivamente, uma génese ancestral a ser traçada. Urgem, portanto, estudos de História da Arte que aprofundem a expressividade que as várias representações desta iconografia teve na arte medieval cristã, numa análise mais articulada e sistemática.

3. As Tipologias do *Green Man*/Homem Verde

Antes de darmos início a uma análise mais profunda, é imprescindível distinguir as diversas tipologias de representação que poderão estar englobadas na designação mais geral de *green man* (Dinshaw, 2017, 260), algumas delas já enunciadas anteriormente. Esta distinção, apesar de necessária para fins metodológicos, apresenta-se como um exercício bastante complexo na maior parte dos casos, dada a displicência com que esta iconografia foi classificada desde os primórdios do seu estudo e devido às divergentes opiniões dos historiadores sobre a divisão entre o que se insere dentro deste tema e o que está fora do mesmo⁵². Como tal, esta tarefa tão basilar tem-se revelado como um dos principais obstáculos ao seu estudo, fazendo com que alguns autores alertassem com certa premência para a resolução desta problemática (Le Pogam, 2007, 33, 34), e outros tentassem fazê-lo (Carter, 1967, 269-270). Através da recolha de exemplares efectuada no âmbito desta dissertação, e da leitura minuciosa da bibliografia sobre o tema, identificámos cerca de quatro tipos diferentes, com algumas variações e subgéneros em cada um deles:

1. A cabeça humana de cuja pele (f. 29), barba⁵³ (f. 30), cabelo, cabeça (f. 31), ou mais raramente das sobrancelhas⁵⁴ (f. 32) brota vegetação;
2. O rosto humano que é apenas sugerido, emergindo os seus contornos fisionómicos de um conjunto impenetrável de folhas (f. 33) (Basford, 1978, 7);
3. A cabeça humana da qual se expele vegetação dos orifícios naturais [orelhas (f. 34), boca, narinas, olhos (f. 35) (Breadin, 3)], a qual passaremos a chamar “regurgitante”, por conveniência. Quando as caras brotam folhagem pela

⁵² Enquanto que Kathleen Basford apresenta uma perspectiva mais liberal, admitindo diversas variantes do tema e considerando o homem *verde* “uma cara entre as folhas” e que as duas tipologias da cara foliácea e da máscara de folhagem não poderão ser separadas, Pierre-Yves Le Pogam defende um posicionamento mais cauteloso e mais restritivo, considerando apenas as duas primeiras tipologias que enunciamos o verdadeiro *green man*, rejeitando os casos nos quais a fusão entre os dois elementos seja mais dúbia e nas quais os dois elementos sejam claramente distintos entre si. – BASFORD, 1978, 7, 15; POGAM, 2007, 33

⁵³ “Signo de sabedoria e ancestralidade, dignidade e excepcionalidade, maturidade e virilidade, mas também de penitência e ascetismo, alteridade e exotismo, a barba mantém-se, nos registos menos formais e solenes, como atributo dos marginais: mouros, judeus, selvagens, vilões, boçais e risíveis ou insidiosos e temíveis.” – ANTUNES, 2016, 290

⁵⁴ Em diversas consolas na igreja de Frankfurt na Alemanha, é possível ver esta espécie de homem *verde* (f. 36).

boca ou pelo nariz, poderão derivar de uma tipologia que apresenta um bigode de folhagem (Basford, 1978, 11);

3.1. Rosto de um africano de cuja boca saem ramagens (f. 37);

4. O focinho de animal⁵⁵ (f. 38) ou de uma criatura sobrenatural (f. 39), geralmente um monstro, a regurgitar, ou a ingerir (Pereira, 2004, 189), folhas de videira e cachos de uvas, ou outra espécie de planta;

4.1. A cabeça de *felino* (f. 40), muitas vezes de cariz monstruoso e de aspecto assustador, geralmente invertido, a vomitar ramagens (poderão ser folhas de videira como na tipologia supramencionada);

Antes de enveredarmos pela caracterização destas tipologias, importa verificar o nome atribuído a esta iconografia. Verifica-se que a referência à cor verde se cinge apenas ao elemento vegetal sempre presente, e não à coloração da pele da criatura, sendo que provavelmente não sobrevivem vestígios de policromia original suficientes para averiguar esta questão nas esculturas de animação arquitectónica medievais. Na iluminura, os homens e monstros *verdes* não revelam, sistematicamente, uma coloração verde (Antunes, 2016, 237-238), embora possamos apurar essa cor de pele em alguns exemplos⁵⁶, e possamos admitir uma certa recorrência da mesma.

Para além do cromatismo da figura, impele-nos desde já mencionar que o género desta criatura, quando humana, corresponde ao género masculino na esmagadora maioria dos casos, existindo muito ocasionalmente figuras femininas. Encontrámos, de facto, muito poucos casos de “mulheres verdes” que possamos considerar indubitavelmente como figuras femininas na arte medieval portuguesa: dois capitéis do deambulatório da Sé de Lisboa (fs. 49/50), a mísula do túmulo de D. Duarte de Meneses

⁵⁵ Os animais que surgem na arte medieval portuguesa nesta iconografia, para além dos felinos e das carrancas demoníacas, são o touro na Charola do Convento de Cristo de Tomar (fig. 41), o cão, ou um animal canídeo, num capitel de S. João Baptista de Tomar (fig. 42) e nos frisos do túmulo de D. Duarte de Meneses (fig. 43), o macaco ou símio nos capitéis das naves da Igreja da Graça de Santarém (fig. 44), o peixe, numa imposta na Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães (fig. 45). Note-se que, torna-se muito mais frequente conseguir-se identificar a espécie do animal na arte gótica, e as espécies também se diversificam muito mais nesse período. A presença do cão torna-se interessante na medida em que este simboliza a renovação cíclica da natureza e possui uma relação próxima e especial com o mundo dos mortos. A razão que talvez leve à menor incidência dos canídeos nesta representação será o facto de o leão estar efectivamente relacionado com a ressurreição, ao contrário do cão. – PEREIRA, 2005, 192; WERNESSE, 2006, 135, 255

⁵⁶ Santa Cruz 25, fl. 1v. (f. 46) e em Santa Cruz 62, fl. 1 (f. 47), por exemplo, e nos casos internacionais, numa inicial B do *Beatus* do Saltério de Ramsey, fl. 4r (4º quartel do séc. X) (f. 48).

(f. 51), um capitel de S. João Baptista de Tomar (f. 52), alguns capitéis do Mosteiro da Batalha (fs. 53/54) e uma mísula do absidiolo Sul da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos (f. 55). Existe outro exemplo que se trata de uma cara andrógena⁵⁷, num capitel do portal Norte do Convento da Conceição de Beja (f. 56), que poderá ser considerada uma figura efeminizada ou com traços potencialmente femininos, o que faria sentido já que estamos perante uma instituição religiosa feminina.

3.1. Problemáticas de Classificação

A divisão tipológica pela qual optámos, apesar de útil, nem sempre é abrangente, na medida em que existem algumas representações híbridas do *green man* (f. 57), mais dificilmente classificáveis (Basford, 1978, 13, 15). Para além dessa hibrididade, a multiplicidade de casos com os quais nos deparámos geraram inúmeras dúvidas relativamente à sua categorização: existem representações nas quais o que é expelido pela criatura é dubiamente vegetal⁵⁸, até devido à estilização de muitos dos elementos vegetalistas que avistámos, mas nas quais a figura representada equivale formalmente ao animal ou ser que geralmente associamos ao *green man* como nos capitéis do portal axial de Santa Maria de Almacave (f. 58), ou ainda exemplos em que a relação entre os dois elementos se pauta pela ambiguidade como num capitel da nave direita da igreja de Santa Maria do Castelo de Alcácer do Sal (f. 59).

Observámos igualmente alguns casos em que o ser apenas se encontra próximo da vegetação, e não em contacto directo com a mesma, como acontece nos capitéis do arco triunfal da igreja S. Pedro de Leiria (f. 60), em que as cabeças dos caninos nos ângulos dos capitéis não se encontram unidas com as laçarias vegetalistas, apenas se verifica um contacto superficial, e provavelmente, não intencional do ponto de vista simbólico, pelo que não os consideraremos. Alguns casos excepcionais em que a fonte da verdura não corresponde de forma evidente a uma criatura viva, foram identificados por nós como *green men* devido à comparação com dados recolhidos noutros locais.

⁵⁷ Por vezes o género não é importante representar. Seguindo a linha de pensamento de Carolyn Dinshaw, esta androgenia radica na qualidade do *green man* como subversivo. – DINSHAW, 2017, 289

⁵⁸ Há um exemplar que é perfeitamente sintomático deste problema: no manuscrito da Bíblia de Alcobaça, na primeira página das Tábuas de Concordância, fl. 94v (f. 61), há um felino que ocupa a função de um capitel na microarquitectura da tábuas, que expele duas fitas e o fuste da coluna em si. Vemos, portanto, um animal idêntico aos que são representados nas representações desta iconografia, e num local arquitectónico onde é comum esta surgir, e sendo esta representativa do processo de construção de uma arquitectura sagrada, é significativo no que diz respeito ao seu simbolismo. Poderemos chamar a esta situação uma adaptação da morfologia desta iconografia para outros fins decorativos. Um caso igual surge nas Tábuas de Concordância de uma Bíblia, Ms. 2391, fls. 136v-141v, da Biblioteca Municipal de Troyes (1101-1200) (f. 62). – MIRANDA, 1998, 381; MIRANDA, 1999, 154, 155

Teremos, todavia, o cuidado de efectuar uma ressalva sempre que os exemplares que mencionamos nos suscitarem dúvidas ao nível da classificação⁵⁹ ou ao nível da cronologia em que foram produzidos.

Outra grande ambiguidade com a qual nos deparámos no estudo da temática da máscara de folhagem regurgitante foi a indistinção, por vezes, entre trincar ou regurgitar a verdura, uma vez que frequentemente é possível vislumbrar a dentição da criatura (f. 63), induzindo-nos em erro. Assim, guiámo-nos por vezes pela direcção que a própria vegetação toma a partir da boca da criatura, que nos poderá indicar com maior exactidão o acto da mesma, dado que geralmente, ao regurgitar, as hastes divergem para os dois lados da cabeça e desenvolvem-se simetricamente (f. 64). O facto de sabermos que comumente a criatura *verde* deita a língua de fora juntamente com a verdura, complicou, em certos casos em que o material não se encontra no estado ideal de conservação, a percepção correcta daquilo que se pretendia representar (f. 65).

Dada a discrepância entre os vários géneros desta iconografia, o termo *green man* torna-se demasiado geral e até contraproducente, gerando-se, assim, a necessidade de diferenciação. Perante esta dificuldade, Tina Negus propôs que o nome da tipologia felina, ou qualquer tipologia monstruosa ou animal, passasse a ser *green beast* ao invés de *green man* (Negus, 2003, 247), embora não se foque de todo nas distinções simbólicas entre ambos. Não obstante, esta inteligente sugestão não terá sido amplamente adoptada pela historiografia; curiosamente, foi uma investigadora portuguesa, Joana Antunes, na sua tese de doutoramento que emprega o termo “besta verde” (Antunes, 2016, 237). Na actualidade, geralmente nomeia-se o *green beast* como “máscaras animais” ou “máscaras felinas”, mantendo a designação original que obteve na historiografia, sendo o termo *green man* o mais amplamente utilizado, erroneamente nestes casos.

Pretendemos sustentar ao longo desta dissertação a tentativa de sistematização e distinção que Negus levou avante, passando a designar a tipologia animal e monstruosa como *carrancas, monstros, animais ou bestas verdes*, dada a sua multiplicidade. Justificamos a primeira designação, em primeiro lugar por sugestão da Professora Maria

⁵⁹ O exercício da definição tipológica, para além desta barreira, é-nos dificultado devido à degradação, erosão ou até destruição, por acção humana ou climatérica, do material no qual estas representações foram talhadas, ou ainda pelas características intrínsecas da matéria-prima, como o granito, no qual as representações são naturalmente menos delineadas e, por vezes, praticamente ilegíveis, revestidas por líquen, por exemplo.

Adelaide Miranda, e igualmente devido à denominação de “carranca” por parte de Dionísio David relativamente às representações do “homem verde” em que o felino não apresenta nem corpo nem membros, apenas a cabeça⁶⁰ (David, 1990, 140). Um dos principais entraves à prática historiográfica até então tem sido, precisamente, a abordagem da referida iconografia como una e homogénea ou a aplicação incorrecta dos termos, criando diversos problemas de metodologia e dando aso a mal-entendidos.

Para clarificar o nosso objecto de estudo com precisão, assumimos a opção de abordar as representações do homem ou dos animais *verdes* nas quais se encontra patente uma óbvia interligação entre o elemento animal ou humano e o vegetal, isto é, entre a criatura propriamente dita e a vegetação. Consideraremos os casos em que seja perceptível, de alguma maneira, uma relação de metamorfose entre ambos os elementos, na medida em que esta imagem se situa na tendência hibridizante do imaginário e repertório visual da Idade Média (Antunes, 2016, 238), e em que nos seja visível uma participação da criatura no mundo vegetal, existindo como um só numa coexistência biológica. Ainda assim, esta restrição por nós imposta parece insuficiente e até certo ponto, algo difusa para o que pretendemos levar a cabo, uma vez que existem variadíssimos níveis de envolvimento entre os dois elementos, podendo ir desde um simples emoldurar da face por vegetação⁶¹, até a uma completa fusão entre os dois, na qual se torna difícil delinear o que é vegetal e o que é humano.

Deixaremos, por isso, de parte os exemplos em que não existe efectivamente nenhum contacto directo com a folhagem ou nenhuma ideia de ligação entre os dois universos, ou melhor, exemplos nos quais a criatura não seja “vegetalizada”⁶² (Le Pogam, 2007, 33, 34; informação trocada via e-mail). Seguiremos, portanto, uma linha um pouco menos radical daquela que Pierre-Yves Le Pogam propôs. Iremos verificar ao longo da análise da iconografia em causa que existem variadíssimos casos de imagens medievais nas quais o elemento vegetal e a criatura se encontram de certa maneira aglutinados, mas que não poderão ser considerados *green men*, entre os quais temos os exemplos do portal axial do Convento do Carmo em Lisboa (f. 66), alguns capitéis

60 Não sabemos exactamente o porquê deste protótipo se ter generalizado no que toca a esta iconografia, poderá, com efeito, tratar-se apenas de uma máscara. Contudo, no universo simbólico, por vezes as partes equivalem à representação do todo. – ALCOFORADO, 2011, 27

61 Maria Adelaide Miranda e Meyer Schapiro são da opinião que algumas conexões bastante simples entre os dois universos fazem com que ambos já façam parte do mesmo mundo – MIRANDA, 1999, 28; SCHAPIRO, 2006, 202

62 Nesta linha, Jorge Rodrigues chega a nomear estas criaturas como *homens vegetais*, o que consideramos uma proposta interessante. – capítulo de Jorge Rodrigues em PEREIRA, 1995, 301

espalhados por todo o edifício do Mosteiro da Batalha⁶³ (f. 67), entre outros. O nível de entrosamento entre os dois mundos nestas representações, que acaba por ser mais superficial, sugere que a intenção da representação é diferente daquela que geralmente o *green man* possui, uma vez que nestes exemplos a criatura não é parcialmente vegetal. O que distingue o *green man* das outras iconografias parecidas com ele é precisamente o seu propósito simbólico, vector que teremos de averiguar em primeiro lugar em cada um dos casos que pretendemos classificar e examinar, para conseguirmos distinguir. Ele próprio se evade de categorizações exactas (Anderson, 1990, 29), não se tratando, como sabemos, de uma criatura estática, estando na sua essência a mutação (Dinshaw, 2017, 289), tornando este exercício mais desafiante.

3.2. Fora do tema: representações análogas

Foi-nos imposta, pela natureza deste exercício categorizador, a necessidade de deixarmos de parte estes exemplares que são análogos e próximos das tipologias enunciadas, mas diferentes na sua essência, podendo ser tidos em conta como pertencendo à mesma família iconográfica. Todavia, em muitos deles, encontramos, a certo nível, uma aproximação do simbolismo entre eles e o homem *verde*, o que nos complica ainda mais este exercício distintivo. Para realizarmos uma mais exaustiva e clara delimitação da iconografia do *green man*, e porque julgámos que a honestidade e transparência deste estudo ficaria comprometida se deixássemos de mencionar estes casos, faremos agora a actividade inversa, pelo método de exclusão, através do que observámos na arte e arquitectura medievais portuguesas.

3.2.1. A Árvore Wak-Wak de Baltrusaitis

As cabeças humanóides que são projectadas do conjunto de folhas nos portais góticos do Convento do Carmo, da Sé de Silves (f. 68) e de vários vãos e portais do Mosteiro da Batalha⁶⁴ suscitam-nos imensas dúvidas e questões relativamente à sua relação com o tema do homem *verde*. Segundo Pierre-Yves Le Pogam, esta tipologia poderá estar mais próxima do que Baltrusaitis classificou como a árvore de wak-wak⁶⁵

⁶³ Da campanha de Afonso Domingues. – DIAS, 1994, 124

⁶⁴ “Colocadas nas alturas, também aqui elas poderão recordar a presença constante, vigilante mas também controladora dos espíritos em trânsito, aos quais se devia respeito e temor.” – ANTUNES, 2016, 290

⁶⁵ Segundo a lenda, primeiramente referenciada no Livro das Maravilhas da Índia do século X, a árvore wak-wak existia numa ilha remota com o mesmo nome, no mar da China, da qual nasciam os filhos de Adão, e que de manhã e ao anoitecer gritava “wak-wak”, assim como quando caíam os “frutos”. Os troncos destas árvores eram igualmente compostos por faces humanas, que provavelmente também sabiam falar. – BALTRUSAITIS, 1981, 114, 115, 118

(Le Pogam, 2020, informação trocada via e-mail), que já referimos anteriormente, da qual brota cabeças ou bustos humanos ao invés de frutos ou flores, o que acontece muito frequentemente também nas iniciais românicas, como por exemplo em Alc. 450, fl. 1 (f. 69). Este mito tem uma origem oriental, divergindo um pouco do homem *verde* ocidental, não comungando da mesma intenção simbólica uma vez que as criaturas parecem subordinadas à árvore, e apresentando, geralmente, uma conotação maligna (Baltrusaitis, 1981, 105, 109, 114, 115).

Joana Antunes também não designa estes exemplares batalhinos como homens ou mulheres *verdes*, alicerçando esta demarcação na constatação de que não se verifica verdadeiramente nenhuma acção de metamorfose; todavia, admite que haja uma irmandade simbólica entre eles, considerando-os uma variante do tema e denominando-o o “vegetal habitado” (Antunes, 2016, 289, 290, 656, 657), uma solução terminológica que consideramos bastante feliz.

3.2.2. Espírito das Árvores de Gaignebet

Outra variante do homem na vegetação é a iconografia pagã chamada “espíritos das árvores”, que consiste na presença de caras humanas escondidas entre a folhagem, espreitando entre os interstícios, por vezes com expressões assustadas nos rostos (Gaignebet, 1985, 76). Esta imagem não deve ser confundida com o homem *verde*, embora as semelhanças sejam tentadoras, dado que não existe, uma vez mais, uma participação orgânica na vegetação. Exemplos desta última imagem poderemos observar no Claustro da Colegiada de Guimarães⁶⁶ (f. 70), na nave direita da Abadia de Alcobaça (f. 71), alguns capitéis nas reservas do MNMC em Coimbra, da antiga igreja de S. Pedro (f. 72), na Porta do Sol na Sé de Braga (f. 73), entre outros. De acordo com García, a cabeça entre a vegetação normalmente trata-se de um símbolo de elevação espiritual (García, 1990, 53, 54).

3.2.3. Homens Debruçados sobre Folhas

Existem casos em que os homens surgem apenas debruçados sobre a verdura, agarrando-a com os seus fortes braços como vemos no portal e nos capitéis da capela-mor da Ermida do Paiva (f. 74), como surge em S. Salvador de Travanca igualmente no portal e nos capitéis das naves (f. 75), nos capitéis do arco triunfal da capela-mor da

⁶⁶ A data do claustro da colegiada é bastante problemática, uma vez que a sua fundação é românica, datada do século XIII, contudo a estrutura sofreu um restauro aquando do restauro da igreja no reinado de D. João I.– SANTOS, 1955, 141

igreja de S. Pedro de Abrugão (f. 76), num capitel do trifório da Sé Velha de Coimbra (f. 77), e num capitel da abside de S. Miguel de Armamar (f. 78). García interpreta estes homens como símbolos da “libertação individual à procura da imortalidade por meio do sacrifício pessoal e elevação espiritual”, vendo a figura humana como um herói, e vendo na folha que é segurada uma folha de palma (García, 1990, 34), que pode significar imortalidade e salvação (Antunes, 2016, 742, 743), referindo-se ao caso de Travanca. Parece-nos esta exegese, contudo, algo excessiva, tendo em conta o carácter altamente complexificado em que foi levada a cabo, e a ambiguidade da espécie da folha. Encaramos, antes, esta tipologia como uma menção à intervenção da espécie humana na Natureza, ou uma aproximação anciã ao homem silvestre, que explicaremos de seguida.

3.2.4. Mãos a segurar vegetação

Poderemos observar algo semelhante quando vemos uma mão isolada a agarrar a vegetação, como vislumbramos num capitel do portal Norte do Mosteiro de S. Pedro de Ferreira (f. 79), no qual surge somente uma pata de um felino que alcança as folhas estilizadas do capitel, num capitel interior da fresta sob a capela-mor da Igreja de S. Miguel de Vilarinho (f. 80), num capitel da nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar (f. 81), nos quais surge, do canto, uma mão humana a segurar uma haste vegetalista. A excepção a este modelo é a mão no rebordo da tampa sepulcral no facial dos pés do túmulo de D. Pedro de Meneses e D. Beatriz Coutinho na Igreja da Graça, em Santarém, no qual surge a mão a segurar as hastes vegetalistas que se espraiam simetricamente a partir da primeira, que parece ser a fonte desta folhagem (f. 82). Ainda assim, estas características não são suficientes para a classificar como um homem *verde*, como poderemos facilmente aferir. Na arte medieval, geralmente quando se representa uma mão apenas, esta costuma corresponder à mão de Deus, que intervém na cena que está a ser retratada. Naturalmente, não poderemos afirmar o mesmo com tanta certeza para estes casos, uma vez que em Ferreira nem de uma mão humana se trata. Porém, estas representações podem, com efeito, remeter-nos para os desígnios divinos ou, mais uma vez, para a intervenção humana no mundo natural, nomeadamente nas colheitas.

3.2.5. Outros Animais

Há igualmente algumas representações que nos suscitaram algumas dúvidas, tratando-se, no entanto, de iconografias menos complexas que as descritas anteriormente:

1. Peixes que parecem expelir pela boca hastes vegetais que os envolvem;
2. Dragões que cospem ou mordem enrolamentos vegetais;
3. Criaturas répteis a morder ou a vomitar caules vegetais, nomeadamente criaturas que se podem aproximar do universo dos *ouroboros*.

Começando pelo primeiro caso, os peixes regurgitantes surgem nos capitéis do portal principal da igreja de S. Gens de Boelhe (1250-1300) (f. 83) e da igreja de Santo André de Vila Boa de Quires (1225/1250) (f. 84), sendo que não foi ainda facultada nenhuma explanação simbólica para esta imagem em nenhum estudo sobre as mesmas. Esta imagem surge ainda num capitel da nave da Igreja de Santa Maria de Águas Santas (f. 85). Sabemos, no entanto, que o peixe é por norma entendido como um símbolo cristológico, encontrando-se relacionado com o nascimento, com o mundo dos mortos, e a vida cíclica, uma vez que se liga ao elemento aquático, que se renova constantemente e no qual nasceu a vida. É também por essa razão associado à fecundidade (Werness, 2006, 175-176, 180). O peixe poderá, também, conter uma conotação eucarística (Chevalier, 2010, 515-516) e baptismal e purificadora (Werness, 2006, 178). Fica, deste modo, provado que se esta representação é bastante próxima do homem *verde* e das criaturas *verdes* no que toca ao simbolismo, sendo, talvez, ainda mais reforçado neste caso, mas que formalmente, a nível da sua expressividade e da incidência na arte medieval diverge completamente das criaturas que pretendemos estudar.

Relativamente ao segundo caso, a localização mais recorrente dos dragões que expelem folhagem pelas suas fauces é no arranque de portais, ou seja, junto ao chão, como acontece na base do portal da Sala do Capítulo do Convento da Conceição de Beja (f. 86) ou no pórtico da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Golegã (f. 87), onde dois dragões assentes na base do arco abocanham caules de videira que ascendem pelo fuste. É fácil compreender que o gesto de morder a vegetação se distingue a nível simbólico relativamente ao extrair a verdura pelos orifícios naturais, como acontece nos outros casos. Estes dragões não são⁶⁷, portanto, considerados parte integrante da natureza.

⁶⁷ “Os dragões regurgitadores da face externa do portal sul - membros de uma família numerosa que o manuelino fez prosperar -, por exemplo, prolongam uma associação ao universo vegetal que iconograficamente se perde no tempo mas que facilmente se reencontra a partir do românico e das representações simbólicas da árvore da vida, ora ameaçada, ora guardada por dragões. (...) Apotropaico e protector, defende nas zonas baixas esse símbolo de vitalidade, força e fertilidade que é a árvore (ou a sua versão ornamental)”. – ANTUNES, 2016, 375, 402

Outra localização comum destas criaturas fantásticas é nos cantos de cornijas e nas iniciais iluminadas dos manuscritos, no meio dos enrolamentos vegetais (Miranda, 1992, 808-809). O dragão, na cultura ocidental, exterioriza as forças do mal, o caos, sendo equiparado usualmente ao diabo (Silva, 2016, 317, 325, 329), no entanto, também está ligado à ideia de criação e germinação⁶⁸. A vegetação que sai do organismo destes seres fantasiosos, por vezes, pode ter sido produzida com a intenção de ser entendida como labaredas de fogo. Embora vejamos frequentemente que as carrancas e monstros *verdes* foram criados com objectivos simbólicos análogos, a existência simbólica do dragão é muito particular, e a sua incidência muito mais rara do que as fauces felinas por exemplo, tal como os peixes, não integrando, por esses motivos, o nosso *corpus*.

Parentes dos dragões são os répteis regurgitantes, como vemos numa imposta do portal axial da Igreja de Nossa Senhora da Orada, em Melgaço (f. 88), onde vemos o animal a morder o caule vegetal, e no portal Sul da Igreja de S. Cristóvão de Nogueira (f. 89), apesar de menos concreto. Não conseguimos, não obstante, identificar a espécie exacta destas criaturas répteis, mas, ainda assim, os répteis, principalmente as serpentes, costumam estar associadas ao submundo, ao inconsciente e à pulsão da vida (Chevalier, 2010, 137, 272-273, 594-595). As serpentes são consideradas criaturas ctónicas e ligam-se à ideia de rejuvenescimento devido à sua mudança de pele⁶⁹, o que se relaciona facilmente com o homem *verde*. O seu simbolismo não deixa de ser, não obstante, bastante ambivalente (Werness, 2006, 376, 377, 379).

Por sua vez, os *ouroboros* são uma criatura mitológica que se pode classificar como uma serpente ou animal réptil que morde a própria cauda, estando, deste modo, associado à simbologia do eterno retorno, do “sem fim” e da ressurreição (Gaignebet, 1979, 12). O seu significado, não obstante, cobre-se de alguma anfibologia, tal como o *green man*⁷⁰, e por vezes surgem em simultâneo e misturados, como num capitel do portal principal da Igreja Matriz da Nossa Senhora da Conceição de Tavira (f. 90). Em casos especiais, como este último, considerámos uma sobreposição entre o *ouroboro* e a carranca *verde*, nomeadamente nos túmulos de D. Duarte de Meneses (f. 91) e de D. Fernão Teles de Meneses (f. 92).

⁶⁸ “Pode acontecer saírem folhas das suas fauces abertas: é o símbolo da germinação.” – CHEVALIER, GHEERBRANDT, 2010, 273

⁶⁹ As serpentes costumam ser guardiãs da Árvore da Vida, e estão associadas, tal como os gatos, ao princípio feminino, o que é significativo no estudo desta iconografia, como já referimos. – WERNESS, 2006, 376, 378

⁷⁰ <https://www.greenmanenigma.com/theories.html>

3.2.6. Beak-Head

Facilmente se poderão verificar equívocos, principalmente na arte românica devido aos formatos mais animalizados e até grotescos do homem *verde*, com outra representação escultórica que é a chamada *beak-head*, também chamada de cabeça de lobo, de origem anglo-saxónica (Carneiro, 2011, 55), e muito recorrente em edifícios de corrente beneditina. Esta imagem deve ter sido introduzida no resto da Cristandade por volta da década de trinta do século XII (Real, 1982, 49, 61). O motivo trata-se de uma cabeça de lobo, com um longo bico que geralmente se encontra a morder ou a pontuar uma arquivolta, a decorar a cachorrada ou a ornamentar uma consola (f. 93). Por vezes, partilha o mesmo perfil felino que temos descrito, por vezes até com a língua de fora ou a segurar um objecto cilíndrico na boca. O problema adensa-se quando encontramos as duas iconografias misturadas entre si e a exercem as duas funções simultaneamente, como em S. Pedro de Coimbra (f. 94) e no portal principal de S. Salvador de Ansiães (f. 95) (Graf, 1986, 49), ou no mesmo lugar em que surgem *beak-heads* surgem *green men* também como nos portais de S. Pedro das Águias (fs. 96/97) e Rates (fs. 98⁷¹/99) (Real, 1982, 49). Geralmente, a função do *beak-head* parece ser apotropaica (Botelho, 2017, 291), contudo, Graf argumenta que as cabeças híbridas, como em Ansiães, poderão simbolizar o poder de Cristo (Graf, 1986, 297, 299).

Neste ponto da dissertação já podemos afirmar que o homem *verde* é uma figura do imaginário, sendo composta a partir da junção de dois elementos reais e familiares a todos os seres humanos, as criaturas mundanas e a vegetação que as rodeia. Ao efectuarmos uma linha cronológica das representações desta personagem ao longo da Idade Média, reparamos que inicialmente ela apresenta amiúde uma forma felina ou animalizada, até porque no Românico eram essas as temáticas que dominavam na escultura (Graf, 1986, 28), evoluindo de forma gradual⁷² para formatos cada vez mais humanizados, que se tornam preponderantes no Gótico (MacDermott, 2003, 51).

Esta transição subtil é interessante se tivermos em conta a visão de Meyer Schapiro sobre como os temas animais são encarados ao longo da Idade Média: enquanto que no século XII, as representações de animais ligavam-se à força e à agressividade, nos finais deste século e no século XIII, as representações dos mesmos passam por uma

⁷¹ O fragmento de aduela no Núcleo Interpretativo de Rates seria destinado ao portal norte. – REAL, 1982, 49

⁷² “(...), endlessly changing and adapting to the circumstances in which he finds himself.” – MATTHEWS, 2001, 9

mudança, sendo retratados de uma maneira menos hostil⁷³, com um grau de pormenor que sugere curiosidade e fascínio (Schapiro, 2006, 207). Esta alteração na percepção poderá contribuir para explicar a modificação da forma de representação do homem *verde* ao longo do mesmo período, uma vez que esta caminha para uma representação que veicula uma maior familiaridade e tangibilidade do significado do tema iconográfico e da própria natureza em si.

Neste sentido, colocamos uma hipótese relativamente à animalização inicial do tema: alguns animais, nomeadamente os tigres, por vezes, ingerem propositadamente ervas para que possam “limpar” o seu sistema digestivo, e outros animais domésticos, nomeadamente os cães, efectuem a mesma acção para poderem regurgitar, sendo que esta acção do quotidiano poderá ter transitado para as representações artísticas.

3.3. Problema da Nomenclatura: *Verde*, Silvestre ou Selvagem?

Tem-se verificado uma imensa confusão relativamente à designação da iconografia do *green man*, para a qual alguns historiadores alertaram (Anderson, 1990, 30; Centerwall, 1997, 28, 29, 31). Paulo Pereira terá sido o primeiro a esclarecer com eficácia esta confusão, explicando que, na arte medieval europeia, existem três iconografias com nomenclaturas semelhantes e aspectos similares também, uma vez que observamos desde as primeiras manifestações artísticas a íntima ligação estabelecida entre figuras antropomórficas e o mundo natural, mas que se distinguem entre si:

- O homem selvagem (f. 100), que representa o ideal, ou, mais rigorosamente um arquétipo, de um homem primitivo e inocente, pré-pecado ou pré-Adâmico, também chamado de “bom selvagem”, alheio à civilização e em harmonia com a Natureza, que é geralmente representado de corpo inteiro e pode abranger os dois sexos. A visão que se desenvolve sobre esta personagem ao longo da Idade Média é bastante dual, dado que a ele, para além da inocência, estão também imanentes as pulsões mais primárias do ser humano (David, 1990, 156, 158, 159), podendo ser associado à violência e sexualidade (Pereira, 1991, 377), estando mais próximo do estadio animal do mesmo (Gómez, 1979, 216);

⁷³ “(...) animals have something in themselves that is like human nature.” – citação de Hildegard of Bingen – SCHAPIRO, 2006, 208

- O homem silvestre (f. 101) passou a designar os habitantes de terras longínquas com quem os navegadores se depararam durante o processo de expansão do território europeu, por vezes representados entrelaçados com o mundo natural, ou simplesmente inseridos na Natureza. Contudo, a origem da palavra silvestre não tinha esse propósito, designando, pelo contrário, homens cobertos de pêlo ou, mais raramente, por folhagem (Pereira, 2004, 186-188).

São ambos, contudo, uma expressão da ideia do “Outro”⁷⁴ (Martínez, 2013, 41) e tratam-se de uma formulação ideológica de legitimação do modo de vida das comunidades ditas “civilizadas” (Goulão, 1988, 323). Ambos os arquétipos, também denominados por *wild man*, revestem-se de uma intrincada complexidade simbólica, e acabaram por ser confundidos com o homem *verde* em incontáveis estudos. É, portanto, fundamental delimitar as suas diferenças formais e simbólicas, embora surjam os três, ou apenas dois, por vezes em simultâneo, como no claustro da Sé de Évora⁷⁵ (fs. 102/103), no túmulo de D. Fernão Teles de Meneses (fs. 104/92), partilhando alguma cumplicidade (David, 1990, 155, 237) e, segundo alguns autores, o mesmo propósito significativo, ou intenções simbólicas semelhantes⁷⁶ (Anderson, 1990, 31).

Todavia, é preciso ter em conta relativamente a todas estas compartimentações que temos vindo a diferenciar que o mais provável é que os artistas e os homens medievais não tivessem em vista uma distinção tão clara entre estas diversas iconografias e tipologias, dado que a sua mentalidade não funcionaria como a contemporânea no sentido da vontade tão acentuada de sistematização. De qualquer das formas, estas três iconografias possuem tempos diferentes: o homem selvagem apenas é inventado no final da Idade Média, quase substituindo as máscaras frondosas, tendo ambos sido mutuamente assimilados de forma gradual (Le Pogam, 2007, 33, 42), o que poderá ter gerado alguma confusão.

⁷⁴ “(...) hombre salvaje como una expresión simbólica del malestar producido por la cultura bajomedieval, resultado de la tensión entre la moral cristiana y la naturaleza biológica.” – MARTÍNEZ, 2013, 41

⁷⁵ A representação dos homens selvagens na chave da abóbada deste claustro catedralício é considerada a primeira representação da iconografia em Portugal, e uma das primeiras da Península, o que prova a distinção e possível maior antiguidade da temática do homem *verde*. – PEREIRA, 1995, 366, 367

⁷⁶ Dionísio David é da opinião de que o Homem Selvagem e o Homem *Verde* derivam os dois de Silvano ou dos sátiros da cultura e mitologia greco-latinas, chegando a associar o termo Silvano e Silvestre. – DAVID, 1990, 162, 168, 233

Os equívocos mencionados entre estas iconografias foram ainda mais potenciados pelo facto de inicialmente a produção historiográfica ter encontrado alguma resistência relativamente à fixação da verdadeira simbologia do homem *verde*, por razões que já equacionámos neste trabalho, e que fazia com que as delimitações entre uma iconografia e outra se tornassem muito ténues. A fortuna crítica tem vindo, porém, a estabilizar e consensualizar gradualmente a sua posição relativamente a este tópico, o qual acataremos agora com maior apreço.

4. Significado simbólico

Inicialmente a historiografia insistiu mais na inexistência de significado simbólico deste motivo (Raglan, 1939, 50), ou pelo menos exacerbou o seu vector decorativo⁷⁷ (Pereira, 1995, 267-268) talvez graças à sua intrigante “pele” exterior. Vários historiadores (Gómez, 1979, 196, 198), alegaram que o tema, em contexto europeu, é adaptado *a posteriori* às mensagens que os encomendantes e/ou artistas pretendiam transmitir (MacDermott, 2003, 193). Kathleen Basford, por outro lado, sugeriu, numa linha de pensamento um pouco menos radical, que determinados exemplos do *green man* por vezes executavam a função de evitar o vazio no espaço livre das obras de arte, ou funcionar simplesmente como fonte de um emaranhado vegetalista meramente decorativo⁷⁸ (Basford, 1978, 7, 16), o que é algo natural de supormos, na medida em que os padrões ou motivos vegetalistas ou florais sempre foram percepcionados como estritamente ornamentais⁷⁹ (Gombrich, 1984, 158-159).

Meyer Schapiro entende as iconografias não “canónicas”, não como uma decoração, mas como uma representação com um significado religioso imanente, visto que nenhuma representação na arte medieval é supérflua⁸⁰ (Schapiro, 2006, 189, 191). De facto, no final do texto inicial do seu livro, Basford acaba por concluir que o *green man* raramente é um receptáculo oco de sentido (Basford, 1978, 21) e David objecta que esta representação sugere demasiadas acepções para que seja somente ornamental⁸¹ (David, 1990, 236). E se foi, com efeito, um tema que se perpetuou durante séculos em várias geografias distintas, é natural que tenha possuído algum significado para aqueles que lhe deram continuidade⁸². Mas, assim como muitos outros arquétipos iconográficos

⁷⁷ “When people lived in close proximity to plants and their livelihood depended upon the seasonal growth of crops and vegetables, to feed both themselves and their animals, such sculptural features were hardly «decorative» elements as we think of them today.” – CAMILLE, 1996, 135

⁷⁸ “The decorative possibilities of the motif were certainly explored no less imaginatively than its possibilities of meaning.” - BASFORD, 1978, 20

⁷⁹ “It was a remarkably adaptable motif: it could be manipulated to fit any space or position where ornament was required. It could be introduced to enrich, enliven, and bring variety into a scheme of leaf decoration and there provide, like a fantastic flower, a focal point of interest, or it could be made to blend into its leafy surroundings so inconspicuously that only the most perceptive eye could distinguish it from pure foliage.” – BASFORD, 1978, 7

⁸⁰ Ao contrário da famosa crítica de S. Bernardo às representações fantásticas e monstruosas dos claustros cluniacenses. – SCHPAIRO, 2006, 191

⁸¹ “(...), nonetheless these beasts originally conveyed socioreligious significance to those who made them and to those who admired them.” – FLORES, 1996, 7

⁸² “Everything that we have so far discovered points to the conclusion that foliate heads either played a neutral, decorative role, (...), or else were recruited, (...), to press home some Christian teaching.” - MACDERMOTT, 2003, 165

da Idade Média, o verdadeiro significado do homem *verde* permanece actualmente um mistério de difícil resolução.

Portanto os investigadores dos finais dos anos 80 e início dos anos 90, logo se aperceberam de que muitos *green men* apresentam, de facto, uma simbologia. Apesar de o seu significado não ser estável, dada a multiplicidade e diversidade das suas representações (Fernandes, 2009, 61), geralmente o sentido que lhe é atribuído relaciona-se com o eterno retorno da Natureza, que se renova ciclicamente⁸³ de forma permanente através do nascimento, a morte e o renascimento, dado que o Homem medieval percepcionava o tempo de forma circular (Ferreira, 2012, 22). A criatura da qual falamos é, portanto, uma ode à capacidade regenerativa da Natureza (Basford, 1978, 7, 21), ao devir inevitável da vida, e ao seu o retorno sistemático⁸⁴ através de uma pulsão orgânica e recrudescente para a vida. O *green man* encontra-se, portanto, intimamente vinculado à ideia de transformação⁸⁵, processo que ocorre não só na natureza do ponto de vista botânico, que é o é representado neste caso, mas em tudo o que a envolve, no mundo e na vida. O *green man* parece, portanto, encerrar em si todos os secretos mecanismos da Natureza (Anderson, 1990, 14, 113).

O último estágio deste processo, ou seja, o renascimento, é um tema caro, como sabemos, à religião cristã, que tem como uma das crenças nucleares a ressurreição⁸⁶ (David, 1990, 237) e a vida eterna da alma. Verificamos, assim, como o *green man* facilmente se adapta à mensagem cristã⁸⁷, mesmo que a sua origem não seja essa, como já explicámos exaustivamente. É crucial termos sempre presente que os patronos das instituições religiosas e dos seus respectivos edifícios participavam, muitas vezes, na decisão dos seus programas iconográficos, por isso, o argumento de que poderiam existir fugas à vigilância da tutela para que os artistas dessem lugar a motivos estritamente populares⁸⁸ (Barreira, 2011, 131) acaba por cair por terra.

⁸³ “(...) visão circular, de um tempo cíclico, natural, marcado pelo movimento dos astros e pela sucessão das quatro estações, ano após ano. É um tempo eterno, repetitivo, previsível, regenerativo e, até certo ponto, reversível.” - AFONSO, 2003, 91

⁸⁴ “(...) é graças a este «eterno retorno» às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salva do nada e da morte.” – ELIADE, 1975, 119

⁸⁵ Aristóteles defendia que a Natureza era a fonte de todo o movimento. – CAMILLE, 1996, 138

⁸⁶ Os celtas tinham um costume curioso de pintar os cadáveres de verde, como símbolo do regresso daquele corpo à terra. - MATTHEWS, 2001, 27

⁸⁷ “(...) Biblical references to vegetation in connection with the brevity and transient character of life on Earth, (...)” - MACDERMOTT, 2003, 69

⁸⁸ Existe, em certo grau, uma divisão historiográfica acerca desta questão, existindo uma facção que defende que os temas iconográficos e motivos ornamentais estavam sob controlo da Igreja, e que os patronos dificilmente permitiriam alguma representações que não julgassem decorosas; existe outra

A iconografia a que nos referimos acaba por constituir uma lembrança de que o mais natural é a morte⁸⁹, uma vez que todos os elementos que estão integrados na Natureza contemplam um momento de término, tudo o que é orgânico degenera e se decompõe. Podíamos interpretar estas ideias como um sinal da ênfase medieval na fraqueza da carne, sublinhando-se, pelo contrário, a relevância da existência espiritual de cada ser. No entanto, sabemos que o homem *verde* contém a parcela positiva desta transitoriedade física, uma vez que tudo na Natureza se transforma, nasce de novo, numa outra forma, muitas vezes da própria terra, tornando-se esta representação uma ode à esperança na vida após a morte⁹⁰ e na própria complementaridade entre corpo e alma, numa atitude quase panteísta.

Na perspectiva de Isabel Gómez, algumas representações das máscaras de folhagens simbolizam elas próprias a alma já ressuscitada (Gómez, 1979, 197), talvez prestes a renascer, ou ainda a alma a sair do corpo falecido pela boca (Gaignebet, 1979, 68), representação que é comum a inúmeras iluminuras e outros *media* medievais. Segundo Alfredo Martínez, o homem *verde* pode ser visto como emanando, figurativamente, vida da sua boca⁹¹, como se se tratasse de uma metáfora para Jesus Cristo (Martínez, 2009, 288). No âmbito dos paralelos cristológicos, é possível que a iconografia em causa esteja correlacionada com a Lei Natural, emanada por Deus, assim como com a Encarnação e a Virgem Maria. O *green man* é, para além disto, símbolo de poder, de inteligência e sabedoria (Anderson, 1990, 90, 93, 100, 117), especialmente na sua versão humana.

A historiografia é relativamente unânime no que concerne este significado relacionado com a renovação da vida. É, por isso, natural que o *green man* surja em contexto tumular⁹² (f. 105). Por vezes, os homens *verdes* representados no românico surgem acompanhados por pinhas (f. 106), que a mitologia romana associava ao luto

facção que argumenta que é provável que os mestres de obras e escultores usufruíssem de uma maior liberdade nas margens dos edifícios e que os temas que representavam nestes lugares seriam menos regulamentados pelo patrocinador. Admitiremos uma conciliação entre ambas as posições, uma vez que é provável que os patronos permitissem um pouco mais de liberdade nas margens, mas sobretudo a nível da codificação da forma e dos modelos.

⁸⁹ “(...) the Green Man could be a symbol of sad mortality: a warning, a *memento mori*.” – BASFORD, 1991, 239

⁹⁰ “Y así como el sol muere y resucita todos los días, o declina en invierno y renace en primavera, la vida también vuelve después de la muerte invernal.” - MARTÍNEZ, 2009, 289

⁹¹ É curioso, nesta perspectiva, observarmos que nas representações do românico francês, a *Árvore da Vida* costuma emergir da boca de um felino invertido, fortificando, deste modo, o sentido benfazejo que o homem *verde* poderá possuir (f. 107). - NEGUS, 2003, 252

⁹² “Although foliate heads lost ground as architectural elements during and following the Renaissance, they gained popularity as motifs on tombs and memorial tablets.” - MACDERMOTT, 2003, 47

(Lees, 2010, 9), ou ainda como um símbolo de fertilidade e até de vida eterna⁹³ (Matos, 2014, 11-12). É verdade que as próprias espécies botânicas que a criatura expulsa do seu corpo também possuem relevância a nível da construção de significado, assim como o modo de representação das mesmas (Basford, 1978, 19). As plantas mais comuns⁹⁴ são o carvalho⁹⁵ (f. 108), a videira⁹⁶ (f. 109), a “árvore da redenção”⁹⁷, e o acanto (f. 110), que é um símbolo de ressurreição (Anderson, 1990, 84) e imortalidade, heroicidade (Jorge, 1989, 511), mas também de redenção dos pecados, especialmente os pecados da carne segundo Rabanus Maurus (Varner, 2006, 192). A fácil identificação da espécie da planta torna-se mais recorrente apenas a partir da arte gótica (Anderson, 1990, 86).

A pinha “pela sua característica de concentrar os pinhões em redor do seu centro, simboliza a Igreja e os crentes. Este modelo cónico representa também o cacho de uvas. Pelo seu formato, não deixa de ser uma figura fálica: por isso, o cacho é um atributo dionisíaco ou báquico.” (García, 2018, 76). Contudo, o que é mais verosímil é que algumas destas pinhas se tratem antes de alcachofras⁹⁸ (f. 111), símbolo de regeneração na medida em que, mesmo depois de queimadas voltam a florescer, e estas costumam ser ligadas às celebrações joaninas e ao início das colheitas⁹⁹ (Pereira, 1990, 163), que já vimos estarem ligadas ao *homem verde*. A sua percepção, é, no entanto, a maior parte das vezes muito dúbia devido à sua forma de representar na pedra, e enquanto que em alguns casos ficamos na dúvida, existem outros que parecem ser, com efeito, pinhas. Outra planta que costuma acompanhar por vezes o *green man* é a hera (f. 112), que tem propriedades curativas, o que poderá enfatizar, mais uma vez, a questão da regeneração. A perenidade das suas folhas faz com que esta seja associada à vida eterna, e na Antiguidade, em particular, foi conotada com o eterno retorno (García,

⁹³ “(...) pois perenes são as agulhas do pinheiro e a resina é incorruptível.” – ALCOFORADO, 2011, 24

⁹⁴ Em casos excepcionais, como um capitel no claustro do Mosteiro de Celas, o que parece ser um ninho de abelhas (f. 113).

⁹⁵ Símbolo de perenidade. – PEREIRA, 2009, 95

⁹⁶ O primeiro está mais relacionado com a floresta e o segundo com a agricultura, a fertilidade e a vida. - ANDERSON, 1990, 86; VARNER, 2008, 73

⁹⁷ PEIXOTO, 2002, 90

⁹⁸ O único local em que as representações dos homens *verdes* são indubitavelmente entrosadas com alcachofras é a Igreja de S. João Baptista de Tomar. Relativamente à videira, que é também extremamente comum na representação do homem *verde*, esta também se pode associar ao culto de S. João Baptista. – PEREIRA, 2005, 167

⁹⁹ Paulo Pereira poderá efectivamente ter alguma razão nesta afirmação, na medida em que nos capitéis das capelas de Nossa Senhora da Conceição e de Santo Ildefonso na Sé de Lisboa (f. 114) e nos capitéis das naves da Sé de Vila Real (f. 115), os homens que surgem entrelaçados nas folhas de videira e nos cachos de uvas, segurando-as com as mãos, sugerem uma familiaridade com esta vegetação e até uma intervenção *consciente* na mesma.

2018, 65). Raramente, observamos também duas cornucópias a sair dos lábios da máscara, motivo que simboliza a abundância (f. 116).

A abundância vegetalista que as representações do homem *verde* preconizam levou alguns académicos a interpretá-lo como símbolo da fecundidade da Natureza¹⁰⁰ (Matthews, 2001, 6), e também da sua efemeridade (Antunes, 2016, 676), especificamente aquela que não foi objecto de exploração ou domesticação uma vez que o seu crescimento é espontâneo. Anderson entendeu esta iconografia como filha da relação entre o Céu Pai e a Mãe Natureza, estando intimamente ligada ao princípio feminino da procriação e da dádiva da vida (Anderson, 1990, 21, 23) e da transformação constante e cíclica do corpo da mulher (Camille, 1992, 54), embora vejamos muito poucas máscaras de folhagem femininas. Para além da folhagem, os próprios chifres, que por vezes acompanham algumas destas figuras¹⁰¹ (Sütterlin, 1989, 71), foram desde o Neolítico associados à renovação da vida¹⁰² e até à fertilidade (Matthews, 2001, 118).

A Natureza aloja todas as criaturas do mundo em harmonia e nutre-as¹⁰³ num macrocosmo funcional, sendo que algumas destas representações relembram ao Homem onde ele realmente pertence¹⁰⁴ (Anderson, 1990, 33) e da sua existência simbiótica e interligada com a Natureza¹⁰⁵. Por outro lado, certas representações relembram o poder soberano, e por vezes tirânico, da mesma (Barros, 1997, 21), que nada nem ninguém poupa, e, por outro lado, assombram-nos com a lembrança do local onde cada ser vivo acabará por ir parar quando se decompuser (Le Pogam, 2007, 37). Por vezes assistimos, desta forma, à demonização da Natureza e do seu próprio poder criativo (Antunes, 2016, 675), uma vez que este, em excesso, alude a ideias como o abandono e a decadência¹⁰⁶.

Relaciona-se frequentemente o homem *verde* com as colheitas¹⁰⁷ (Matthews, 2001, 6), estando, portanto, também ligado à passagem do tempo voraz¹⁰⁸ (Anderson,

¹⁰⁰ “(...) this abundance is released only through periodic deprivation, challenge, and self-sacrifice.” - MATTHEWS, 2001, 6

¹⁰¹ Em território português não detectámos, não obstante, a tipologia em questão.

¹⁰² “(...) precocemente na história da humanidade os animais com chifres foram relacionados simbolicamente com a passagem do tempo, (...) a partir do desenvolvimento do calendário lunar durante a Revolução Neolítica e, (...), os chifres tornaram-se símbolos da regeneração da vida.” – AMATO, 2018, 1

¹⁰³ “(...) concepção da existência de uma natureza naturante, autogovernada e independente do homem e das suas acções de «antropização»”. – PEREIRA, 2004, 189

¹⁰⁴ “(...) exprime também a necessidade de um regresso periódico a um ambiente natural, que faz do campo um substituto da mãe.” – CHEVALIER, 2010, 683

¹⁰⁵ <https://www.ancient-origins.net/myths-legends/unraveling-nature-and-identity-green-man-002620>

¹⁰⁶ <https://www.ancient-origins.net/myths-legends/unraveling-nature-and-identity-green-man-002620>

¹⁰⁷ A vegetação está quase sempre associada aos ciclos anuais da Natureza. - CHEVALIER, 2010, 678

1990, 87), “(...) que tudo consome e que tudo regurgita – a vida, representada como folhagem (...)” (Pereira, 1990, 174). A temática em causa poderá, eventualmente, conotar-se com a repetição do calendário litúrgico (Eliade, 1975, 93) ou simplesmente o calendário anual, marcando a transição entre estações¹⁰⁹, nomeadamente a chegada da Primavera (Gaignebet, 1985, 73), mais uma vez associado à ideia de ciclo. Relativamente à presença deste tema iconográfico em locais funerários, a passagem do tempo é uma ideia que é natural que esteja patente no seu programa iconográfico (Fernandes, 2009, 63).

Neste sentido da fartura e fertilidade, a máscara de folhagens torna-se coesa com a ideia medieval de que a boca, quando aberta, está ligada ao excesso e à imoderação¹¹⁰ numa vertente carnavalesca desses conceitos (Pereira, 2004, 189), o que pode ser também conotado com o êxtase dionísio e a sua força criativa e impulsionadora (Anderson, 1990, 34, 35). O *homem verde* reveste-se de alguma desta dimensão carnavalesca¹¹¹ da vida, especialmente quando o encontramos a sorrir maliciosamente, com a língua de fora ou com uma expressão jocosa e anedótica (f. 117). Do ponto de vista de Schapiro, a vulgaridade do tema da voracidade na escultura românica patenteia-se, muitas vezes, na qualidade da força que a boca ou o maxilar do animal representado tem, portanto, a boca destas criaturas *verdes* pode significar, por vezes, perigo e violência (Schapiro, 2006, 201). Simbolicamente, a boca e a goela tratam-se de elementos com valências extremamente ambíguas, podendo relacionar-se com o bem ou com o mal, mas principalmente com a ideia de passagem (Chevalier, 2010, 122, 355), início de ciclo, e até com a noção de ressurreição (Gaignebet, 1979, 122), como vimos.

Neste sentido, a tipologia regurgitante desta iconografia remete-nos para a função simbólica e utilitária das gárgulas nos edifícios medievais, a de expurgar do espaço sagrado as suas impurezas. Os pecados encarnavam em seres monstruosos, com uma função pedagógica (Barreira, 2011, 110), que escoavam a água ao expeli-la,

¹⁰⁸ “(...) we may see the Green Man as the source of time with its roots in the mystery of eternity, (...)” - ANDERSON, 1990, 97

¹⁰⁹ Não nos poderemos olvidar de que o calendário dos meses e das celebrações religiosas funcionava como um elemento organizador da sociedade e da sua vivência, e um elemento de coesão social.

¹¹⁰ O próprio verde é conotado por vezes com a loucura e com aquilo que é estranho e inquietante, contudo, trata-se de uma cor com acepções extremamente ambivalentes, o que se coaduna com a mutabilidade e transitabilidade do que normalmente lhe está associado. O verde poderá querer transmitir determinadas simbologias ou ideias em contextos diferentes, na medida em que o seu significado também foi evoluindo ao longo da História. – GAIGNEBET, 1979, 12; PASTOUREAU, 1993, 99, 157, 158, 159

¹¹¹ Não nos esqueçamos que a festividade do Carnaval costuma situar-se no final do Inverno, marcando o início da Primavera, o recomeço, estando igualmente muito ligada às almas dos defuntos. – GAIGNEBET, 1979, 105, 131, 137

geralmente pela boca. É desta parte do corpo, da garganta, que deriva o seu nome (Pereira, 1990, 177), embora estes dois temas iconográficos pertençam a universos completamente distintos (Varner, 2008, 15).

O próprio significado da máscara, que é tantas vezes associada a estas caras de folhagens, na arte medieval está relacionado com qualidades apotropaicas (Camille, 1996, 165), uma vez que protege os vivos do invisível, ao franzir-se (Sütterlin, 1989, 70), e trata-se igualmente de um símbolo de libertação e renovação e até de catarse, de novo com um sentido carnavalesco (Chevalier, 2010, 441-442). Em Portugal, especialmente no Norte do país, a máscara na Idade Média era associada às colheitas e à sexualidade (Barreira, 2010, 145), também podendo estar conectada com a ideia de morte devido à existência de máscaras mortuárias (Lopes, 1996, 79).

Temos visto que as acepções ligadas ao homem *verde* apresentam pulsões altamente contraditórias, vagueando entre simbolismos que parecem optimistas e outros que nos despertam receio e cautela. Como tal, Basford argumenta que nas representações em que o *green man* aparece completamente coberto de folhagem, ou feito inteiramente dela (Matthews, 2001, 18), se relaciona mais com a morte do que propriamente com a ressurreição (Basford, 1978, 8). Embora Basford tenha introduzido a proposta de este motivo poder significar a ruína humana ainda em 1978, e William Anderson tenha tomado a direcção contrária (Basford, 1991, 238), somente a partir dos anos 90 é que a historiografia apelou com maior fôlego para o possível significado maligno do *green beast*.

4.1. A Monstruosidade

Em páginas anteriores, observámos como em algumas representações artísticas do *homem verde*, este se tratava de um felino, geralmente selvagem¹¹², com orelhas salientes e pontiagudas, por vezes com a língua de fora, num gesto de ameaça ou desafio (Sütterlin, 1989, 72), e quase sempre com a dentição visível (f. 118). Esta é a descrição perfeita de um demónio¹¹³ de acordo com os padrões da Idade Média, sendo a sua expressão facial habitualmente aterradora e ameaçadora, até mesmo feroz.

¹¹² Raramente encontramos *green beasts* que sejam assumidamente gatos, sendo que o simbolismo entre felinos domésticos e felinos selvagens é um pouco diferente. – WERNESS, 2006, 174

¹¹³ Quando as figuras na arte medieval têm a língua de fora (f. 119), é sinal do seu carácter mentiroso, ou poderá sugerir o sacrifício de uma vida humana na Árvore da Vida, por enforcamento. Poderá, não obstante, conter uma simbologia positiva, uma vez que a língua pode ser domesticada. - SATCHELL, 1999, 99; CARTER, 1967, 269; BARREIRA, 2010, 92

O leão, apesar do seu sentido ambíguo¹¹⁴, relaciona-se naturalmente com Cristo, nomeadamente o episódio da Ressurreição, uma vez que se acreditava que este animal nascia morto, ressuscitando após três dias quando o pai rugia sobre ele. Esta ligação do leão com a ressurreição poderá, assim, explicar a sua constante presença nas representações que se classificam como máscaras de folhagem. Para além disso, o leão dorme com os olhos abertos, o que nos remete para a vigilância constante da divindade (Gómez, 1979, 83, 84) e da sua qualidade como guardiães dos bens pessoais dos vivos e dos mortos (Gombrich, 1984, 271).

O cariz monstruoso ou demoníaco¹¹⁵ ou até *feito* da besta *verde*, à partida, não auguraria nada que pudesse ser associado às forças do Bem. Esta suposta propensão para o mal é explicada pelo facto de, segundo a mentalidade medieval, os monstros, mais especificamente os de carácter felino, serem quase sem excepção conotados com o Mal¹¹⁶, os Vícios e com as forças diabólicas (Child, 1971, 151-152). O *green man* antropomórfico torna-se mais perturbador quando observado deste ponto de vista, uma vez que notamos que as forças demoníacas são mais semelhantes à forma humana do que normalmente somos levados a pensar¹¹⁷ (Le Pogam, 2007, 37). Os monstros acabam por causar maior receio porque por vezes se mostram medonhamente semelhantes ao ser humano no seu aspecto físico¹¹⁸ (Mittman, 2016, 527).

O teólogo Rabanus Maurus, no século VIII, defendeu que a vegetação que brota destas máscaras animais é uma metáfora para os pecados da luxúria¹¹⁹ (f. 120),

¹¹⁴ “«Sobre o leão pode-se pregar sob diversos pontos de vista, tanto de Cristo como de Satanás; (...)». (...) no contexto dualista do bem e do mal. Por isso é que encontramos em várias igrejas românicas, (...), o leão protetor e o destruidor.” – GARCÍA, 2018, 27

¹¹⁵ “Já na Idade Média o verde passava por ser maléfico, pois era a cor do Diabo.”; “Isto verifica-se pelo menos desde o século XIII.” – PASTOUREAU, 1993, 157, 159

¹¹⁶ “Nesta representação, o corpo do leão está oculto; só a cabeça é visível. No caso de Boelhe, os leões guardiães (representações de Cristo) estão em corpo inteiro e erguidos para o céu com a cauda levantada. Neste caso de Cabeça Santa, o leão tem o corpo escondido na guarida e ataca mortalmente uma pessoa (...)” – GARCÍA, 2018, 42, 43; concluímos que o simbolismo do mal aplicado aos leões expressa-se quando estes demonstram apenas a sua cabeça, o que geralmente acontece com as representações do *green beast*.

¹¹⁷ “(...) - the monstrous, which is intimately bound up, not with the animal, but with the human.” – CAMILLE, 1996, 149

¹¹⁸ Todavia, por vezes, a alteridade que é apresentada nestas representações demoníacas serve de consolo para o ser humano, confirmação da sua diferença perante estas criaturas. – CAMILLE, 1992, 75

¹¹⁹ “Even the grotesque heads on corbels which pull faces and stick out their tongues could have been intended to carry a sexual message, since the tongue often had phallic connotations.” - MACDERMOTT, 2003, 131

podendo simbolizar os pecados¹²⁰ que foram cometidos com os respectivos órgãos sensoriais que a expõem¹²¹. Por ventura a folhagem pode sugerir igualmente uma traição dos sentidos¹²², dada a sua falibilidade. Talvez, o facto de alguns homens *verdes* serem representados a vomitar folhagem pode corresponder a um castigo pelos erros cometidos¹²³, estando, por vezes, completamente emaranhados pelas “redes” da tentação¹²⁴ (Graf, 1987, 178). É inegável que algumas das representações desta iconografia são indubitavelmente coerentes com esta ideia pecaminosa¹²⁵.

Sto. Isidoro de Sevilha nas *Etimologias* argumentou que as almas que estavam destinadas ao inferno eram condenadas a comer plantas mágicas, sendo posteriormente transformadas em criaturas híbridas (MacDermott, 2003, 188). O leão também está ligado ao pecado, nomeadamente à ira e ao orgulho (Gómez, 1979, 84) e ao abuso de poder (Werness, 2006, 255-256). Neste sentido, a iconografia sob análise poderá possuir uma função pedagógica (Martínez, 2009, 293) e de instrução moral (Anderson, 1990, 65), como era comum nas representações monstruosas medievais, como já explanámos.

Um exemplo deste simbolismo de pecado pode residir nos homens *verdes* de corpo inteiro, uma tipologia extremamente rara. Os únicos exemplos portugueses nos quais surgem homens *verdes* de corpo inteiro, ou com parte do corpo visível, tratam-se dos capitéis das naves da igreja do mosteiro da Batalha (f. 121) e um capitel na igreja da Graça (f. 122). J. Antunes sugere que os homens *verdes* de corpo inteiro no Mosteiro da Batalha podem funcionar como retratos sociais, e, conseqüentemente como crítica social, uma vez que algumas figuras estão vestidas como leigos e outras como frades. Esta última categoria, que surge no coro alto de S. Francisco de Santarém (f. 123), em

¹²⁰ Talvez a ideia da luxúria esteja subjacente numa representação figurativa num capitel da Charola da Sé de Lisboa, no qual ao centro observamos uma mulher nua, cujos braços e pés se transformam em folhas (f. 51).

¹²¹ “(...), entangled in their sins, struggling vainly to free themselves.” – LEES, 2008, 4

¹²² O gato, por exemplo, é muitas vezes associado ao desejo sexual desenfreado e à promiscuidade. – WERNESS, 2006, 75, 174

¹²³ “Perhaps the branches growing out of these masks may always be referred back to the dark root of evil but it has been pointed out that the faces with leaves coming out of the nose can have a more specific meaning, (...) and allude to the idolaters to whom God would show no mercy.” – BASFORD, 1978, 13

¹²⁴ Um capitel na Igreja Matriz de Mértola (fs. 124/125) motiva-nos a pensar quiçá nas várias fases de enleamento do homem com o pecado, sendo que uma carranca num dos cantos do cesto regurgita a vegetação que decora toda a superfície da pedra deste elemento arquitectónico. Esta folhagem rodeia e aprisiona outras carrancas nos outros cantos do cesto, podendo significar que estas estão prestes a cair no mesmo erro que o seu companheiro regurgitante, sugerindo-se que o pecado será contagioso. Os vetustos capitéis da Catedral de Braga (f. 126) mostram-nos figuras antropomórficas de corpo inteiro enredadas nas hastes onduladas vomitadas pelas carrancas dos ângulos dos cestos.

¹²⁵ Um friso em South Molton (f. 127), em Inglaterra, parece patentear a ideia de embriaguez, tanto pela expressão facial da figura, como pela representação das folhas de videira a serem vomitadas pela boca da última, que se poderão associar ao vinho.

S. Francisco de Estremoz (f. 128), em S. Domingos de Vila Real (f. 129), tem o potencial de tanto ser criticada, como elogiada, podendo ganhar, aqui, a folhagem o sentido da palavra sagrada¹²⁶ (f. 130), ou a virtude do uso da palavra no caso dos possíveis oradores leigos. Joana Antunes, na linha de M. Camille, reconhece, desta forma, a grande ambiguidade simbólica¹²⁷ destas figuras corpóreas, ainda mais pelo facto das suas expressões faciais serem serenas. O outro exemplo da igreja da Graça não se encontra trajado em nenhum modo em particular, afastando-se, deste modo, da ideia de representação de um grupo ou estrato social, podendo tratar-se de uma representação da alma humana (Antunes, 2016, 669, 670, 675, 677, 702).

Se tomarmos a génese folclórica do *green man* como correcta, fará todo o sentido entendê-lo como produto da imaginação popular (Pereira, 1990, 174), o que é defendido por vários autores¹²⁸, até porque as ideias da morte e da ressurreição estariam muito presentes nos rituais vernaculares (David, 1990, 170). Era muito comum na Idade Média a população expressar imenso receio em relação à floresta e às criaturas que lá poderiam habitar (Matthews, 2001, 22, 24), uma vez que a área de muitas destas ainda não era conhecida (Child, 1971, 206). Veiculava-se, assim, a preocupação sobre o poder devorador e devastador da natureza, sendo esta última representada a aprisionar os homens nos seus ramos e caules (Le Pogam, 2007, 35), uma imagem muito presente nos capitéis do deambulatório gótico da Sé de Lisboa¹²⁹ (f. 114). Desconfiamos que seja esta tentativa de representação simbólica da implacabilidade da Natureza que justifica o facto de, em múltiplos casos, a criatura *verde* se assemelhe a um monstro ou a um ser fantástico e assustador.

¹²⁶ “Se enunciarmos a acção física que consubstancia esta relação não em termos digestivos e matéricos, mas em termos aéreos e sonoros, esta figura deixará vomitar, cuspir, expulsar a folhagem para passar a expirá-la, emiti-la ou proferi-la. Assumindo a emissão oral (foquemo-nos apenas nela por agora) de folhagem como metáfora para o discurso, passamos a poder ver esta figura como um pregador em plena posse e pleno uso da palavra - a palavra viva, sinuosa, persuasiva.” – ANTUNES, 2016, 670

¹²⁷ A própria boca trata-se de um órgão altamente ambíguo no seu sentido, onde se encontram as duas acções de comer/alimentar, e a de reflectir e ler o texto sagrado, ligação que se consuma na palavra *ruminatio*. – CAMILLE, 1992, 63-64

¹²⁸ H. M. Carter opina que a mutação da representação humana para a representação animal nesta iconografia se deve ao desvio das representações de acordo com a doutrina cristã no espaço sagrado, para iconografias populares. – CARTER, 1967, 273

¹²⁹ Os capitéis do deambulatório da Sé de Lisboa são alvo de alguma hesitação relativamente à sua cronologia e originalidade, devido à destruição parcial do deambulatório, no terramoto de 1755, e do aspecto estranhamente “perfeito” de alguns dos capitéis desta zona. Contudo, os danos foram causados principalmente a nível da cobertura abobadada, que foi reconstruída pelos restauros efectuados no início do século XX, assim como outras alterações que foram realizadas nas várias capelas radiantes. Não há registo, entre a lista de modificações, melhoramentos e restauros na cabeceira da Sé, de alterações nos capitéis. Catarina Villamariz expressa esta mesma opinião na sua Tese de Doutoramento. Como tal, não temos evidências de que os capitéis em causa são produto de restauro nem se são, com efeito, originais, pelo que os consideraremos daqui em diante, mas com algumas reservas. – VILLAMARIZ, 2012, p. 476

Ao representar esta criatura, portanto, em locais sagrados, cristianizava-se esses lugares desconhecidos, que intuía medo, e tornava-se algo visto como preocupante, incontrolável e inexplicável em algo inteligível, racionalizando-o o mais possível (Olly, 2016, 4). O *green man* acaba, dessa forma, por formalizar, e mais especificamente neste caso *personalizar*, um processo invisível e não palpável (Pereira, 2020, informação trocada oralmente). Isto é, trata-se de uma representação específica de um evento que não possui uma expressão visual particular¹³⁰ (Antunes, 2016, 703), mas que é de tal forma universal e substancial que se torna absolutamente obrigatório representar e materializar, e talvez seja por este motivo que por vezes a sua face nos interpela com um olhar tão directo. A este tipo de fenómeno dá-se, por norma, o nome de pareidolia (Pereira, 2020, informação trocada oralmente), que consiste em transportar para um objecto inanimado uma imagem que não é verdadeira, mas cuja forma se pode assemelhar ao ser humano, nomeadamente a face (Gombrich, 1984, 264-265).

Contudo, consultando os bestiários e tratados zoológicos medievais, damos conta da ausência desta criatura fantasiosa (MacDermott, 2003, 104). Esta falta indica-nos que o papel do *green beast* extravasava o do monstro que povoa constantemente as diversas manifestações da arte medieval, e que tem geralmente o propósito de materializar a luta entre o bem e o mal. Ou seja, este ser não é, portanto, catalogado como uma criatura existente, parecendo, com efeito, existir uma consciência de que se trata de uma criação fantasiosa, criação esta que teria um propósito e função alegórica e simbólica muito particulares e que deveriam ser reconhecidos e entendidos pela generalidade dos seus visualizadores (Carter, 1967, 271). Na realidade, a iconografia do *green man* pertence a uma categoria muito peculiar da arte medieval, uma vez que não se enquadra na rubrica da escultura antropomórfica ou na escultura estritamente zoomórfica, nem pode ser incluída na classificação de escultura vegetalista; trata-se de algo completamente à parte, uma síntese entre todas estas categorias, e que requer, como tal, uma classificação própria (Dinshaw, 2017, 283).

4.2. Divergências e Indefinições Interpretativas

O simbolismo vinculado a estas caras foliáceas multiplica-se conforme os tipos de representação¹³¹ e tipologias formais (MacDermott, 2003, 101). Apesar de as

¹³⁰ “(...) a função do visível é significar o invisível, a função da arte é representar o irrepresentável, o mundo metafísico.” – PEREIRA, 1995, 202

¹³¹ “In his mask form he is linked to the universal significances of the mask (...) of the world of spirits and of what lies behind death. As the disgorging or devourer of vegetation he speaks of the mysteries of

fronteiras entre o vector do Bem e do Mal serem relativamente estáveis na época medieval (Amato, 2018, 96), o *green beast* acaba por fugir a essa categorização pré-estabelecida, adquirindo alguma ambiguidade¹³² interpretativa (Basford, 1978, 19-20) e levando aqueles que o tentam descodificar a um impasse.

A tendência na historiografia especializada no tema tem sido a abstenção de tomar partido de um simbolismo positivo ou negativo¹³³, admitindo que ambos ocorrem no caso do *green man* (Anderson, 1990, 130), como acabámos de confirmar, coisa que não faria qualquer tipo de confusão ao intérprete medieval, uma vez que, dado o contexto e as características da representação, este compreenderia em que vector é que a representação se enquadraria (Schapiro, 2006, 187-188), tal como aconteceria uma miríade de vezes com a dicotomia do bom selvagem versus o selvagem incauto e violento¹³⁴ (Gaignebet, 1985, 94-95). Esta duplicidade deriva da própria ambiguidade de como a natureza era percebida na Idade Média Cristã¹³⁵, podendo ser um espaço de dissimulação (Hayman, 2010, 39).

Por vezes a sua expressão facial denota alguma aflição ou sofrimento (f. 131), parecendo asfíxiar na vegetação (MacDermott, 2003, 89), demonstrando o seu olhar grande dramatismo (Basford, 1978, 7, 9, 12). Este género de representação veicula quiçá uma relação parasítica entre estes dois seres vivos (Anderson, 1990, 122), na qual a natureza se alimenta da força da cabeça que a expele (Dinshaw, 2017, 290), ou ainda pretender dar a entender que existe alguma doença gutural ou gástrica (Ettlinger, 1979, 108). Enquanto noutras representações, pelo contrário, a sua face exprime alegria e felicidade, com um sorriso¹³⁶ e que nos faz questionar o seu nível de malícia ou

creation in time, of the hidden sources of inspiration, and of the dark nothingness out of which we come and to which we return. As the fruit of vegetation, he signifies the mystery of law and intelligence in natural forms and expresses our own instinctive desire to anthropomorphize everything that is beautiful, touching or powerful in the world about us.” - ANDERSON, 1990, 33

¹³² “Likewise it is often difficult to be sure whether a variation in the image was made for the sake of diversifying the ornament or was intended to give the motif a new twist of meaning.” - BASFORD, 1978, 20

¹³³ “Graças à sua diversidade, não podemos atribuir aos *green men* um simbolismo único, variando, certamente, de acordo com as fisionomias e os locais onde foram representados.” – FERNANDES, 2009, 61

¹³⁴ “(...) face à rigidez das condutas predeterminadas que avassalavam as altas esferas do corpo social medieval, as quais se afiguravam impossíveis de contornar, o selvagem dispunha de uma liberdade e de um contacto com a Natureza que os insatisfeitos ou contestatários verdadeiramente almejavam; por outro lado, a sua voracidade sexual e os ímpetos materiais de que era detentor, (...), faziam dele, ora objecto de pura repugnância, ora modelo de um ideal a consumir.” – DAVID, 1990, 159

¹³⁵ It is thus perfectly understandable that the Green Man art of our more distant past was characterized by gloomy, grotesque and even malevolent imagery.” – ARANEO, 2006, 140

¹³⁶ “Two aspects of the world, the serious and the laughing aspect, co-existed in their consciousness.” – CAMILLE, 1992, 11

ingenuidade, como por exemplo em Santiago de Antas (f. 132). As divergências entre expressões faciais distinguem os diferentes propósitos simbólicos desta criatura, assim como a recorrência das estações e meteorologias patentes nas folhagens regurgitadas (Anderson, 1990, 96, 99).

Anderson vai ainda mais longe, ao mencionar uma mudança na expressão facial e, conseqüentemente, no significado da iconografia, na transição do românico para o gótico, declarando que no gótico adquire um simbolismo mais benéfico, no qual a Natureza se alia ao Homem e em que a sua ligação à criatividade e à ressurreição se revigora. Esta conotação mais positiva é reforçada pelo facto de predominar, no final da Idade Média, a acepção positiva do leão (David, 1990, 142), que tantas vezes surge nesta iconografia. Este autor sugere que na Alta Idade Média e ao longo do período românico o simbolismo do *green man* é, então, preponderantemente nocivo (Anderson, 1990, 88, 101). A verdade é que vemos, nas construções românicas mais tardias em Portugal, uma decadência da utilização da temática da cara de folhas, que depois será recuperada com o alvorecer do Gótico, por essa razão é provável que se tenha criado uma cisão entre concepções de um tempo para o outro.

A transição de um sentido para o outro entre estas duas fases artísticas da Idade Média, não demonstra, ao contrário do que se possa pensar num momento imediato, um abismo definitivo entre uma acepção adoptada anteriormente e outra, por sua vez antitética a esta primeira, que passou a vigorar posteriormente. Até já vimos que o primeiro local onde se implementou uma cara de folhagens foi, precisamente, um túmulo e numa tipologia humanóide¹³⁷, e provavelmente até terá sido a partir daqui que a historiografia primeiramente reflectiu acerca do seu significado, sendo que os exemplos da Baixa Idade Média corroboravam este propósito simbólico positivo. Para as cronologias ditas românicas da arte portuguesa observámos casos, mesmo que menos frequentes, de *green men* com um significado tendencialmente positivo e inseridos num âmbito funerário. Da mesma maneira, para os séculos seguintes da Idade Média continuamos a deparar-nos ocasionalmente com carantonhas monstruosas que expulsam verdura das suas fauces e com um significado potencialmente vicioso¹³⁸.

¹³⁷ Segundo Schapiro, aí se concentrava grande parte da escultura primitiva cristã e à qual a morte e a memória estavam mais organicamente associadas. – SCHAPIRO, 2006, 10, 14

¹³⁸ Também havia espaço para o monstruoso, o grotesco e o anormal na arte gótica. – CAMILLE, 1996, 151

Os casos de feições humanas na arte românica em Portugal encontram-se nos capitéis da capela-mor de S. Miguel de Armamar (f. 133) e no portal de S. Pedro de Leiria (f. 134), apesar de significativamente mais raros. O contrário tem muito mais expressividade¹³⁹, como podemos observar nos capitéis das naves do Mosteiro de Leça do Balio¹⁴⁰ (f. 135), e igualmente na igreja escalabitana da Graça¹⁴¹(f. 46), nos capitéis do deambulatório da Sé de Lisboa (f. 112), na placa comemorativa da refundação da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães por D. João I, hoje conservada no Museu Alberto Sampaio (f. 136), em diversos capitéis da nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar¹⁴² (f. 137), nos capitéis góticos do claustro do Mosteiro de Celas (f. 138) e no claustro do Mosteiro de Alcobaça (f. 139), etc. Para além disto, por vezes verificamos ainda a convivência directa entre estas duas espécies no mesmo local, como no portal axial da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira (fs. 140/90), na Igreja Matriz de Santiago do Cacém (f. 141/142), no túmulo de D. Fernão Teles de Meneses (fs. 92/143), no túmulo de D. Fernando I (fs. 144/145), em S. João Baptista de Tomar (fs. 137/52), entre outros, o que complexifica a averiguação do seu significado e da intenção com a qual foram produzidos.

A crescente humanização motivou, como é óbvio, o realismo das composições, tornando-se usual a representação dos dentes das criaturas *verdes* com grande minúcia, como observamos na mísula do sarcófago de D. Duarte de Meneses (f. 53), ou na Igreja de S. João Baptista de Tomar (f. 146) e outras. O realismo atinge o expoente máximo nos capitéis do deambulatório da Sé de Lisboa, onde os homens e as mulheres representados são marcados por uma distinta individualização, podendo tratar-se efectivamente de retratos (f. 147) como defendera Lady Raglan, notando-se também um grande naturalismo na vegetação que estes expelem, tratada com extremo pormenor e cuidado.

¹³⁹ “(...) que são historiados como os do claustro de Celas de Coimbra, conseguem manter-se em igrejas, claustros e torres militares do Noroeste do país os ficam presos à tradição românica e estão ligados a um longo passado. Os exemplos desta sobrevivência da gramática decorativa do século XII não são raros.” – CHICÓ, 1968, 120

¹⁴⁰ Cujo modelo arquitectónico provém da arquitectura mendicante de Santarém, o que poderá ter também influenciado o programa decorativo. - VILLAMARIZ, 2012, 361

¹⁴¹ Neste caso vemos criaturas símias, que, na Idade Média, eram tidas como demoníacas e dissimuladas. – DAVID, 1990, 177

¹⁴² Embora de fundação do século XII, a igreja de São João Baptista com que hoje nos deparamos na cidade de Tomar é produto de campanhas de obras ao longo do século XV, por parte do investimento de D. Manuel I, tendo sido terminadas apenas no século XVI. – PEREIRA, 2005, 165; GUIMARÃES, 1929, 27

As mutações na História raramente são de um carácter tão linear como poderíamos desejar, e esta em particular foi sendo operada ao longo de muitos anos e decorre de uma alteração a nível mental e comportamental, principalmente relativamente à morte e à vida depois da mesma. A gradual humanização do homem *verde* reflecte a maior personalização e individualização do acto de morrer (Baptista, 1997, 157), e molda-se perfeitamente às novas premissas artísticas e decorativas do gótico, que se desprendia gradualmente da intensíssima carga simbólica, da atitude codificadora, e do universo do fantástico e do misticismo monstruoso do românico, ao qual, como vimos, a máscara de folhas se adaptou na perfeição. A morte era encarada de um ponto de vista mais apocalíptico e escatológico nos séculos XI a XIII, o que proporcionava manifestações de desespero e pessimismo e estes transparecem nas figuras. Carter e Le Pogam, contudo, expressam a opinião contrária, afirmando que as máscaras frondosas começaram a ser menosprezadas na segunda metade do século XV na conjuntura internacional (Carter, 1967, 271), e justificam esta afirmação com o facto de então haver uma tendência para enfatizar o seu carácter negativo (Le Pogam, 2007, 41), devendo-se também, quiçá, à maior ortodoxia praticada nos temas artísticos a partir dessas datas (Carter, 1967, 273).

De qualquer forma, na época românica parece não existir uma delimitação mental clara do universo humano, animal¹⁴³ e vegetal, fazendo todos parte da esfera do domínio divino de igual parte, unidade que a máscara de folhagem parece transparecer. Contudo, na arte gótica, com o acentuar de uma gramática artística naturalista, verifica-se um corte conceptual entre os dois universos, vegetal e animal, por consequência dessa maior definição das formas e da mais desafiante aglomeração do ponto de vista visual entre os dois universos que fazem parte deste tema; talvez seja por essa acrescida dificuldade que se opta por soluções em que notamos uma completa fusão nos casos internacionais (Le Pogam, 2007, 41-42). Observamos, assim, esta mutação de sentido de uma época para a outra, possivelmente, pela própria mudança na relação conceptual que o ser humano estabelece com a Natureza e a sua observação e vivência. Por exemplo, Anderson explica que a tipologia regurgitante do homem *verde* apenas emerge quando a espécie humana modifica a sua atitude perante a Natureza, querendo subjugar-la à sua vontade e domá-la (Anderson, 1990, 56, 60). Esta atitude está muito patente nos *green men* que se encontram a agarrar a vegetação (f. 122), como se estivessem a

¹⁴³ Os animais, todavia, não teriam alma, pelo que não seriam salvos por Deus, possuindo apenas uma existência corpórea. – CAMILLE, 1992, 70

controlá-la, ou a puxá-la para facilitar a sua expulsão (Antunes, 2016, 670), como vemos no túmulo de D. Fernão Teles de Meneses por exemplo (f. 143).

Martínez explicita esta variação de significado, dependendo do contexto em que o tema surge (Martínez, 2009, 293), demonstrando que, de facto, muitas das representações exibem um significado claramente benfazejo, como os *green men* nas pias de água benta, que em Portugal se materializa na pia baptismal¹⁴⁴ manuelina da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Maceira (f. 148), nas duas pias góticas da Igreja Matriz de Caminha (fs. 59/149), na pia de S. Miguel de Armamar¹⁴⁵ (f. 150), ou ainda nos capitéis e mísulas do lavatório do claustro de Alcobaça¹⁴⁶ (f. 151). O sentido positivo está presente igualmente nas sepulturas, encontrando-se estes *green men* impressos em locais funcionais a nível litúrgico¹⁴⁷ e de óbvia sacralidade¹⁴⁸ (BASFORD, 1978, 21). Neste sentido, a referida iconografia é passível de ser conotada com a salvação e a redenção do pecado (MacDermott, 2003, 106), uma vez que a espécie humana corresponde, supostamente, à criação mais perfeita de Deus e ao redimir-se, acaba por redimir toda a criação divina, incluindo a Natureza. Pelo contrário, Hayman defende que por vezes as criaturas representadas em pias de água benta poderão pertencer ao lado maligno, uma vez que a água purifica (Hayman, 2010, 41).

Por outro lado, existem as outras representações que, devido ao carácter monstruoso da figura, ou pela sua expressão maliciosa, ou graças à sua localização ou ainda, enquadramento espacial, remetem para um significado mais negativo ou de cariz apotropaico, o que exploraremos melhor nos próximos capítulos. Poderemos supor que a monstruosidade da besta *verde* fá-la remeter para as forças do mal, e a vegetação que expulsa do seu organismo, que ele parece não ser capaz de conter, pode ser equiparada às forças do bem¹⁴⁹. Estas últimas, segundo um padrão de pensamento cristão, triunfam sempre sobre o mal (Donceel-Voûte, 2018, 42). Por essa razão, é muito comum vermos

¹⁴⁴ “It would be used to form a centre for a discreet leaf cluster or a source from which long sprays of foliage might flow out as water from the head of a fountain.” – BASFORD, 1978, 7

¹⁴⁵ Esta com folhagens de vinha a saírem da boca da carranca, mais uma vez como símbolo redentor. Existem umas carrancas muito semelhantes nos capitéis do claustro da igreja templária de Eunete, em Espanha (f. 152).

¹⁴⁶ Um dos capitéis de Koningslutter, na Alemanha (f. 153), aproxima-se formalmente da mísula do Lavatório de Alcobaça.

¹⁴⁷ “If he is associated with praise, he is also to be found in places of silence, contemplation and study such as cloisters (...)” - ANDERSON, 1990, 102

¹⁴⁸ “(...) the clerics and canons permitted his portrayal in so holy and exalted a place, (...)” - ANDERSON, 1990, 97

¹⁴⁹ “A planta é o símbolo perpétuo da redenção e da comunicação direta com Deus.” – GARCÍA, 2018, 42

os derrotados no registo inferior das representações artísticas de diversos períodos históricos, como se adoptassem a função de atlantes, os castigados, o que reforça o significado maligno de algumas máscaras de folhagem invertidas e colocadas nas extremidades inferiores das obras¹⁵⁰ (f. 154), como se de uma punição se tratasse¹⁵¹ (Alcoforado, 2011, 26).

Portanto, o *green beast* é passível de ser conotado com a natureza dual do homem e a sua pulsão para as forças do bem e do mal¹⁵², e por ventura, o impulso para o pecado e para a salvação¹⁵³. Esta concepção contraria a exegese feita por Maurus no século VIII¹⁵⁴ (Anderson, 1990, 72, 75, 80, 111), o que acaba por confirmar a modificação de significado ao longo dos séculos. O *green man*, com efeito, parece traçar a fronteira entre diversas dicotomias: a do sagrado e do profano, do cristão e do pagão, do animal e do vegetal, do mundano e do espiritual e da vida e da morte¹⁵⁵. De facto, muitas características nele fazem com que se insira nas zonas cinzentas das categorias por nós demarcadas, como a sua resistência à filiação em género, em espécie, e em tipo de organismo, vegetal vs. Animal/ flora vs. fauna, flutuando entre estes vários tipos de existência (Dinshaw, 2017, 276). É o que faz dele, na sua essência, “marginal”, pelo facto de a margem possuir o mesmo poder transformador¹⁵⁶ e por ser igualmente inclassificável (Camille, 1992, 16, 29). Por essa razão, não poderemos tomar o seu significado como estável e fixo, sendo necessária uma análise profunda caso a caso.

¹⁵⁰ Curiosamente, esta posição e disposição é bastante mais comum em Portugal do que na arte internacional.

¹⁵¹ “En la cara positiva, es un dios regenerador de vida. En la negativa, un demonio destructor y devorador, que formalmente comería plantas: una imagen de la muerte.” - MARTÍNEZ, 2009, 293

¹⁵² Por vezes o homem *verde* surge em unísono com outras iconografias que expressam essa luta ou Psicomquia, como em Santa Maria de Veade, em Celorico de Basto (f. 155), que no portal Sul faz representar a iconografia de Daniel na Cova com os Leões, e no portal Norte, as aduelas estão decoradas com carrancas que expelem verdura, ou igualmente em S. Pedro de Rates, assim como a ideia de pecado e tentação em muitas outras igrejas românicas em Portugal. – MOREIRA, 2015, 49; GRAF, 1987, 164

¹⁵³ “Here the Green Men are to be seen in the context of the Creation, Fall and Redemption of man, (...)” - ANDERSON, 1990, 72

¹⁵⁴ “Leaves and tendrills, which had been the images of temptation and Fall, were transformed into the expression of God’s love for the world.” - ANDERSON, 1990, 101

¹⁵⁵ “They are embodiments of particular qualities, and particularly and especially of the ambiguous, the divided, the conflicting within organic beings (...) through its relation to human feelings, impulses, the embodiment of instincts and passions – not necessarily in terms of theological polarities of good and evil.” – SCHAPIRO, 2006, 190-191

¹⁵⁶ “But I am more interested in how they pretend to avoid meaning, how they seem to celebrate the flux of ‘becoming’ rather than ‘being’, (...)” – CAMILLE, 1992, 9

5. A Máscara de Folhagem em Portugal: A sua Geografia e Cronologia

Se não conhecêssemos a imensa disseminação que a temática do homem *verde* teve no continente europeu, ao cruzarmo-nos acidentalmente com ele numa casual visita a uma igreja medieval, poderíamos pensar que se trata de uma imagem ocasionada por uma ideia espontânea e criativa, sem grande repetição. Ainda hoje permanece envolto em mistério o motivo pelo qual esta iconografia teve uma propagação em tão considerável extensão no território português nos séculos XII e XIII, ou até à escala europeia, onde tem maior predominância em França, Inglaterra e Alemanha (Le Pogam, 2007, 33), apresentando expressões formais diferentes e particularidades em cada um deles. Porém, em Itália, Espanha, Suécia, Holanda, Bélgica, verifica-se igualmente a existência da mesma, encontrando-se, nestes dois últimos casos, significativamente menos estudado. Mas é precisamente nessa difusão continental que reside a essência do Românico, uma expressão artística, pela primeira vez (após a arte do Império Romano), verdadeiramente “europeia” (González, 2010, 9), pelo que seria natural que os seus temas se alastrarem.

Dentro desta homogeneidade que foi encontrada na arte europeia nos séculos correspondentes ao românico, esta fase artística revela características muito próprias e específicas do território em que se encontra, situação à qual Portugal não ficou alheio. O românico português é descrito por Georgiana Goddard King como “uma arte mais decorativa do que monumental” (Neto, 2016, 62), e são precisamente essas particularidades que pretendemos averiguar neste espaço, com o intuito de deslindar as origens dos motivos decorativos e temas iconográficos incorporados na arte românica portuguesa, que é tida como uma estética que incorporou de bom grado os ascendentes artísticos dos países vizinhos¹⁵⁷, transformando-os, articulando-os e empregando-os de forma original e única¹⁵⁸ (Graf, 1986, 7). Teremos em vista, ao fazermos o que foi enunciado, e como objectivo último deste exercício, uma reflexão sobre a discussão apresentada no capítulo acerca do Estado da Arte sobre a génese do *green man*, na esperança de gerarmos um contributo para a mesma, tendo em vista o caso português

¹⁵⁷ “Em Portugal desde logo se evidencia uma tendência para a reinterpretação dos modelos importados, dando-lhes um cariz «nacional».” – PÉREZ, 2001, 43

¹⁵⁸ “Recorde-se aqui que os vários dialetos que a arquitetura da época românica assumiu no território que veio a ser Portugal não são estanques em si próprios, havendo antes uma profusa e produtiva interrelação entre eles, resultando na troca de influências e, ainda, na circulação de artistas.” – MACHADO, 2014, 36

em particular. Só conseguiremos, todavia, encerrar definitivamente esta tarefa depois do conjunto de casos de estudo ser analisado.

Uma facção da historiografia portuguesa defende que o românico em Portugal terá assimilado as formas das construções francesas, e que a implementação das ordens religiosas vindas de França no território português terá sido a via pela qual estas viajaram. Nesta vertente historiográfica estão incluídos Manuel Luís Real num primeiro momento, Reynaldo dos Santos (Santos, 1955, 7), Maria Leonor Botelho (Botelho, 2010, 68) entre outros, incluindo autores que denotam uma estética das escolas do Languedoc e de Auverne, trazidas pela Ordem de Cluny (Brás, 2011, 72). Contrária a esta gerou-se uma outra teoria, que reivindica que o românico português tem uma ascendência peninsular, nomeadamente em relação com os reinos vizinhos, bebendo da estética galega, principalmente. Tomou este partido o historiador Carlos A. F. de Almeida (Almeida, 1971, 77), por exemplo. Há uma espécie de ponto de encontro entre estas duas teorias, no qual se admite uma influência indirecta da arte francesa por via de Santiago de Compostela (Santos, 1955, 64) ou de influências simultâneas destes dois predecessores em diferentes partes do território nacional (Peréz, 2001, 35-36).

Contudo, as várias origens que a arte românica em Portugal poderá ter não se esgotam nestas propostas: verificaram-se muitos vestígios da presença moçárabe, principalmente na região de Coimbra, antecedentes visigóticos e bizantinos (Santos, 1955, 9, 16). Manuel L. Real é da opinião de que a iconografia do homem *verde* viajou para o território português a partir de França e não de Espanha (Real, 1982, 60), nomeadamente a partir da Charité Sur Loire¹⁵⁹, o que nos parece correcto considerando as movimentações das ordens monásticas de França para Portugal e finalmente observando a incidência geográfica do tema iconográfico no país e as influências que preponderam em cada uma das zonas onde este se encontra, dados que veremos mais à frente.

¹⁵⁹ Relembramos que o nosso objectivo não se trata de destrinçar a origem do tema iconográfico, mas a origem da sua transferência para o território que estamos a estudar. Estamos conscientes do facto de arte românica portuguesa conglomerar influências de muitos sítios ao mesmo tempo, e de ter bebido de diversas estéticas e gramáticas decorativas, o que nos dificulta o exercício ao qual nos propomos. Reconhecemos, igualmente, que a categorização de certos motivos ornamentais ou de certas representações iconográficas como provenientes de uma determinada geografia ou região possui também um lado bastante problemático, e não é algo que possamos afirmar de forma estanque e fixa. Cremos, no entanto, que o tema do *homem verde* seja originário de outro país europeu que não Portugal, dada a cronologia mais recuada de algumas igrejas estrangeiras que o incluem nos seus programas escultóricos.

Depois de uma cuidadosa observação da extensão geográfica da máscara de folhagem em Portugal, com base na recolha de exemplares efectuada nesta dissertação, conseguimos concluir que esta é uma iconografia comum a quase todas as igrejas mais grandiosas, e entendidas como as mais paradigmáticas do românico português, como é o caso de Rates (f. 110), a Sé de Braga (f. 156), Paço de Sousa (f. 157), Sé de Coimbra (f. 158), Pombeiro (f. 159), Travanca (f. 160) (Rosas, 2011, 27) e Ferreira (f. 161). As igrejas de grande envergadura são de reduzido número neste território, uma vez que imperam igrejas de nave única e de carácter mais modesto (Machado, 2014, 248), e mesmo nestas últimas, quando surge o tema iconográfico sobre o qual nos debruçamos, o seu modelo representativo ancora-se em correntes estéticas de grandes centros artísticos nacionais, como Bravães (f. 162), Ansiães (f. 95) e Águias (f. 97), ou estas são providas de uma certa monumentalidade, mesmo quando de cariz rural, como Cárquere (f. 163) e Freixo de Baixo (f. 164) (Machado, vol. I, 2014, 210, 259).

Esta presença comprova, mais uma vez, a provável comissão intencional destas figuras pelos patronos destes edifícios, na medida em que falamos de programas escultóricos vastos, importantíssimos e altamente controlados (Pereira, 1995, 301). Para além disso, é um tema iconográfico que tem como epicentros os principais núcleos da arte românica, como a região de Braga e Coimbra, por serem duas capitais da vida espiritual e da própria monarquia no caso de Coimbra (Santos, 1955, 33), possuindo filiações com a região da Borgonha. Enquanto que na região de Braga, a iconografia se espalhou mais através da influência da diocese, o núcleo conimbricense concentra-se muito na área citadina devido ao elevado número de paróquias/igrejas, tornando-se o local onde mais espécimes se reúnem num único sítio (f. 165).

Nestes dois pólos urbanos em crescimento efectivava-se uma procura artística que justificava a convergência dos artífices de melhor qualidade¹⁶⁰ (González, 2010, 67, 88), situando-se neles, com naturalidade, a produção de maior erudição. Estes dois aspectos concorrem para provar a erudição da iconografia do homem *verde* e da sua versão felina, sendo originária de centros de produção escultórica cosmopolitas e sofisticados, e, não raras vezes, fundados e promovidos pela nobreza (Machado, 2014, 39), contrariando, desta feita, a ideia do carácter popular do tema iconográfico (Hutton, 2011, 238), como defenderam peremptoriamente vários autores.

¹⁶⁰ “A Braga e a Coimbra, (...), correspondem os dois principais núcleos de desenvolvimento e irradiação, (...)” – DIAS, 1998, 98

Numa visão geral, na região de Vale do Sousa¹⁶¹, que exhibe uma vertente mais rural da arte românica, a iconografia da besta *verde* não proliferou, na medida em que estamos perante uma região que prima pela preponderância dos elementos de índole vegetalista e geométrica, escasseando, assim, a figuração humana ou animal (Botelho, 2010, 29-30). A sua cronologia é também ligeiramente mais tardia em comparação ao núcleo de Braga (Santos, 1955, 96), o que já vimos que corresponde a uma fase decadente da utilização da temática da máscara foliácea. Também a região da Bacia do Minho, fortemente influenciada pela diocese de Tui¹⁶², não se mostrou, de todo, proveitosa relativamente ao tema do homem ou monstro *verde*, assim como Trás-os-Montes¹⁶³, onde só encontramos a referida iconografia na igreja de Ansiães.

Já a região da Bacia do rio Lima apresenta mais exemplos, de grande interesse, com Bravães (Pereira, 1995, 227, 229, 230) e uma tendência decorativa e iconográfica diferente, mais propensa a este género de temática, embora não possamos considerar as máscaras de folhagem propriamente abundantes nesta zona. A região geográfica abrangida pela diocese portuense apresenta um panorama muito semelhante a este último. Ainda assim, é indubitável que a malha do tema iconográfico do *green man* se intensifica muito mais no litoral, devido à densidade populacional e ao maior número de centros paroquiais consequentes desta última, bem como ao longo da bacia do Douro, devido, de igual modo, à maior concentração e afluência de população.

Na zona abrangida por Amarante e Terras de Basto, na região à volta de Lamego e da diocese de Viseu, apesar de mais escassos e mais bem distribuídos geograficamente, também apresentam exemplares interessantes, alguns derivados do eixo bracarense. Por fim, vemos, de igual modo, que o tema iconográfico em questão foi introduzido desde muito cedo no que viria futuramente a ser o reino português, nas primeiras construções românicas do país, como são a Catedral de Braga, o Mosteiro beneditino de Rates e a Colegiada de S. Pedro de Coimbra, o que significa que é uma

¹⁶¹ Seguiremos, nos próximos parágrafos, o sistema de classificação geográfica regional do românico, que padece de alguns defeitos e é susceptível a críticas, porém, trata-se do sistema organizacional que melhor nos serve na reflexão que pretendemos levar a cabo. – SANTOS, 1955, 107

¹⁶² “Na região entre Minho e Lima dá-se a adopção, quase generalizada, de modelos em voga no outro lado e isto explica-se pelo facto de a diocese de Tui, na Idade Média, ultrapassar largamente os limites da fronteira política, pois descia até ao rio Lima.” – PERÉZ, 2001, 36

¹⁶³ As edificações românicas de Trás-os-Montes foram em grande medida alimentadas pela febre das peregrinações a Santiago de Compostela, sendo o próprio esquema arquitectónico e a decoração escultórica filiados nesse santuário peninsular. – BRÁS, 2011, 81

iconografia embrionária do Românico em Portugal, que sempre esteve presente e que teve um enorme sucesso e expansão aquando da sua assimilação.

No caso da arte gótica em Portugal, o tema iconográfico em causa transfere a sua predominância do Norte e Coimbra para a cidade de Santarém e para a zona da Estremadura, áreas onde o gótico se afirmou com grande fôlego (Pereira, 1995, 363). Todavia, a propagação desta iconografia nos anos do Gótico é menos significativa, e com menos exemplares. Averiguamos, de igual modo, a maior dispersão geográfica da iconografia, nomeadamente na região do Alentejo e na zona da Grande Lisboa, com exemplos em Alhos Vedros, na Moita, e em Sintra. Mantém-se a preeminência do tema em igrejas de grande envergadura e que constituem os mais relevantes protótipos do gótico em Portugal, como a igreja da Graça de Santarém (f. 166), os Mosteiros da Batalha (f. 35) e de Alcobaça (f. 167), Leça do Balio (f. 168), e o deambulatório da Sé de Lisboa (f. 34).

A supremacia da tipologia regurgitante em território português é inegável, sendo a boca, sem dúvida, o orifício pelo qual mais frequentemente a vegetação encontra a sua saída. Também se evidencia que a espécie botânica mais usual nos *green men* portugueses são as pinhas, e depois as videiras e cachos de uva, embora vejamos também muito frequentemente folhas de acanto estilizadas, principalmente na arte românica (f. 169). A maioria das vezes, não nos é possível identificar a espécie botânica, ou por vezes estamos perante um elemento vegetal fantasioso (f. 170).

Em Portugal, dentro das balizas convencionais do período medieval, foram apenas encontrados dois exemplares de cuja pele brotam folhas, a “máscara de folhagem” mais propriamente dita, numa chave de abóbada numa capela radiante do deambulatório de Alcobaça (f. 171) e noutra chave de abóbada na capela funerária da família Casal na Igreja de S. Lourenço de Alhos Vedros (f. 29). No entanto, nenhum exemplar da 2ª tipologia descrita no capítulo 3 foi encontrado em Portugal, sendo estes dois últimos modelos da iconografia considerados “canónicos” ou, pelo menos, os mais recorrentes em contexto internacional, especialmente nos territórios inglês¹⁶⁴ e francês.

5.1. Contexto Internacional

Comparando, precisamente, o caso português com o contexto internacional, concluímos que em França, Reino Unido e Alemanha, existe uma tendência geral para a

¹⁶⁴ Embora em Inglaterra também seja bastante comum a tipologia regurgitante.

humanização e o apuramento da representação do rosto da referida iconografia (f. 172), com especial investimento nas expressões faciais e na estilização, definição e elegância da verdura, quase sempre num reboiço vegetalista (f. 173). Nestes três centros parecem dominar as mísulas e chaves de abóbada como localizações principais, os capitéis são recorrentes, e nota-se uma menor utilização da iconografia em pórticos comparativamente a Portugal. Ao contrário do contexto nacional, nestes países optou-se por renovar a policromia de muitos dos exemplares, pelo que estes se tornam bastante expressivos e chamativos.

Em Portugal, mesmo na arte gótica, é notório uma maior medida de fantasia na concepção da criatura, sendo clara a predilecção pela versão monstruosa, animalesca e sobrenatural do tema, principalmente do modelo felino que é sempre muito idêntico nos casos portugueses, o que nos poderá fazer pensar que se trate de uma preferência regional, que acaba por condizer com as características da arte, arquitectura e da própria religiosidade medievais no território português. Ainda assim, é interessante observar que a dissemelhança da predominância das tipologias animalesca e humana na arte românica e gótica respectivamente é absolutamente sintomática, como se pode observar no mapa 2 (f. 174), uma vez que no Alentejo, onde só encontrámos espécimes do *green man* góticos, como observamos no mapa 1 (f. 165), vemos muitos mais exemplos humanos e, no Norte litoral, pelo contrário, verificamos a grande vaga de exemplares animalizados ou monstruosos.

Na arte medieval portuguesa avaliámos uma menor atenção ao pormenor no que toca ao tratamento do rosto e da própria folhagem, sendo o tratamento da última mais contido e os modelos de representação de ambos mais esquematizados e repetidos (f. 175), assim como um menor aperfeiçoamento da expressividade das emoções, e um significativo menor grau de interpelação do observador (f. 176). Esta diferença pode explicar-se igualmente através da análise cronológica da iconografia na Europa medieval, uma vez que em Portugal não se verifica um aumento exponencial da presença do *homem verde* na transição entre a arte românica e a arte gótica enquanto que em Inglaterra e em França esse crescimento é evidente. Uma das justificações para esta disparidade e para a preferência por tipologias animais em Portugal baseia-se também na carência de figuração humana na arte medieval portuguesa no geral, comparando com a arte estrangeira, sendo o tratamento fisionómico na arte medieval portuguesa muito mais esquematizado e difuso.

Relativamente à localização dentro do espaço sagrado e da estrutura arquitectónica, esta não se modifica com uma expressividade significativa entre os vários países europeus. Existe, não obstante, uma excepção em Portugal onde, ao contrário dos casos internacionais, não é habitual ver-se os homens e monstros *verdes* escondidos nas dependências monásticas (f. 177) (Carter, 1967, 271), à excepção de Alcobaça (f. 139) e Batalha (f. 170), o que é interpretado por alguns como sinal da sua marginalidade na arte internacional (Hayman, 2010, 42). No território português, os *homens verdes* encontram-se, antes, em plena igreja, onde qualquer crente teria acesso à sua visualização. A razão pela qual esta diferença se verifica prende-se com o facto de a realidade de administração religiosa no território português ser ligeiramente díspar da de França ou de Inglaterra, por exemplo, principalmente nos séculos XII e XIII, verificando-se um número muito mais expressivo de igrejas de carácter paroquial em Portugal. Os mosteiros de grande vulto no território nacional são também escassos relativamente à realidade internacional, pelo que consideramos natural esta desigualdade de distribuição espacial.

Dentro da amplitude da área geográfica portuguesa, entendemos que a incidência de casos iconográficos não fica aquém dos outros países europeus, sendo 470 exemplares um número substancial no enquadramento português. Quanto à duração cronológica do tema, cremos que seja equivalente entre Portugal e os principais centros de emanação da máscara de folhagens, com algumas variações, como referimos, uma vez que a preponderância da iconografia em certas fases de grande produção e outras, por outro lado, de alguma decadência não tem uma correspondência perfeita entre os diferentes países.

Por último, não são assim tantos os paralelos que somos capazes de estabelecer entre os exemplos portugueses e os internacionais, uma vez que há uma alta probabilidade de os modelos que proliferaram no território nacional se tratarem de adaptações ao gosto e estética nacionais e regionais, e apenas alguns exemplares muito pontuais poderão ser, com efeito, trocas directas com outros centros artísticos, nomeadamente na Batalha (f. 35), em Alcobaça, St^a. Maria da Oliveira¹⁶⁵ (f. 178), S. Francisco de Santarém (f. 179), Sé Velha de Coimbra (fs. 180/181), Bravães (f. 163),

¹⁶⁵ Que, não olvidando, era a colegiada mais rica do reino, uma vez que não estava dependente da diocese ou arcebispado, mas sim da própria Coroa. Embora António Gonçalves argumente que o claustro foi completamente restaurado na época manuelina, afirma que os capitéis foram executados no estilo românico, existindo a hipótese de se basearem nos capitéis primitivos. – ROSAS, 1997, 262-263

etc., e mesmo algumas comparações são um pouco dúbias. Com efeito, no Gótico parece haver um maior grau de importação dos modelos do homem *verde* do que no Românico.

Talvez os países com os quais o tema assume mais parentescos formais serão Espanha e França. Corroboramos, assim, a tese de que a máscara foliácea se insere, sem qualquer dúvida, na linha da tentativa de transformação e acomodação ao contexto artístico nacional e às suas peculiaridades históricas, geográficas, sociais, culturais, políticas e económicas, e na linha de nacionalização dos temas e formas devedores, num primeiro momento, das grandes casas monásticas e correntes artísticas beneditinas e cluniacenses.

6. Espaço Arquitectónico e o Seu Simbolismo

Depois desta reflexão acerca da presença geográfica e cronológica do *green man* em Portugal, cabe-nos identificar a distribuição espacial nos diferentes suportes artísticos e as implicações desta distribuição a nível da construção de um sentido. Para isso será necessário entender o espaço artístico simbolicamente. Utilizamos como exemplo a arquitectura, uma vez que se trata do suporte que melhor objectiva o conceito de espaço, e porque será aquele sobre o qual mais vamos dirigir a atenção ao longo da nossa análise. A arquitectura é, por natureza, um *medium* artístico essencialmente funcional¹⁶⁶. Contudo, a arquitectura¹⁶⁷, particularmente a de cariz religioso, é também um recipiente de simbolismo¹⁶⁸, especialmente numa época em que o mundo é predominantemente percebido de um prisma simbólico¹⁶⁹, como os longos séculos da Idade Média¹⁷⁰. Esse simbolismo deriva, muitas vezes, da própria função do edifício em si, mas igualmente da utilização prática e litúrgica¹⁷¹ que os diversos espaços dentro do mesmo edifício possuem¹⁷² (Crossley, 1988, 116, 118, 121), como por exemplo, a capela-mor, o local mais sagrado de uma igreja cristã, utilizada para celebrar a missa e as cerimónias análogas.

Através da observação do tratamento espacial dentro da igreja medieval relativamente ao altar, percebemos como o espaço arquitectónico ganha uma clara orientação e sentido, no qual a compartimentação do interior concentra todas as atenções para a capela-mor, que se transforma no palco do espaço arquitectónico. Existem inúmeros modos de fazer sentido ou de transmitir mensagens sobre os conceitos de hierarquia, poder, interdição, sacralidade, encenação, etc., a partir da arquitectura, através de processos simples como a organização, a divisão e a elevação

¹⁶⁶ “(...) Semper imagined architectural space as a nexus of social activity.” – ÜNGÜR, 2011, 2

¹⁶⁷ “Architecture beyond structure and beyond function is meaning or representation. In other words architecture is the metaphysical presence of a building.” – ERZEN, 2015, 78

¹⁶⁸ “For many of these scholars medieval buildings exercised a particular fascination as carriers of meaning.”- CROSSLEY, 1988, 116

¹⁶⁹ “(...) para o homem medieval, aquilo a que poderíamos chamar símbolo é a única definição objectivamente válida da realidade. (...) A Idade Média concebia a beleza como o «splendor veritatis», o esplendor da verdade; ela concebia a imagem não como uma ilusão mas como uma revelação.” – SIMSON, 1991, 20-21

¹⁷⁰ “So, spatial dialectics organize physical outer world along with our conceptual/mental world.” - ÜNGÜR, 2011, 6

¹⁷¹ “A Igreja românica (...) uma construção que relaciona as diferentes partes entre si permitindo, no entanto, a autonomia de cada uma delas. (...) onde cada uma das partes cumpre uma função específica.” – ROSAS, 2011, 25

¹⁷² “The meaning came ready with whatever form that building had to have according to the exigencies of structure.” – ERZEN, 2015, 78

ou depressão do espaço¹⁷³ (Rosas, 2011, 23, 25) ou ainda da própria iluminação de algumas zonas, o que na arquitectura gótica será fundamental.

Apesar de as abadias e catedrais medievais pretenderem consumir em matéria física a teologia e as crenças do Cristianismo¹⁷⁴ (Duby, 1978, 101), e de construírem a sua própria narrativa¹⁷⁵ (Pellegrino, 2009, 288) é necessário aplicar alguma reserva relativamente aos significados que se atribui gratuitamente aos espaços, porque os simbolismos que por vezes se atribui a um determinado espaço não são estáveis¹⁷⁶ e imutáveis¹⁷⁷, sendo, até plurais¹⁷⁸ (Whyte, 2006, 177). Para além dessa reserva, deveremos também ter em conta que o edifício não pode ser visto apenas como a materialização de uma filosofia ou mentalidade da época em que foi construído, precisamente porque os diferentes espaços e as representações iconográficas neles incluídas veiculam significados distintos e que podem transcender a questão da mentalidade. Muitas vezes a emoção religiosa dos crentes também ultrapassava qualquer desejo de entender racionalmente as representações cristalizadas nas pedras da igreja (Simson, 1991, 20).

Para além disso, é impossível e até algo perigoso pretendermos reduzir os edifícios medievais a esta interpretação de que o espaço é um mero receptáculo de significado, uma vez que habitualmente muitas soluções arquitectónicas extravasam a procura de um sentido transcendental. Não temos, por conseguinte, bases teóricas para concluir que o simbolismo constitui o vector *a priori* e as questões e problemáticas da construção de edifícios medievais o vector *a posteriori*, ou vice-versa. Não se verifica, efectivamente, uma relação de causa-efeito mas sim uma relação de simultaneidade, uma vez que todos os elementos na arquitectura medieval possuem uma função estrutural e, ao mesmo tempo, um significado (Simson, 1991, 29).

¹⁷³ “What space has to say, and especially architectural place, cannot be articulated in other forms of language.” - GOJNIK, 6

¹⁷⁴ O ideal que a arquitectura religiosa cristã deve seguir é replicar em matéria física a Jerusalém Celeste. – CAMILLE, 1996, 28

¹⁷⁵ Não é por acaso que a arquitectura associa-se inúmeras vezes ao sistema linguístico e se estabelecem paralelos entre o vocabulário de uma e de outra disciplinas. – The Language of Architecture, 1-2

¹⁷⁶ “The Greek word for symbol – *syn-bolon*: to bring closer, to join, stresses the prime character of language as a place where what has been semantically attained and that which remains to be attained meet.” - GOJNIK, 8

¹⁷⁷ Para além disso, na esmagadora maioria das vezes, a intenção simbólica de cada espaço e edifício não foi registada documentalmente, pelo que não poderemos tomar as nossas interpretações como verdades absolutas. – JOHNSON, 2013, 387

¹⁷⁸ “The meanings of medieval architecture were multi-layered inherently right from the start, (...)”; “(...) medieval art and architecture contained layers of meanings, some contradictory, or only half-defined, (...)”; “(...), the medieval pattern of double-think, or better «multi-think». – CROSSLEY, 1988, 117, 121

Muitas vezes, a própria forma da obra da arte atribui ao espaço onde se ancora um determinado significado, uma vez que a própria forma opera igualmente sobre este nível (Crossley, 1988, 117, 119-121). Numa perspectiva diferente, o próprio espaço actua sobre a forma, sendo que a escultura românica, por exemplo, se costuma adaptar aos espaços na qual é inserida, ao ponto de se contorcer e desfigurar¹⁷⁹. Contudo, este moldar ao espaço disponível também acrescenta simbolismo ao ícone que é representado¹⁸⁰, uma vez que não deixa de existir a liberdade de dispor e colocar o objecto ou sujeito esculpido dentro da “moldura” espacial¹⁸¹. Sabemos que a arte românica joga muito com a organização esquemática da escultura na arquitectura, assim como com a relação entre relevos e entre comprimentos das formas, que poderão também ser significativos a nível simbólico.

Todavia, Schapiro teoriza que, ao contrário do que é geralmente dito acerca da relação entre a escultura e a arquitectura na Idade Média, nomeadamente que a escultura se encontra subordinada à segunda, estas estão interligadas de forma igualitária, e a concepção de uma não vem necessariamente primeiro que a outra, estabelecem uma relação unitária¹⁸² (Schapiro, 2006, 35, 64, 68-69), o que para nós é uma ideia extremamente interessante, e que merece ser explorada daqui em diante. Na igreja medieval, as superfícies dos capitéis, das bases das colunas, os modilhões, as arquivoltas, os ábacos, pias baptismais, as impostas, as chaves das abóbadas, e qualquer superfície da pedra, são locais onde se imprimem por via da escultura, cenas de carácter religioso e bíblico, que os fiéis conseguiriam identificar, e que auxiliavam na melhor compreensão do texto sagrado durante o ofício da missa. Porém, por vezes as representações com as quais os crentes se deparavam não remetiam para figuras bíblicas ou para cenas da Cristandade, mas situavam-se, justamente, fora desse domínio, muitas vezes classificado como “profano”. Verificamos, porém, que as fronteiras entre um universo e o outro não eram tão rígidas, inflexíveis e dicotómicas como possamos

¹⁷⁹ “(...) there was a notion throughout the Middle Ages that ornament that contributed to the splendor of a work of art rather than to its meaning should be subordinated to the shape of its frame.” - HEARN, 1981, 55-56

¹⁸⁰ A transferência da função ornamental para os constituintes estruturais da arquitectura é uma novidade do Românico, e segundo Henri Focillon, a representação figurativa nos capitéis estava ao serviço tanto da atenuação como da ênfase da sua função estrutural. – BENTMANN, 1979, 127; ALTET, 1999, 271

¹⁸¹ “...tem um duplo carácter: é arquitectónica, no sentido de que submete as figuras das molduras onde elas devem ocupar lugar; é ornamental, no sentido de que as desenha e as combina seguindo esquemas de ornamento.” - MARQUES, 2007, 57

¹⁸² “I wish to claim that more than anything this is about translation: about the way in which an initial concept is translated from idea to plan, from plan to drawing, from drawing to building, from building to use, and from use to interpretation by users and viewers.” – WHYTE, 2006, 172

imaginar (Camille, 1992, 13, 17, 85), uma vez que ambas as dimensões participavam no quotidiano e se alimentavam mutuamente (Garcia, 1997, 14), e misturavam-se dentro do espaço sagrado (Johnson, 2013, 389), que acabava por materializar a fusão entre a existência celestial e a existência terrena (Simson, 1991, 20).

Estas cenas de carácter profano auxiliavam, por sua vez, o entendimento dos sermões dos sacerdotes (García, 1990, 24), pois dificilmente uma representação artística estaria inserida num espaço sagrado, no qual todas as manifestações artísticas estariam ao serviço da fé, sem ter um propósito específico. Na verdade, parece ter existido uma clara separação entre o espaço exterior, impuro, e o espaço interior, o local sagrado, e conforme essa cisão, as iconografias no interior e no exterior nem sempre eram idênticas¹⁸³ (Camille, 1992, 57, 72, 91). O próprio espaço da igreja, ao ser delimitado relativamente ao exterior¹⁸⁴, condiciona e pré-concebe a possível interpretação que as representações contidas nele poderão ter. O local onde estes dois espaços conceptuais se fundem é o portal, que personifica a passagem entre o profano e o sagrado (Almeida, 1972, 106), um espaço carregado de simbolismo e que se torna dos principais locais da igreja.

É precisamente a partir destas condicionantes de delimitação de espaço exterior e interior e da morfologia que se convencionou para os edifícios cristãos [planta em cruz, geralmente latina, orientada para Oeste numa lógica de capela-mor→portal (Almeida, 1972, 84)], que é possível introduzir novidade e criatividade através da animação escultórica ou da pintura mural, que hoje em dia pouco sobrevive. Deste modo, poderemos concluir que a espacialidade dos temas iconográficos na arquitectura é determinante para a criação de significado das ditas representações e condiciona as suas potencialidades simbólicas, mas elas próprias contribuem para a criação de sentido dos espaços, existindo locais da igreja com acepções mais flexíveis, como antes referimos. Por exemplo, uma determinada iconografia representada na capela-mor não tem necessariamente a mesma acepção do que a mesma iconografia representada no

¹⁸³ “(...) monumental stone sculpture on the outside of buildings, (...), but also for religious sensibility, and also for the sentiment of those who live in a town, a city, and for whom the church building is an exterior as well as an interior object, and of which the exterior speaks in special ways which are not possible in the framework of worship, liturgy, and of the congregational relation to the priest and the ceremony inside the church.” – SCHAPIRO, 2006, 5-6

¹⁸⁴ “The ultimate consequence of the concept of space according to the model of existential space is expressed in the notion of place, which unites space and meaning within one construct.” – GOJNIK, 5

portal axial¹⁸⁵, e esta lógica aplica-se igualmente a outros *media* artísticos, como os códices iluminados, ourivesaria e tumulária. No entanto, quanto mais considerarmos o todo de um edifício, mais fácil será a interpretação de cada parcela tendo em conta o conjunto, uma vez que os sentidos das diversas representações poderão estar interligados¹⁸⁶ e remeter uns para os outros numa espécie de espelho infinito, informando-se entre si constantemente.

6.1. A distribuição espacial do homem e dos animais *verdes*

Regularmente, determinadas iconografias com origens mitológicas da Antiguidade Clássica foram adaptadas ao mundo cristão como modos de expressar virtudes e vícios (Costa, 2015, 13). Temas desta natureza profana, geralmente partilham deste carácter moralizante e catequético (Peinado, 2009, 1-2), uma vez que tinham o objectivo de demonstrar a má conduta, que, ao ser apresentada, evitava-se que fosse repetida pelos seus observadores (Barral-i-Altet, 1999, 266). Seria significativamente mais fácil o público alvo rever-se nestas representações e educar-se através delas em comparação com os episódios bíblicos, historicamente mais afastados e geralmente colocados num pedestal moral inalcançável. As cenas não bíblicas acabavam por avisar acerca dos perigos de se cair em tentação¹⁸⁷, demonstrando os respectivos castigos e, eventualmente, o futuro da alma dos pecadores (Kenaan-Kedar, 1992, 18), o que intensificaria a sua eficácia.

Para os homens medievais, materializar a monstruosidade era uma maneira de atenuar o medo que era sentido pelas forças do mal, na medida em que ao imprimirem as criaturas medonhas na arquitectura, capturavam-nas simbolicamente (Pereira, 1995, 203, 293). Assim, muitas igrejas e mosteiros românicos transformam-se numa enciclopédia de três dimensões de monstros e do imaginário da Idade Média (D'Encarnação, 2001, 283), um bestiário de pedra, e um repertório de todos os

¹⁸⁵ “Cada um dos portais tinha uma simbologia dentro do templo românico: o portal ocidental era entendido como a Porta do Céu, o portal lateral sul encarnava a presença de Cristo Salvador e o portal lateral norte assumia uma função dissuasora ao mal. Esta simbólica vai também reflectir-se na escolha dos temas dos tímpanos dos diferentes portais; (...)” – LOPES, 2009, 3

¹⁸⁶ “Within existential space every semantic region stands in correlation to every other region.”; “The phenomenon of art appears within the *interplay* of interconnectedness of centres and their contextualised meanings.” - GOJNIK, 6, 8

¹⁸⁷ “Sem representação do Mal não seria possível a encenação do triunfo do Bem. Isto está bem patente nas mitologias monoteístas, em que o Mal vence sempre o Bem. (...) Na arte medieval, esta imagem pedagógica do monstro teve uma presença constante, (...)” - MARQUES, 2007, 31

elementos da fé (Camille, 1996, 15). Num universo em que a mentalidade ditava que tudo no mundo tinha uma carga intensa de simbolismo e de significados ocultos, a vida escondia por detrás do visível a verdadeira razão existencial das coisas e dos seres¹⁸⁸, e a anormalidade dos monstros e dos híbridos era, por si mesma, testemunho¹⁸⁹ da sua malvadez e da sua ameaça à ordem natural. Os monstros, associados à fracção animal ainda imanente ao ser humano e às suas pulsões mais primitivas, estão sempre ligados aos vícios, que deverão ser controlados e corrigidos. Os seres monstruosos acabavam por ser a personificação dos receios e perversidades que pairavam no inconsciente do indivíduo medieval, exteriorizando, assim, toda a sua irracionalidade¹⁹⁰ (Marques, 2007, 39).

É sempre fascinante para os historiadores do século XXI observar este tipo de iconografias em locais sagrados, onde, segundo os parâmetros mentais da nossa era, não deveriam ser bem-vindas, sobretudo pelo facto de a sua existência em locais sagrados não ser unanimemente aceite (Schapiro, 2006, 188-189) e por vezes ser condenada como obscena pelos homens medievais. As temáticas “profanas”, contudo, emergem mais recorrentemente nas margens do edifício¹⁹¹, que passaram a ser convencionalmente entendidas como os locais onde o mal está presente. A qualidade do “marginal”, não obstante, não deve ter, por nós, nenhum valor atribuído *a priori*, devendo ser encarado como o local onde têm lugar as representações que estão excluídas da narrativa canónica da fé¹⁹² (Antunes, 2016, 76), que, como sabemos é rígida e imutável, pelo que as margens ofereciam um acrescento, não necessariamente

¹⁸⁸ “(...) the last ageing dregs of a falling-off of humanity, the dissipated end of a Golden Age eagerly awaiting the Last Judgement. Everything was worse not better, everything was mere imago, or would be until that great sorting-out at the end of time.” – CAMILLE, 1992, 53

¹⁸⁹ Com isto, é fundamental ter em consideração que, apesar de estas anomalias da natureza nunca se terem materializado efectivamente perante um homem medieval, este último acreditava piamente na sua existência, sendo, para ele, tão reais como si mesmo. O desconhecimento nesta época promovia crenças nas mais irracionais superstições, e os limites mentais e existenciais dos indivíduos eram bastante mais cerrados, desencorajando uma contestação racional. – CAMILLE, 1992, 14

¹⁹⁰ “The monsters who attack one another or devour man possess an official reason for being there: they exemplify the passions and desires that man must overcome in himself if he is to find salvation.” – ANDERSON, 1990, 63

¹⁹¹ “(...) marginal sculptures introduce an ‘antimodel’.”; “The corbel series differ significantly from the official sculptural programs of façades, portals and other places of prominence.” – KENAAN-KEDAR, 1992, 15

¹⁹² “Things written or drawn in the margins add an extra dimension, a supplement, that is able to gloss, parody, modernize and problematize the text’s authority while never totally undermining it.” – CAMILLE, 1992, 10

contestador¹⁹³ na sua natureza, mas definitivamente enriquecedor, a esse mesmo discurso fixado ainda nos primeiros séculos do calendário cristão. Por exemplo, a partir do século XII, o texto dos manuscritos passou a ser copiado por um outro indivíduo que não o iluminador (Camille, 1992, 20-22), como tal, as margens iluminadas eram um complemento deste contributo inicial¹⁹⁴.

Por fim, as margens também podem ser percepcionadas como o local para onde tudo o que não se enquadra no nosso sistema de classificação é empurrado (Gaignebet, 1985, 16), sendo, portanto, pouco criteriosas. Toda esta percepção potencia-se porque a hierarquia do espaço arquitectónico e a sua utilização litúrgica são, por norma, desenhadas com o propósito da arquitectura religiosa ser lida do centro para as margens¹⁹⁵ (Schapiro, 1969, 13).

6.1.1. Arquitectura

Mas será que é essa a realidade que observamos quando falamos desta iconografia não sagrada? No geral, o *green man* não se prende com um local ou *medium* artístico em concreto, podendo existir, à partida, em qualquer superfície do espaço sagrado e igualmente em contextos seculares, e até domésticos a partir do século XVI. De acordo com o levantamento de espécimes que efectuámos em Portugal, os locais mais comuns onde surgem os homens e bestas *verdes* são os capitéis, geralmente das naves laterais ou do exterior do templo, e igualmente nos portais, mas também no exterior da cabeceira (f. 182), e nos ábacos e aduelas das arquivoltas ou impostas dos portais (f. 183) (MacDermott, 2003, 43, 113). Mais raramente, esta imagem surge nas consolas (f. 184), cachorros (f. 185), lintéis, tímpanos (f. 186) e nas bases das colunas das naves, como poderemos ver nas bases das colunas do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa¹⁹⁶ (fs. 157). No românico em particular, as localizações mais recorrentes são nos portais como vemos em Bravães (f. 162), no exterior das cabeceiras, como na Sé

¹⁹³ As adições marginais incitam-nos a interpretá-las como expressões das crenças, ideologias e modos de vida do tempo em que são feitas, por vezes nem sempre relacionados com a vida religiosa ou com o credo, mas simplesmente com a sociedade em geral. – CAMILLE, 1992, 72-73

¹⁹⁴ A margem é, pelo contrário, geralmente um termo aplicado à página. – CAMILLE, 1992, 10

¹⁹⁵ “(...) uma sucessão de tempo e espaço, sendo o seu objectivo principal o movimento do corpo humano e as suas extensões no espaço.” – NEVES, 1998, 14

¹⁹⁶ No restauro do século XIX, que decorreu entre 1883-1887, procedeu-se à “construção de bases ornamentadas para as mesmas (colunas) e do embasamento moldurado; (...)”, por essa razão, hesitamos relativamente à base onde estes motivos surgem, até porque os seus contornos são excessivamente perfeitos, não parecendo ter qualquer antiguidade. “(...) e não estranhámos que tenham sido esculpidas ou retocadas peças decorativas desta igreja.” – MACHADO, 2008, 274-275, 277-278; BOTELHO, 2010, 124; DGEMN, 1939, 28; GONZÁLEZ, 2010, 71

Velha de Coimbra (f. 185), em S. Salvador de Souto (f. 187), em S. Salvador de Fonte Arcada¹⁹⁷ (f. 182) e Rates (f. 188), e no interior da capela-mor, como em S. Martinho de Mouros (f. 189), S. Romão de Arões (f. 169), e Águas Santas (f. 190), e nos ábacos, mais uma vez em Bravães, Freixo de Baixo (f. 164) e em Ferreira (f. 161).

Quando surgem em tímpanos como é o caso do portal Norte da igreja de S. Brás de Gualtar (f. 186) e do portal Sul da Sé de Braga (f. 191), as folhagens entrelaçam-se ou estão em directa ligação com uma cruz vazada ao centro. Quando os animais surgem em consonância e correlação com o tema da cruz, reforçam o carácter apotropaico da mesma (Lopes, 2009, 8). Todavia, este modelo de tímpano, decorado com laçarias e com a cruz vazada ao centro é algo comum na arte românica, e à partida, nos leva a interpretar a presença destes *green beasts* como meras fontes da folhagem, em alternativa ao enrolamento no remate das extremidades inferiores do tímpano como vemos na igreja do Salvador de Unhão (f. 192) (Vitorino, 1941, 11), ou no simples término em folha como na igreja de Santa Eulália de Arnoso (primeiro/segundo quartel do século XII¹⁹⁸) (f. 193). Não obstante, não nos olvidemos que o tema das laçarias costuma ser equiparado ao “sem fim”, o que expressa a ideia de que o princípio e o fim da laçaria são indecifráveis, que nem um nem outro existem, tratando-se de um ciclo. Não é difícil descodificarmos que este tema iconográfico pode ser conotado com a vida eterna, ou pelo menos com a vida cíclica, que se associa habitualmente ao tema do *green man* (Santos, 1955, 52).

No território português não se verifica uma predominância desta iconografia nas chaves das abóbadas, como é muito comum na arquitectura francesa e inglesa (f. 194) (Le Pogam, 2007, 38-41), à excepção de uma chave no quarto tramo da galeria sul do claustro do convento de S. Francisco de Santarém (f. 179), e entre outras que já referimos. O exemplar mencionado pertence ao estilo gótico, e esta dissemelhança com a arte de além-fronteiras parece estar intimamente relacionada com o facto de na arquitectura medieval portuguesa rarear o abobadamento de pedra.

A sua assiduidade nos portais das igrejas românicas, especialmente em Portugal, fez com que alguns historiadores o entendessem como um motivo apotropaico (Gibson, 2017, 2), graças ao simbolismo de passagem que o portal tem, sendo necessário nesse

¹⁹⁷ Na igreja de Hannover, na Alemanha, encontram-se uns frisos com *green men* muito similares aos da abside de Fonte Arcada (f. 195).

¹⁹⁸ GRAF, 1986, 46

ponto afastar os espíritos maus e demoníacos com imagens desta natureza¹⁹⁹. O sentido protector da figura do *green man* sai reforçado devido aos chifres que por vezes encimam esta criatura, que também possuem essa qualidade (Amato, 2018, 2). Se tomarmos a sua origem na mitologia hindu como verdadeira, o significado apotropaico parece ter transitado na perfeição para o contexto ocidental (MacDermott, 2003, 169), uma vez que os seus atributos (dentes, língua de fora, orelhas bem visíveis, olhos completamente abertos, etc.) indicam uma propriedade efectivamente protectora (Donceel-Voûte, 2018, 17-19).

Se assim o afirmamos, todavia estamos, de igual modo, a pressupor que a carranca vegetalizada é apenas uma criatura monstruosa e assustadora, o que, não sendo falso, não é inteiramente verdade. Para além disso, ao encerrarmos o tema iconográfico em causa nessa categoria simbólica caímos no erro de reduzir ao cariz apotropaico as representações incluídas nos portais, o que nem sempre se verifica (Botelho, 2017, 291), como um olhar mais atento aos portais românicos portugueses, especialmente para a figura do *green man*²⁰⁰, facilmente revela. Para concluir este argumento, é relevante relembrar que representações do homem *verde* noutras partes da igreja, idênticas formalmente às representações da mesma iconografia nos portais, como em Bravães (f. 196), não são de imediato conotadas com a chancela apotropaica. Os únicos casos em que consideramos plenamente e sem reservas esta função protectora são os exemplares em que o homem ou o monstro *verde* surgem no interior do lintel, na exacta passagem entre o espaço exterior e o interior, como acontece em S. Pedro de Rates (f. 197).

Já na arte gótica, os homens e as restantes criaturas *verdes* não deixam de surgir na arquitectura, mantendo a sua presença nos portais como na Igreja de S. Francisco de Guimarães (f. 199), agora concentrados principalmente nos capitéis dos mesmos, nos claustros²⁰¹ como em Alcobaça²⁰² e na Batalha²⁰³, nos próprios capitéis das naves das

¹⁹⁹ “Se o portal tem valor sagrado e por ele todos têm de passar é nele que se vai concentrar a mais especial decoração. (...) Salientavam elas o aspecto de interdição, de local defeso e guardado, para as portas das igrejas e por isso influenciavam muito a escolha dos motivos a esculpir nos pórticos e nos tímpanos.” – ALMEIDA, 1972, 106-107

²⁰⁰ Facilmente percebemos que os cachos de uvas regurgitados pelas carrancas *verdes* no portal axial de Bravães (f. 198) fazem com estas representações extravasem o sentido apotropaico, mesmo que o possuam em primeiro lugar.

²⁰¹ “(...) benignidade claustral – constituindo o claustro monástico o resumo do mundo natural, hostil e desconhecido para os homens da época; (...)” – RODRIGUES, 1995, 203

²⁰² Existe um capitel com um tratamento formal muito semelhante em Melle, França (f. 200).

²⁰³ A Sala do Capítulo onde se encontra a mísula com uma máscara de folhagem era, antes, repositório de dois túmulos da família real, confirmando-se mais uma vez a presença desta figura em locais funerários. – GOMES, 1997, 39

igrejas como em Leça do Balio²⁰⁴ (f. 168), na Igreja da Graça em Santarém (f. 166), nos do coro alto, como na Sé de Viseu (f. 201), e na própria capela-mor como em S. Francisco de Guimarães (f. 38). O *green man* aparece inclusive em capitéis que adornam o exterior e o interior dos vãos da igreja, como no deambulatório da Sé de Lisboa (f. 112) e na Colegiada agostiniana de Nossa Senhora da Oliveira (1387²⁰⁵) (f. 176). Apesar de mais raras, as mísulas são também um receptáculo desta iconografia, como acontece na Sala do Capítulo do Mosteiro da Batalha (f. 170) e em Santa Maria de Aguiar (f. 39).

6.1.2. Iluminura

Relativamente à iluminura, de acordo com o levantamento realizado, concluímos que a besta *verde* surge com grande preponderância nos códices iluminados românicos, principalmente os códices de Santa Cruz de Coimbra²⁰⁶ e de Alcobaça²⁰⁷, que teriam algum contacto entre si, tratando-se de centros culturais extremamente relevantes equiparados a *scriptoria* estrangeiros extremamente cosmopolitas (Miranda, 1996, 1, 104, 107). A sua presença nesta técnica artística não ultrapassa, contudo, a presença na arquitectura (Dinshaw, 2017, 282). Não obstante, é possível vislumbrar esta iconografia na sua forma felina ou monstruosa diversas vezes, inclusive em iniciais²⁰⁸, nomeadamente o B (fs. 202/203), introdutório geralmente ao Salmo intitulado *Beatus Vir*, um comentário ao Apocalipse de S. João, redigido no séc. VIII (Miranda, 1999, 113) por Beatus, monge de Liébana (Miranda, 1996, 72, 85). Nesta letra, o homem

²⁰⁴ Que, apesar de ter as suas fundações no século XII, a maior parte da sua construção desenrolou-se na primeira metade do século XIV (entre 1306 e 1336). – VILLAMARIZ, 2012, 357; Instituto Português dos Museus, 2000, 45

²⁰⁵ Embora inicialmente se tenha tratado de um mosteiro dedicado ao Salvador do Mundo e a Virgem Maria, no século X fundado pela condessa D. Mumadona Dias, passou para as mãos do conde D. Henrique talvez em 1021 aquando da extinção da anterior linhagem, transformando-se numa colegiada românica depois de 1139, mantendo-se sempre sob jugo da coroa e não da Igreja. O seu nome provém de uma antiga oliveira fronteira ao mosteiro, que reverdesceu após a erecção de um padrão comemorativo da vitória da Batalha do Salado, o que ganha, neste contexto, um sentido especial no que toca às máscaras de folhagem presentes na colegiada. - DIAS, 1994, 129; GRAF, 1987, 157-158, 160; DGEMN, 1981, 7-9, 13-14, 17

²⁰⁶ Dos quais iremos destacar o *Vetus Testamentum*, que se trata de uma Bíblia iluminada deste mesmo *scriptorium* e na qual nos deparamos, na página Incipit com múltiplas cabeças de folhagem (f. 204). O sucesso do scriptorium de Santa Cruz é anterior ao de Alcobaça, devido, obviamente, às cronologias díspares das suas construções. – MIRANDA, 1999, 134, 137

²⁰⁷ As Bíblias de Alcobaça destacam-se, sendo a sua exuberante iluminura inspirada em modelos borgonheses, apesar das restrições decorativas da ordem cisterciense. – MIRANDA, 1998, 376; ALMEIDA, 1986, 172

²⁰⁸ “It is a process that can be followed also in the manuscripts, with their expanding initials and their border miniatures which become grounds for the boldest ventures into realism, satirical observation, and for the uncomfortable play of fancy.” – SCHAPIRO, 2006, 30

verde surge muito recorrentemente na junção entre as duas asas²⁰⁹ (Basford, 1978, 13), e surge ainda nas extremidades das hastes de algumas outras capitulares, geralmente nas letras I (f. 205), L (f. 206), H (f. 207), F (f. 208) ou P (f. 209).

Esta máscara animalesca surge também com alguma frequência no meio dos emaranhados vegetalistas das iniciais²¹⁰ (f. 210), tão típicos nos códices românicos alcobacenses e de Santa Cruz e que passam a implementar esta ideia de metamorfose entre os dois universos, vegetal e animal (Miranda, 1999, 136, 151). Só muito raramente o *green man* emerge também em glosas ou nas margens da página, ou nas margens que se constituem como prolongamentos de iniciais no final do fólio (f. 211), numa expressão que cremos ser tendencialmente ornamental, ou pelo menos mais ornamental do que na arquitectura, assumindo uma presença muito dinâmica neste espaço codicológico. Os códices bíblicos eram receptáculo do mais minucioso trabalho e da mais fervorosa dedicação, uma vez que eram indispensáveis para a realização da liturgia, e a presença das máscaras foliáceas neste tipo de livros prova, uma vez mais, a erudição e importância das mesmas (Miranda, 1998, 376), até porque vemos a sua origem na cultura artística e não na cultura popular (Hayman, 2010, 40). Testemunhamos, assim, que a sua marginalidade é bastante menor do que poderíamos, à partida, considerar.

É natural que, dadas as características intrínsecas a este suporte, tenha sobrevivido até hoje uma percentagem mínima dos códices que existiriam originalmente (Miranda, 1998, 375). No contexto internacional, costuma defender-se que a iluminura pode ter sido o principal meio de disseminação do homem *verde* regurgitante²¹¹, principalmente do *green beast*²¹² (Basford, 1978, 13), na medida em que estes ocupavam, neste suporte, o lugar da procedência dos entrelaçados nas iniciais (Wylie, 1996, 22). Os primeiros exemplares em contexto europeu a ser incluídos na iluminura tiveram proveniência irlandesa e anglo-saxónica no séc. X (f. 215) (Anderson, 1990, 56-

²⁰⁹ Em contexto internacional vemos um exemplo na Biblioteca Municipal de Troyes, ms. 511, fl. 1 (f. 212), um códice cisterciense do scriptorium de Claraval, mas produzido em Paris, talvez em Chartres (1130-1140) que repete o modelo da carranca no meio da inicial B, rodeada de abundante vegetação.

²¹⁰ Passam a ser muito comuns as palmetas a rematar estes enrolamentos (f. 213). – MIRANDA, 1999, 172, 180, 224

²¹¹ Os herbários poderiam servir de modelo aos trabalhos detalhados dos elementos florais e vegetais das representações góticas ou mais tardias do *green man*, como acontece num livro de exemplos do último quartel do séc. XIV, de Veneza, conservado em Staatliche Museen, em Berlim (f. 214), no qual surge um fólio com um padrão floral a partir das fauces de leões. – SCHELLER, 1995, 265-272

²¹² Em Coimbra vemos uma clara contaminação entre os *scriptoria* do Lorrão e Santa Cruz e as esculturas animalescas das igrejas românicas da cidade. – GRAF, 1986, 56

57)²¹³, e alguns autores defendem que a transição do homem *verde* para a arquitectura operou-se através das ilustrações dos livros (Hayman, 2010, 40).

O *green man* diminui bastante a sua presença na iluminura gótica, o que se pode justificar pelo facto de, no panorama gótico, a iluminura de carácter figurativo ter decaído, denotando-se a preferência por filigranados e grandes margens vegetalistas, numa tendência para a elegância e delicadeza e cada vez mais virada para o naturalismo. Os poucos exemplares góticos assumem uma expressão bastante mais reduzida em dimensão, em monstruosidade e em exuberância, e encontram-se em cronologias bastante recuadas, nomeadamente no século XIII, sendo de encomenda a *scriptoria* estrangeiros (f. 216).

6.1.3. Tumulária

A arte gótica traz, porém, uma inquietante novidade: os *green men* começam a surgir sistematicamente na tumulária e espaços funerários, apesar de a sua presença nestes contextos não ser pioneira nesta época, e a sua expressividade acaba por ser mais interessante neste suporte do que em suporte arquitectónico. Consideramos que nos túmulos portugueses que incluem o tema iconográfico em causa, este se encontra geralmente em locais mais marginais (Fernandes, 2009, 50) e tem uma expressividade por norma discreta²¹⁴ tendo em conta o todo da obra, independentemente da sua qualidade escultórica, como veremos futuramente nos casos de estudo. No final da Idade Média, o tema iconográfico em causa faz aparições em locais mais inusitados, como por exemplo no friso vegetalista que abraça a placa comemorativa da sagração da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira²¹⁵ (f. 136).

6.2. As Tensões Entre a Margem e o Centro

É certo que, a maioria das representações de homens *verdes*, passam muitas vezes despercebidas por serem pouco visíveis (f. 217). Esta capacidade que o *green man* tem de se encobrir perante outras iconografias mais canónicas ou mais chocantes do

²¹³ “It owed its rapid spread, (...), to the Catholic Church, monastic orders and pilgrims.” - MACDERMOTT, 2003, 187

²¹⁴ “Others, unobtrusively, as if adapting their tactics to the sly, malicious ways of the jealous Devil, act discreetly, quite invisibly, though with comparable weapons.” – DONCEEL-VOÛTE, 2018, 17

²¹⁵ A sagração ocorre no dia 23 de Janeiro, dia de Santo Ildefonso, do ano de 1401, e foi patrocinada por D. João I, que cumpria assim a sua promessa de refundar e renovar a colegiada do século XII, caso saísse vitorioso da Batalha de Aljubarrota uma vez que invocou N^{ra} S^{ra} da Oliveira durante a mesma. A placa e a sua respectiva decoração terá provavelmente sido executada pelo Mestre João Garcia de Toledo. – JANEIRO, 2007, 43; BARROCA, 2000, 2057, 2061-2062; DGEMN, 1981, 10

ponto de vista da moralidade é realmente surpreendente, sendo que esta marginalidade visual prova o que dizíamos a propósito da tumulária acerca da sua discricção.

Como sabemos, os locais onde a escultura se concentrava no templo cristão românico não eram tão abundantes como em outras épocas de maior horror ao vazio como será por exemplo o Manuelino, contudo, dentro daqueles em que pode realmente existir, o homem *verde* surge frequentemente nos principais: nos portais, muitas vezes nos próprios capitéis, para os quais a atenção do crente converge mais organicamente, raramente até nos próprios tímpanos, um espaço privilegiado. Recorrentemente acaba por surgir até nos capitéis do arco triunfal da capela-mor²¹⁶, e nos capitéis da própria capela-mor²¹⁷, ou perto da mesma, no transepto²¹⁸, local em que aparece com maior preponderância em Portugal, ambos locais extremamente significativos do ponto de vista simbólico (Neves, 1998, 66), mesmo que em elementos arquitectónicos mais confinados e pequenos. Neste ponto, Vergílio Correia traça uma hierarquia do esforço do lavor escultórico e do empenho criativo no espaço sagrado no românico que é importante ter em conta: em primeiro lugar os portais, na medida em que estes eram um substituto terreno da entrada para o paraíso, em segundo, os arcos triunfais, e depois desses, o exterior das absides (Correia, 1949, 39).

A única vez que o homem *verde* surge numa cachorrada é apenas em S. Tiago das Antas (f. 130) e no exterior da capela-mor da Sé Velha de Coimbra (f. 218), sendo estes verdadeiramente marginais. No segundo exemplo, contudo, declaramos que a sua localização no exterior da capela-mor deverá ser significativa a nível simbólico, na medida em que deverá possuir alguma conotação sagrada ou sacralizante, como já teria apontado Correia.

As localizações enunciadas fazem-nos questionar esta “marginalidade” que se costuma atribuir a esta iconografia e às iconografias tipicamente “profanas” e grotescas,

²¹⁶ “(...), par l’escalier à vis du croisillon Nord, la tribune septentrionale. La vue sur le chapiteux Nord de l’arc triomphal recompense bien notre effort: les deux lions qui se présentent à notre regard témoignent de l’influence de Compostelle. De la gueule des deux fauves jaillissent des entrelacs qui occupent la partie centrale de la corbeille. Cette représentation semble être, sur le plan iconographie, un compromis entre le theme de tradition bénédictine des masques avec des entrelacs sortant de leurs bouches, et les combats d’animaux tels que nous les rencontrons à Coimbre.” – GRAF, 1986, 156

²¹⁷ Na Igreja de São Tiago de Coimbra, por exemplo, o único local que se faz adornar por capitéis com carrancas *verdes* é a capela-mor (f. 119), sendo o seu portal mais tardio, não obstante, muito rico em termos decorativos mas sem o tema do homem *verde*, o que comprova a significação da presença da iconografia nestes locais.

²¹⁸ Na Igreja de Santa Maria de Aguiar em Figueira de Castelo Rodrigo, em duas mísulas com carrancas monstruosas que regurgitam folhas. Existem umas mísulas extraordinariamente semelhantes em Naarden, nos Países Baixos (f. 219).

e faz-nos problematizar o conceito de “margem” e o de “centro”, uma vez que não existe propriamente uma convenção que dite expressamente onde se situa uma e outra, e quais as áreas de fronteira, sendo dois conceitos algo abstractos (Antunes, 2016, 13): um exemplo muito prático desta questão encontramos-lo no portal principal da Igreja crúzia de S. Pedro de Leiria (fs. 220-222), no qual os dois homens *verdes* que o decoram se situam exactamente na margem do mesmo²¹⁹, ou seja, na última arquivolta do pórtico. No entanto, se observarmos a decoração do portal atentivamente, reparamos que esta última arquivolta é a única que se encontra adornada com motivos esculpidos, chamando assim, a atenção de quem a olha. Nos capitéis românicos, por norma esta representação iconográfica surge na margem dos mesmos, nos cantos junto às paredes ou na extremidade junto ao astrágalo (f. 223), contudo, teremos de ter em conta que a figura se trata da procedência e raiz da folhagem que adorna os “centros” destes capitéis, seguindo o nosso olhar naturalmente esta lógica de representação.

Para além da carga simbólica inerente aos diferentes espaços dentro da igreja, há outra coordenada que poderemos ter em conta no sentido de contrariar a tendência para considerarmos esta iconografia intrinsecamente marginal. No capítulo anterior falávamos de como a disposição dos elementos dentro do espaço disponível pode ser tida em conta na construção de simbolismo, e recordemo-nos que, segundo a observação proporcionada pela recolha de imagens, o *green man* surge geralmente nos ângulos das formas arquitectónicas, como os ângulos dos ábacos (f. 224) e os ângulos do cesto do capitel (f. 225), o que, podendo ser marginal no caso dos ábacos, é uma posição de destaque, até central, e cuja saliência chama a atenção dado o seu natural efeito plástico²²⁰. No caso dos ângulos dos cestos, esses têm tendência a ser, desde a Antiguidade Clássica, especialmente na Ordem Jónica, os elementos mais eruditos, e mais interessantes do ponto de vista decorativo, do capitel. Mesmo que o homem *verde* não corresponda à representação escultórica que em que reparamos em primeiro lugar, assim que nos apercebemos dele, este intriga-nos e interpela-nos com o seu aspecto bizarro.

²¹⁹ O fragmento de escultura nas Reservas do MNMC (nº E472) (f. 226) parece revelar uma função semelhante, o que não é de estranhar, uma vez que São Pedro de Leiria ainda pertence ao conjunto românico de Coimbra. – GONÇALVES, 1980, 71

²²⁰ Em alguns casos complicou-se de forma significativa a percepção desta iconografia nos ângulos dos capitéis devido ao alto nível de degradação da pedra, uma vez que é também muito comum vermos enrolamentos vegetalistas nos cantos dos cestos, que poderão facilmente ser confundidos com as criaturas que aqui estudamos.

A perseverança em colocar as máscaras de folhagem em espaços arquitectónicos que, apesar de tudo, são revestidos de alguma importância simbólica, é reveladora de que o próprio *green man* é portador de uma relevante simbologia, como foi defendido por Carla V. Fernandes (Fernandes, 2009, 63) e como temos vindo a indagar. Poderemos concluir que o homem *verde* não se trata, com efeito, da personagem ou tema principal do ciclo iconográfico das obras onde se insere devido à sua forma e não ao seu conteúdo, ou seja, o seu significante e não o seu significado, porque já mencionámos que o seu significado é transversal à mentalidade e religiosidade medieval cristã.

Esta problemática do homem *verde* faz com que nos deparemos com a constatação da diluição das fronteiras entre o mundo marginal e o universo do “centro” na arte medieval, e damos-nos conta de que o próprio discurso *parergónico* informa de modo indispensável a exposição do centro, sem o qual este último perderia o seu sentido²²¹ (Antunes, 2016, 108-109, 282). Confirmamos através desta temática iconográfica que talvez haja mais temas e situações na arte medieval que nos compelem a traçarmos novas vias de análise e reflexão acerca da mesma, e nos incutem a necessidade de problematizar as concepções que utilizamos para nos debruçar sobre ela, visto que estes instrumentos teóricos de que nos servimos até agora apresentam algumas insuficiências. É uma metodologia próxima do que tentámos executar neste capítulo que nos propusemos a concretizar também na análise e articulação dos casos de estudo.

²²¹ “Travesty, profanation and sacrilege are essential to the continuity of the sacred in society.” – CAMILLE, 1992, 29

7. Estudos de Caso

7.1. Arquitectura

7.1.1. Núcleo Bracarense: A Sé de Braga como Génese?

Como mencionámos, na arquitectura da época românica há uma proeminência do tema iconográfico na área correspondente ao distrito de Braga, mais especificamente nas igrejas que sofreram uma influência artística e religiosa da Diocese de Braga²²² e que estão situadas no eixo artístico românico designado por Braga-Rates²²³. A catedral, portanto, encabeça todo este núcleo, sendo, segundo a história, a mais recuada catedral portuguesa (Brás, 2011, 73), e provavelmente também o edifício românico mais antigo no país.

Sagrou-se esta catedral em 1089 (Dias, 1998, 99), e segundo alguns autores, à data desta sagração, a sua edificação já estaria numa fase bastante adiantada²²⁴ (Machado, 2008, 43), pelo menos na cabeceira, e uma fracção das paredes laterais (Costa, 1998, 11). Esta construção deverá ter começado por volta de 1070-1071 baseando-se no plano do próprio bispo de Braga, D. Pedro (Gouveia, 1990, 19, 71). Uma das razões que justifica a riqueza do programa escultórico da catedral bracarense é o facto de o seu centro religioso ter entrado em conflito com a diocese de Santiago de Compostela numa tendência independentizante relativamente à sua antiga dignidade metropolítica²²⁵, gerando a ambição e o projecto de uma construção megalómana comparativamente à actual, como uma verdadeira igreja de peregrinação, que rivalizasse com a vizinha (González, 2010, 42).

Persiste também a teoria de que a primitiva edificação contaria com pelo menos cinco ou até sete naves, existindo ainda os seus vestígios nas paredes laterais da catedral (Matos, 1960, 14) e supostamente teria uma cabeceira dividida em quatro capelas (Pradalié, 1992, 74). Hoje a cabeceira é munida de cinco capelas (f. 227), mas formou-

²²² “No início do século XII, o único estaleiro com verdadeira importância, em todo o Norte de Portugal, era o da Sé de Braga. (...) É natural que, para começar uma obra, numa igreja paroquial, se fosse ao estaleiro da Catedral metropolitana buscar um mestre de segundo plano, (...) saindo de Braga, para uma aldeia (...), criava o seu próprio estaleiro (...).” – DIAS, 1998, 97

²²³ “(...) pelos temas ornamentários e decorativos (Rates tem) íntimas afinidades com a Sé de Braga.” – citação de Manuel Monteiro em SANTOS, 1955, 63

²²⁴ Na realidade, a sagração apenas nos dá certezas da conclusão da capela-mor. – MATOS, 1960, 18

²²⁵ Apenas em 1100 é que a diocese de Braga resgata a sua completa dignidade metropolítica com o bispo S. Geraldo de Moissac. – SILVA, 2015, 12-13

se também uma tese oposta, do historiador Carlos F. de Almeida, que defende que a presente construção é maior do que as anteriores, devido a dados históricos e artísticos das capelas adjacentes à igreja (González, 2010, 45)²²⁶.

Ainda relativamente à construção original, mais tarde, por discórdia dos locais com opiniões contraditórias relativamente à situação entre Braga e Compostela (Pérez, 2001, 33-34), ou por ordem da condessa D. Teresa, em 1110 arrasou-se a estrutura até aí erigida [segundo Gouveia e igreja e o claustro já estavam concluídos (Gouveia, 1990, 20, 71)] e reiniciou-se a obra com um plano com pretensões supostamente menos ambiciosas, devido à escassez de recursos monetários e à paralisação da obra durante quase 25 anos. A construção foi retomada na década de 30 do século XII (Machado, 2008, 43), pelo mestre Nuno Pais, aproveitando-se das fundações que ainda sobreviviam à demolição e que precaveram a renovação da sagração, sendo interrompidas de novo em 1135 devido à destruição causada por um terramoto (González, 2010, 42), e retomadas posteriormente, ficando apenas concluídas depois de 1176 (Oliveira, 2016, 13-14).

Encontramos, porém, incongruências nestas datações, uma vez que nos testamentos do rei D. Afonso Henriques (1179) e de D. Sancho I (1210) figuram doações monetárias para o estaleiro da Sé bracarense, denunciando que a edificação não estaria ainda encerrada, o que se apresenta coerente com a morosidade da fábrica românica de tamanha envergadura e com alguns elementos decorativos do portal axial. As divergências na atribuição de datação deste estaleiro complicam em grande medida a nossa tentativa de averiguação da primeva introdução do tema do *green beast* em território português, uma vez que a cronologia do século XII da Sé de Braga acaba por se tornar coeva dos seguintes casos de estudo.

Um dos principais registos que ainda sobrevivem da fase inicial da construção do românico na sé, talvez numa data próxima de 1089 (Costa, 1998, 23) ou já do séc. XIII como defendem outros autores (González, 2010, 47), é designada hoje como a Porta do Sol, na fachada Sul. A Porta do Sol estaria inicialmente na zona do cruzeiro primitivo, e foi desviada no sentido poente, do transepto para o local actual (Oliveira, 2016, 40), em prol da construção da Sacristia no século XVII, precisamente por esta

²²⁶ Somos da opinião de que a fortuna crítica acerca deste edifício sofre de uma visível desactualização e de estudos com um valor pouco ou nada científico, e de um carácter deveras ambicioso relativamente à generalização da abordagem às diversas cronologias da construção, existindo ainda um debate pouco conclusivo acerca das cronologias reais. – GONZÁLEZ, 2010, 50

estrutura se encontrar adossada à parede Sul da igreja (Silva, 2015, 17-19), junto à capela-mor, como é comum. Ora, é precisamente neste portal, mais especificamente no tímpano, que encontramos duas carrancas regurgitantes ligadas à cruz vazada no centro (f. 202). As arquivoltas são pontuadas por fauces animais que cospem fitas perladas que se enrolam na arquivolta em si (fs. 228/229), como acontece também em Coucieiro²²⁷ (fs. 230/231). Comparativamente ao portal axial, a Porta do Sol veicula relações mais estreitas com o românico rural.

Os capitéis do interior da igreja que são decorados com *green beasts* provavelmente datam da fase condal, do século XII (fs. 232/233). Alguns dos capitéis historiados do interior da nave remetem-nos para as cronologias da edificação mais antiga, tratando-se de possíveis reaproveitamentos (González, 2010, 45-47), o que nos sugere uma maior antiguidade, eventualmente, dos capitéis onde figuram as máscaras de folhagem, até porque a localização dos mesmos dentro do espaço catedralício avança para junto do transepto, isto é, a parcela mais antiga. Infelizmente, graças às várias alterações e obras de períodos diversificados na catedral, inúmeros capitéis das naves terão sido picados ou retirados para dar lugar a outras estruturas para as quais a liturgia de épocas posteriores sentia necessidade (Barreiros, 1989, 47). Alguns foram retirados no restauro de 1936 pela DGEMN, tendo a Direcção tido o cuidado de realizar moldes dos capitéis (Graf, 1987, 170, 176); outros, originais, foram recolocados no Tesouro da Sé, espaço museológico, estando expostos no piso inferior do claustro, e onde figuram, mais uma vez, caras de folhagem (f. 161). Infelizmente, desconhecemos a sua posição original.

Embora alguns historiadores opinem que se nota uma distinta ambiência cluniacense na escultura da catedral, tendo a sua arte sido trazida pelos monges de Cluny (Costa, 1998, 14, 62), por vezes o núcleo bracarense é considerado pela historiografia o de feição mais nacional, na medida em que não revela tantos elementos de importação, tanto da Galiza como de França (Santos, 1955, 145). Manuel L. Real chega a afirmar que o próprio programa arquitectónico da Sé de Braga se pauta por um regionalismo inconfundível (citação de M.L.R. em Pérez, 2001, 39).

Ao analisar a região abrangida pela Diocese de Braga, e o contexto português em geral, encontramos um modelo muito particular de capitel que proliferou

²²⁷ O P^a. Manuel de Aguiar Barreiros argumenta que, pelo tratamento e estilo de execução das arquivoltas e dos ábacos, se denota uma preferência pela escola do Languedoc. – BARREIROS, 1989, 34

profusamente no eixo de influência de Braga-Rates e igualmente em Coimbra, como veremos de seguida. Julgamos que este modelo é particular destas zonas, podendo ser considerado uma regionalização do tema, e, mesmo que não tenha sido criado nestas geografias²²⁸, proliferou-se com espantoso sucesso nas mesmas, constituindo, assim, possivelmente, uma preferência regional²²⁹, o que acaba por ser fortificado por aquilo que explicámos no parágrafo anterior.

A verdade é que, durante a nossa investigação, não encontramos nenhum exemplar que replicasse este modelo na totalidade na arte internacional. Este módulo poderá ser uma adaptação de um já existente modelo de organização interna da folhagem dentro do espaço do capitel, com algumas variações, como vemos em igrejas em Navarra (f. 234), em Castela [no claustro de Santillana del Mar (f. 235) e no claustro de Silos (f. 236)], num túmulo na Capela de S. Miguel de Bessuejous, em Aveyron, na Catalunha (f. 237), no claustro de Girona (f. 238) e ainda nos capitéis de Santiago de Compostela (f. 239), podendo ter emanado a partir desse centro. O modelo que encontramos mais semelhante a este foi numa pia baptismal em Gentinnes (f. 240) e outra em Zillebeke (f. 241), ambas na Bélgica, e ainda num túmulo de Gundrada (f. 242), mas ainda assim, não correspondem na perfeição aos capitéis portugueses. Real afirma que esta maneira de organizar a folhagem no espaço do capitel é devedora de influências leonesas e aragonesas (Real, 1982, 34) e pode ter-se disseminado tão facilmente a partir de livros de *exempla*, ou livros de modelos e desenhos que circulavam juntamente com os artistas e oficinas (Machado, 2014, 51)²³⁰.

O modelo em questão geralmente apresenta três *green beasts*, por norma invertidos, mas nem sempre, assentes no astrágalo do capitel (f. 243-245), outros junto ao ábaco (f. 246), um ao centro do cesto e os outros dois nas extremidades do capitel, junto à parede. Estas criaturas vomitam ou duas hastes vegetalistas perladadas enroladas entre si, ou normalmente duas fitas vegetais mais simples que ascendem pelo cesto do capitel e se enrolam complexamente, terminando na aresta do capitel numa pinha ou

²²⁸ Vemos capitéis semelhantes em Canterbury (f. 248), em Inglaterra, Eunate (f. 249), Santiago de Compostela (f. 250), e S. Martin de Tours (f. 251), em Espanha, em Brandenburg (f. 252), Kleve (f. 253), e Von Gelnhausen (f. 254), na Alemanha, e em Van Rolduc (f. 255), na Holanda, embora todos muito distintos a nível do tratamento formal e ambos com as carrancas em posição normal, ao invés de invertida. Todos estes exemplos falham em corresponder exactamente ao modelo que apresentamos.

²²⁹ “A sé de Braga desempenhou desde a sua fundação, no século XI, um papel primordial no românico do Entre-Douro-e-Minho, enquanto “centro” de irradiação.” – MACHADO, 2014, 35

²³⁰ “Embora a moda tenha uma referência internacional é nas raízes locais que se deve procurar uma explicação para a maioria das produções.” – PÉREZ, RODRIGUES, 2001, 32

numa alcaçofra (f. 247), ou ainda numa folha estilizada de acanto, que se dobra sobre si mesma²³¹, efeito que vemos frequentes vezes na iluminura, como em Cister nº 135, fl. 142r (1120) (f. 256).

Outro modelo muito difundido nesta zona de Braga no final do segundo quartel do século XII, desta vez nas impostas ou nos ábacos é o de fitas perladas entrelaçadas (Graf, 1986, 28), que é um motivo de origem visigótica, assim como o motivo das fitas ondulantes pontuadas com folhas finas como surge em S. Pedro de Leiria (f. 257) e S. Pedro de Coimbra (f. 106). Ambos os motivos vegetais partem, por vezes, da boca de carrancas monstruosas (Matos, 2000, 107, 109), e julgo que assistamos a uma estilização do último motivo, marcado por um tratamento mais rude e menos delicado da folhagem, com um anel que reúne o remate da folha, em S. Pedro de Ferreira (f. 165) e na placa de Santa Justa (f. 258).

Podemos traçar a origem ou um paralelo do protótipo das fitas perladas em associação à cara foliácea até uma igreja inglesa, no portal sul da igreja de Kilpeck²³² (c. 1140²³³) (f. 259). Em Portugal encontramos este modelo de representação de folhas junto ao *green man* em diversos locais, nomeadamente em Pombeiro (f. 163), e em S. Martinho de Mouros (f. 260), Coucieiro (f. 223), Sé de Braga (f. 261), Arões (f. 262) relativamente aos caules de pérolas. A influência contrária também é possível, uma vez que a escola de Herefordshire, onde Kilpeck se localiza, foi influenciada pela rota de peregrinação para Santiago de Compostela (Negus, 2003, 249). Existem alguns casos onde encontramos apenas as fitas entrelaçadas perladas sem nenhum remate claramente vegetalista, o que acontece frequentemente nas pilastras e impostas ou ábacos (f. 263), mas deveremos tê-las como adaptações espaciais muito limitadas do modelo acima descrito, nas quais talvez não fizesse sentido evidenciar o remate vegetalista, e considerá-las, talvez, como uma abstracção da folhagem.

É provável uma possível origem ou inspiração destes enrolamentos florais intrincados esculpidos nas paredes das igrejas românicas, pelo contrário, o suporte bidimensional das iniciais iluminadas nos manuscritos românicos (Hayman, 2010, 40), abundantemente decoradas com confusos, mas magníficos entrelaçados, a aproximar-se

²³¹ O capitel do arco triunfal de S. Martinho de Mouros introduz uma interessante inovação neste modelo, substituindo a pinha/cacho de uvas por uma fauce felina de menores dimensões relativamente às suas companheiras invertidas (f. 200).

²³² Na Igreja de Orebro (f. 264), na Suécia, na Catedral de Autun (f. 98), em França, observamos também estas fitas perladas a sair da boca de criaturas em alguns capitéis.

²³³ HAYMAN, 2010, 40-41

da abstracção, como em Alc. 252., fl. 126v (f. 265) ou em Alc. 427, fl. 115v (f. 266), ao estilo dos manuscritos de Cister, como o manuscrito nº 135, fl. 28v (f. 267) e 92v (f. 268), no qual vemos os caules a saírem das orelhas da carranca como nos capitéis do transepto de Rates²³⁴ (f. 102).

7.1.2. Programa Iconográfico da Igreja de S. Pedro de Rates: Psicomaquias

De novo com acentuada profusão encontramos carrancas felinas no programa escultórico de S. Pedro de Rates. Ao contrário das igrejas de cariz rural do românico nortenho, Rates organiza a sua planta em três naves escalonadas de cinco tramos ao invés de nave única, e cabeceira tripartida igualmente escalonada, o que lhe proporciona uma invulgar monumentalidade²³⁵. A sua planimetria destaca-se por ser extremamente assimétrica e num olhar atento *in situ* (f. 269), percebemos que o programa escultórico se pauta, igualmente, pela sua irregularidade. Basta percorrer a nave central para compreender que a construção desta arquitectura não foi efectuada de uma só empreitada, e que a escultura também levanta a suspeita de diversas fases decorativas (Neto, 2016, 27).

Apesar de a igreja ter sido precedida por uma construção visigótica (Matos, 2000, 75), cuja fundação poderá datar de 716, a actual é bastante posterior, datando a sua fundação de 1096 (Peréz, 2001, 34). A data chave do actual mosteiro trata-se de 1100 (Matos, 2000, 31), ano em que o conde D. Henrique e D. Teresa²³⁶ doaram S. Pedro de Rates e Santa Justa de Coimbra (Peréz, 2001, 34), que tinham já fundado antes (Neto, 2016, 27), ao Mosteiro cluniacense de Charité-Sur-Loire (Almeida, 1975, 20), que exercerá um poderoso ascendente artístico sobre estes programas.

Existem, não obstante, dois paradigmas que discutem a cronologia da edificação deste mosteiro nortenho, que propõem justificar as anomalias na planimetria da igreja: a primeira teoria, de Carlos A. Ferreira de Almeida, argumenta que a primeira fase de

²³⁴ Outra prova da possível ligação e contaminação entre motivos ornamentais da iluminura e a escultura arquitectónica encontramos nos discos da capitular de Alc. 427, fl. 88v. (1176-1225) (f. 270) e nas arquivoltas dos portais da Sé de Braga (Porta do Sol) (f. 228) e de Coucieiro (f. 271).

²³⁵ Apesar de originalmente ter sido planeada para ser completamente abobadada, subsistindo as preparações estruturais para tal, a sua cobertura acabou por encerrar-se em madeira. As únicas zonas encimadas por abóbadas de pedra de berço e de quarto de esfera são os braços inclusos do transepto e a cabeceira, respectivamente. – NETO, 2016, 13, 73

²³⁶ Kirk Ambrose vê nesta doação uma clara tentativa de destaque em relação à coroa de León e vê nesta filiação à Charité uma diferenciação consciente relativamente ao românico galego, começando a notar-se a sua rivalização até do ponto de vista artístico. – NETO, 2016, 78

construção, na qual se erigiu a cabeceira e a parede norte, da qual faz parte um dos portais laterais da igreja, prolongou-se entre a primeira metade (1152²³⁷) e o último quartel do século XII, reedificado, segundo a história, pela rainha D. Mafalda de Sabóia, esposa do primeiro rei²³⁸.

A segunda fase, de acordo com este autor, parece ter-se estendido entre 1180-1225, na qual se construiu o transepto, os primeiros dois pilares da nave, a nave sul, o seu portal lateral, e o encetamento do portal axial (González, 2010, 216). Neto afirma que esta segunda fase construtiva de Rates tem laços artísticos muito estreitos com o programa escultórico da Igreja de S. Pedro de Coimbra e inclui ainda uma outra corrente decorativa, esta mais local, que se pauta pelas folhas estilizadas e pelos animais de cabeças convergentes (f. 272). Portanto, entre estas duas datas nas quais se comprime a segunda fase de construção de S. Pedro de Rates, os capitéis de Coimbra estariam já, certamente, no processo de execução²³⁹, como veremos de seguida. A terceira e última etapa na construção do templo situa-se entre 1225-1250, considerada a fase menos minuciosa, trabalhada e cuidada, notando-se um arrependimento relativamente ao programa anterior, e uma vontade de dar término ao projecto da forma mais rápida e até descuidada (Neto, 2016, 27, 39, 71, 73).

A segunda tese, da autoria de Manuel Luís Real, reivindica que a primeira edificação se balizou entre 1096 e inícios do século XII²⁴⁰, altura em que se deu uma catástrofe que prejudicou o andamento das obras, tendo estas cessado temporariamente, ainda limitadas à zona da cabeceira²⁴¹, até serem reiniciadas na transição entre o primeiro e segundo quartéis do século XII, prolongando-se até ao terceiro quartel (Real, 1982, 36, 57). Estas últimas guiavam-se por premissas arquitectónicas e iconográficas algo diferentes daquelas que teriam sido levadas a cabo até então (Pérez, 2001, 35), mas

²³⁷ MOREIRA, 2015, 29

²³⁸ Esta hipótese é completamente rejeitada por M. L. Real por carecer de provas documentais. – REAL, 1982, 63

²³⁹ Embora Rates seja a primeira igreja cluniacense em Portugal e tenha tido uma fundação muito precoce, a sua fábrica foi morosa e muito prolongada, como vimos, sendo que algumas das soluções arquitectónicas que apresenta manifestam já o alvor do gótico, atrasando-se, portanto, relativamente à cronologia de S. Pedro de Coimbra, que conheceu um trabalho mais homogéneo e rápido. – GONZÁLEZ, 2010, 213-214

²⁴⁰ É importante referir as campanhas arqueológicas entre os anos de 1997 e 1999 realizadas predominantemente a sul da igreja e em frente à fachada, contribuindo para os achados da igreja primitiva, de perfil pré-românico, provavelmente dos séculos VIII a IX, ou, segundo Real, do séc. IX e princípios do seguinte. A igreja primordial era constituída a partir de uma planta basilical de três naves, cujo espólio hoje se conserva no centro interpretativo junto à igreja, inaugurado em 2004. – CARNEIRO, 2011, 29; REAL, 1982, 8; NETO, 2016, 35, 135, 150

²⁴¹ Esta acabou por ruir e ser refeita na fase seguinte. – REAL, 1982, 38

deu-se uma tentativa de conciliação com o plano de edificação anterior. Real admite, desta maneira, que restam ainda partes da construção do período condal, contrariando Almeida, defendendo que os condes, decidiram doá-la à ordem de Cluny apenas uns anos após a sua investida de refundação (Real, 1982, 6, 13-14, 25). Paulo Pereira é da opinião que o programa arquitectónico fora alterado aquando desta doação (Pereira, 2004, 119).

As incertezas relativamente à datação desta igreja e das suas diversas fases construtivas, dificulta, de novo, o nosso processo de avaliação da evolução cronológica da máscara de folhagem dentro do contexto nacional, que terá de ser executada através do método comparativo, como tem sido realizada na historiografia da arte até agora. Tal como a divergência entre campanhas escultóricas, nas quais deverão ter trabalhado escultores diversos, mesmo que pertencentes à mesma oficina, o próprio *green beast* em Rates assume formas algo plurais, embora o modelo geral de representação se mantenha e no geral se intua uma tentativa de representação tendencialmente uniforme. Observamos claramente esta disparidade na comparação entre o capitel da abside (f. 273) e os capitéis do transepto (f. 274), estes últimos de uma volumetria mais colada ao cesto, com uma formalidade mais congruente com os modelos bracarenses²⁴² e mais elaborados no seu todo.

Os capitéis de Rates são praticamente idênticos aos capitéis conimbricenses da igreja beneditina, comungando do mesmo esquema visual e organizacional²⁴³ (f. 275), apesar de os de Rates serem expressivamente menos minuciosos, devido à rudeza do granito e à sua parca qualidade neste caso em particular²⁴⁴. Os modelos dos animais afrontados e siameses e dos *beak-heads*, que aparecem nas duas igrejas, de acordo com a visão de Manuel L. Real, provêm da corrente galaico-portuguesa, o que já nos diz imenso acerca da origem do programa iconográfico da igreja de Rates, que acaba por

²⁴² Alguns fragmentos arquitectónicos da igreja, como mencionámos, encontram-se no respectivo centro interpretativo, entre os quais encontramos a iconografia da máscara felina mais uma vez numa imposta (f. 276) que pertencia à igreja e que foi reaproveitada no antigo claustro, hoje inexistente. Esta imposta e as da igreja, sobre os capitéis mencionados junto ao transepto, denunciam um ascendente muito forte sobre S. Martinho de Mouros e Arões. – CARNEIRO, 2011, 59

²⁴³ Repetem-se os pássaros afrontados simetricamente a debicar os seus cálices no portal axial (f. 277), que são iguais a S. Pedro de Coimbra (f. 278); surgem de novo os leões a suportar as pilastras, os pares de animais que convergem numa só cabeça, etc. (f. 279) – FÉLIX, 2013, 55, REAL, 1982, 49; MATOS, 2000, 47

²⁴⁴ O granito do portal axial, nomeadamente, encontra-se actualmente num estado de conservação muito mau, prejudicando, deste modo, a leitura das superfícies esculpidas.

ser um misto complexo e por vezes confuso, entre influências beneditinas²⁴⁵ e cluniacenses²⁴⁶ francesas e uma corrente transnacional. Almeida²⁴⁷ chega a declarar que este modelo borgonhês (citação de Almeida em Neto, 2016, 71) emanou de S. Pedro de Coimbra para o Norte (Almeida, 1975, 20), e não o contrário²⁴⁸.

Torna-se bastante claro que pelo menos nos três edifícios referidos até agora, Rates, Santa Justa²⁴⁹ e S. Pedro de Coimbra, terá provavelmente trabalhado a mesma oficina, ou que pelo menos se tenha estabelecido uma comunicação muito regular entre eles²⁵⁰ (Almeida, 2001, 105). Na antiga igreja de Santa Justa (1155), o tema volta a surgir num epitáfio pertencente ao seu presbítero, de nome Rodrigo²⁵¹, no verso do qual se encontra um esboço gravado de uma máscara animalesca a regurgitar ramagens²⁵² (Real, 1982, 55), placa actualmente exposta no MNMC (f. 258). Afigura-se, por esta razão, bastante provável que o esboço em causa se tratasse da planificação bidimensional de uma escultura da própria igreja, um *exemplum*²⁵³, como referimos anteriormente, como era comum executar-se quando o tema ou motivo era especialmente complexo ou desconhecido pelo escultor (Pereira, 297-298), e que esta, tal como outras construções religiosas em Coimbra, também integraria na sua decoração o universo dos *green beasts*.

Tal empreitada imponente é munida de três majestosos pórticos, e é neste programa de portais que reside uma parte significativa dos exemplares da máscara de

²⁴⁵ As construções românicas na cidade de Coimbra terão seguido, em grande medida, a corrente beneditina, e em muitas delas terão colaborado mestres franceses. – PÉREZ, 2001, 37-38, 40, 42, 47

²⁴⁶ A estética cluniacense é manifestamente mais profusa, pomposa e extravagante. - SCHAPIRO, 2006, 189

²⁴⁷ Graf e Real defendem o mesmo. – GRAF, 1986, 108; REAL, 1982, 62

²⁴⁸ “São hoje bem conhecidas as dificuldades por que passaram as oficinas coimbrãs (...) devido à falta de encomendas, assistiu-se ao abandono progressivo dos artistas, até completa estagnação das oficinas. Em consequência disso, eles foram procurar trabalho noutras paragens, seja em direcção a Leiria e Lisboa, seja em direcção ao Porto, (...)”. – REAL, 1986, 269

²⁴⁹ Sobre a qual se tem conhecimento da ligação com o estaleiro Rates, embora hoje em dia seja difícil de comprovar fisicamente devido ao desaparecimento da versão medieval da igreja, tendo sobrevivido um espólio mínimo. - ALMEIDA, 1975, 7

²⁵⁰ “Por então os artífices iam-se deslocando de terra em terra, consoante as necessidades de mão-de-obra dos vários estaleiros. E como estes trabalhavam à jorna, ou seja, recebiam ao dia, tornava-se ainda mais fácil a sua itinerância. Daqui resulta uma outra questão e que se prende com a força de irradiação que determinados estaleiros românicos assumiram perante outros.” – BOTELHO, 2010, 33

²⁵¹ Mandou reedificar a igreja na primeira metade do século XII, cuja fundação primitiva seria do século XI. – GONÇALVES, 1980, 26

²⁵² Esta constituiria um aproveitamento da construção anterior. – REAL, 1982, 55

²⁵³ Como vimos anteriormente a propósito do livro de esboços de Villard de Honnecourt, este era um método de trabalho a que muitos artistas e arquitectos recorriam na Idade Média, especialmente para divulgação de iconografias, mas de que, infelizmente, há muitos poucos vestígios, uma vez que estes não eram considerados produtos finais, mas apenas ferramentas de trabalho; é, como tal, muito interessante que este esboço tenha sobrevivido. – SCHELLER, 1995, IX, 2, 57, 59

folhagem neste edifício, encarnando nestes locais um forte sentido apotropaico. A sua inserção neste contexto arquitectónico em Rates pauta-se pela singularidade²⁵⁴, colando-se ao suporte e organizando-se no espaço disponível de uma maneira que não se replica em mais nenhum caso em Portugal: um exemplo disto está na arquivolta final do portal axial no interior da igreja, na qual se estende um friso de folhas de videira que brotam da boca de uma carranca felina no fecho da mesma (f. 280). Outro exemplo localiza-se na parte inferior do dintel do portal Sul (f. 197), que detém uma das representações mais originais da temática que nos ocupa, devido ao local onde se imprimiu, não existindo outro exemplar no país. Concluimos, deste modo, que Rates não é salientado apenas pela quantidade considerável dos exemplares da temática que estudamos, mas também pela criatividade com que estes foram executados.

A abside, local igualmente significativo relativamente à iconografia das carrancas vegetais, infelizmente, é produto de uma total reconstituição, orientada por premissas puristas e de unidade de estilo, por parte da DGEMN desde 1934 e terminada em 1940 (Neto, 2016, 99). Este restauro pouco criterioso causou a demolição de uma abóbada nervurada, protótipo do gótico, no terceiro tramo da nave lateral direita, cujos capitéis foram reaproveitados no exterior da referida abside (Matos, 2000, 113, 115-116). Os capitéis da antiga abside românica foram igualmente colocados na abside renovada. Estes últimos sobreviveram porque foram colocados nas paredes da capela-mor quando esta fora substituída por uma capela rectangular na época moderna (DGEMN, 1941, 26). Poderemos concluir que, originalmente, a cabeceira poderia ser decorada no exterior com alguns capitéis adornados com esta temática, embora nos seja difícil averiguar a sua verdadeira cronologia, uma vez que a capela actual é produto de espólio de diversas épocas²⁵⁵.

Por fim, segundo Real, todo o repertório iconográfico de Rates pauta-se pelas Psicomaquias²⁵⁶ (Real, 1982, 30-31) e o terror inspirado pelas forças supremas do

²⁵⁴ “São Pedro de Rates é um dos exemplos onde o elemento decorativo tem características muito próprias, cujas leituras iconográficas e iconológicas são desafiantes.” – NETO, 2016, 78

²⁵⁵ Sabemos que um dos capitéis com um felino regurgitante da abside (f. 273) seria originalmente do tramo ogival do interior da igreja, que Real defende ser posterior à época condal, provavelmente de uma eventual terceira fase decorativa, que seguiu os mesmos temas e motivos, mas de uma perfeição técnica menor. – REAL, 1982, 32, 42

²⁵⁶ Segundo Paulo Pereira, no ciclo iconográfico dos capitéis românicos de Tomar está latente uma alusão à Psicomaquia, mais uma vez num local onde surge a iconografia do monstro/animal *verde* (f. 41). – PEREIRA, 2005, 190

sagrado²⁵⁷ (Almeida, 1975, 15) através da representação dos castigos praticados pelos pecados cometidos, temas, de resto, muito recorrentes no contexto da escultura românica em Portugal (Graf, 1986, 34). Na arte românica, o tema das máscaras de folhagens zoomórficas parece associar-se quase inevitavelmente a estas dicotomias entre o bem e o mal, situando-se num limbo simbólico muito próprio do sistema da simbologia do românico.

7.1.3. Espólio da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra e o Foco Conimbricense: O *Green Man* e o imaginário românico

A antiga igreja de S. Pedro de Coimbra não foi alvo, até hoje, de um estudo profundo do ponto de vista artístico, e é, por norma, quase completamente ignorada pela historiografia do românico português, devido ao facto de não já não existir fisicamente, e de os seus vestígios estarem hoje expostos no MNMC, estando muitos deles nas reservas por não se acharem no melhor estado de conservação. Consideramo-la, porém, e à semelhança de G. Graf (1986, 29) como uma das mais excepcionais e ambiciosas igrejas de todo o românico português, do ponto de vista da erudição, tanto da sua escultura como da complexa teia de significados e simbolismos encerrados nas suas pedras calcárias, podendo, se estivesse ainda de pé no seu estado original, ser tão celebrada e aclamada como Rates, a sua igreja-irmã, como vimos. Não só se trata de uma das igrejas mais originais do românico português, como ocupa um papel absolutamente inquestionável no estudo da iconografia do homem *verde*, correspondendo ao local onde a iconografia atinge uma maior concentração em todo o país, independentemente da época, e é também o local onde se denota uma maior incidência de fauces que mostram a língua (f. 94), uma particularidade interessante do ponto de vista simbólico, como observámos anteriormente.

É, contudo, nos trâmites da sua histórica que reside a razão que leva ao seu quase desconhecimento ou secundarização. A antiga igreja situava-se numa colina no caminho entre a Alcáçova e a porta do Castelo, dentro da muralha da velha cidade de Coimbra numa rua algo inclinada que acabou por condicionar o terreno onde a estrutura

²⁵⁷ De acordo com Manuel Monteiro, a coexistência de criaturas de três elementos naturais no programa iconográfico de Rates, o ar, a água e a terra, pode conduzir à visão cosmológica da Criação Divina, “*a fim de estabelecer uma ordem mais harmoniosa alinhada com a natureza*”, paradigma no qual se poderá inserir o *green beast*. – NETO, 2016, 79

arquitectónica se implementou (f. 281) (Gonçalves, 1980, 18). Hoje este espaço corresponde ao local onde se situa o laboratório de Física da Universidade de Coimbra, uma vez que a sua estrutura terá sido demolida por completo entre 1945-1946 (González, 2010, 346), em virtude da construção da cidade universitária²⁵⁸, altura em que o empreiteiro Humberto de Sousa Trigo cedeu ao MNMC alguns dos elementos arquitectónicos que nos ocuparão neste estudo de caso (Alarcão, 2005, 46).

Apesar de convergir para si os crentes desse núcleo urbano²⁵⁹, a instituição tratava-se de um convento beneditino (González, 2010, 346), justificando, assim, a rica iconografia que a reveste²⁶⁰. Passou a igreja-colegiada a partir de 1139, tal como outras igrejas coevas da cidade, que se compõe por um cabido de clérigos submetidos à autoridade de um prior, vivendo comunitariamente e marcados pela opulência das suas celebrações. Uma vez que se tratavam muitas vezes de descendentes da alta nobreza, continuavam a poder deter bens e não eram obrigados a assumir votos (Varandas, 1999, 6-7, 10).

A datação da igreja ainda se encontra sob debate: coloca-se a hipótese da sua fábrica românica assentar sobre uma antiga igreja da época visigótica, dados os vestígios encontrados (Gonçalves, 1980, 18), e sabe-se que a sua primeira referência documental data de 980, fazendo dela a mais antiga colegiada de Coimbra (Varandas, 1999, 4, 8). António N. Gonçalves argumenta com grande certeza que o templo românico remonta ao primeiro terço do século XII (Gonçalves, 1980, 61), enquanto Carlos Ferreira de Almeida é da opinião de que este data do terceiro quartel do mesmo século (Almeida, 1975, 19-20), fundamentando esta atribuição à comparação com igrejas no Norte do país com características decorativas muito semelhantes (Almeida, 1972, 95), como Rates, por exemplo. A zona da capela-mor data, de acordo com António N. Gonçalves, das primeiras décadas do século XII (Correia, 1947, xi). A cronologia defendida por Almeida (1150-1190) é a que nos parece mais razoável, sendo aquela que o MNMC segue, e é a que assumiremos.

²⁵⁸ Motivada pela inutilização e inadequação deste espaço desde a extinção das Ordens Religiosas em 1824.

²⁵⁹ Havia em redor desta igreja imensas outras que lhe faziam concorrência, na medida em que os fiéis muitas vezes apoiavam financeiramente a sua igreja, não existindo na Idade Média, paróquias propriamente ditas na cidade de Coimbra. – VARANDAS, 1999, 50, 118

²⁶⁰ Que, como vimos, se assemelha a outros conventos ou colegiadas beneditinas em Portugal como Rates e S. Pedro das Águias.

Ao contrário da maioria das igrejas do românico em Portugal, este não seria um templo de cariz rural, de pequenas dimensões: pelo contrário, seria composta por três naves de quatro tramos cada, pensa-se que seria completamente abobadada, o que é absolutamente singular no contexto português (Real, 1982, 15). Em meados do século XVIII sofreu uma reformulação barroca, tendo-se aproveitado, todavia, as paredes laterais com os referidos capitéis românicos embebidos (Correia, 1947, 25). Como vemos, mesmo antes da destruição causada pela cidade universitária, a igreja já não estaria no seu estado primitivo, sendo a perda desta parcela irreparável. Todavia, é perceptível pelas fotografias da demolição a escala generosa desta antiga igreja (fs. 282-284).

Em alguns dos capitéis sobreviventes lavrados em pedra oriunda das pedreiras de Coimbra é possível vermos a iconografia de duas aves afrontadas a debicar numa espécie de cálice²⁶¹ (f. 278), iconografia muito típica do românico, e ligada por norma à ideia de redenção (Pereira, 1995, 294). Este cálice que surge várias vezes tem a particularidade extremamente rara de ser vegetalista, e é suportado, por sua vez, pela boca de carrancas monstruosas. As várias faces dos capitéis são ligadas pelas mesmas cabeças que regurgitam apenas pequenas folhas, nas quais assentam as patas das aves (f. 285).

As aves correspondem ao simbolismo de espalhar a palavra divina (Garcia, 1997, 35), o que também já vimos que poderia estar associado à máscara de folhagem. A tendência para afrontar animais ou criaturas sobrenaturais normalmente encontra-se relacionada com o Mal, e com o dualismo entre o Bem e o Mal (Teixeira, 2007, 242). Os pássaros, no mundo cristão, tornaram-se uma alegoria para a alma humana quando esta abandona o mundo terreno à hora da morte, migrando, tal como uma ave, para outro sítio. Estes animais aéreos ficam de tal forma conotados com a morte que se chega a crer, na Antiguidade, que as aves carregavam as almas dos mortos sobre as suas asas (Marques, 2007, 119). As aves podem até ser representativas, metaforicamente, de Cristo (Zuffi, 2004, 288). Geralmente, as aves estão ligadas à ideia de estados espirituais superiores, estando relacionadas com o sagrado (Chevalier, 2010, 100), até

²⁶¹ Este objecto, no contexto cristão, possui claramente conotações eucarísticas e até apocalípticas, uma vez que as aves, neste sentido, poderão remeter para “os dons emanados do espírito de Deus” quando conjugadas com o cálice. – MOREIRA, 2015, 41

porque o Espírito Santo é encarnado numa pomba²⁶². O tema da morte, como sabemos, é coerente com o tema do regresso inevitável e periódico da vida, sendo razoável interpretar esta complexa iconografia das aves e os cálices expelidos pelas carrancas como representativo da vida após a morte e a ressurreição (Werness, 2006, 45).

O tema dos leões é também bastante frequente neste programa escultórico, uma vez que pares de leões suportavam as pilastras do edifício (f. 286), estando condenados a uma eternidade de sustentação de peso, como castigo pela sua natureza perigosa. A anomalia dos leões de duas cabeças, embora este seja comumente considerado um símbolo do sagrado, afasta-os deste possível significado benéfico (Guerra, 1978, 84). Alguns destes leões içam-se sobre as referidas carrancas regurgitantes (f. 287), junto aos cantos dos cestos dos capitéis, e vomitam também eles folhagens de acanto estilizadas. O único *leit-motif* identificado entre os capitéis, nos frisos e nas pilastras é precisamente estas fauces ligadas à vegetação (Gonçalves, 1980, 61, 72, 74, 76), sendo que as suas pilastras, decoradas com este tema nas extremidades são únicas na conjuntura artística portuguesa (fs. 288/289), à exceção de um vestígio de uma pilastra de Rates no Museu Nacional Soares dos Reis²⁶³ (Real, 1982, 33).

Nestes capitéis encaramos, uma vez mais, o modelo encetado pelo foco bracarense, com algumas variações bastante criativas, uma vez que se contraria a inversão das cabeças em alguns dos capitéis (f. 290). A originalidade da sua escultura encontra-se igualmente em alguns elementos decorativos extremamente raros ou até únicos, como as arquivoltas nas quais se mistura o tema do animal *verde* com o *beak-head* (f. 94), que só se repete da mesma maneira em Ansiães, de uma forma mais rude, e um friso decorativo muito fino e discreto de uma base, exposto no museu (fs. 286/291). A maneira como o *green beast* se adapta ao espaço disponível afasta-se, igualmente, dos modelos de Rates, uma vez que encontramos diversas localizações novas em Coimbra, compondo-se, assim, a sua originalidade.

O programa iconográfico da igreja parece manter-se sempre no registo do fantástico e do mágico, representando criaturas imaginárias, como sereias, e seres

²⁶² “Recordemos que no início do Génesis (...) o espírito de Deus movia-se, como uma ave, sobre a superfície das águas primordiais.” - CHEVALIER, GHEERBRANT, 2010, 101

²⁶³ Real coloca a hipótese de a pilastra de Rates, decorada nas suas quatro faces, ter pertencido a uma peça de mobiliário litúrgico, como por exemplo um altar de pedra, que o historiador atribui à segunda fase da construção. – REAL, 1982, 33

diabólicos, um deles parecendo um autêntico demónio²⁶⁴ que nos assombra com as hastes vegetalistas que expele pela boca e parecem espalhar a sua malvadez pelo espaço do capitel (f. 292), uma figura com um tratamento absolutamente único em Portugal. O programa iconográfico de S. Pedro é amplamente povoado por dicotomias e dualidades, algo ambivalentes por vezes, e encontra-se repleto de monstruosidades, que espelham, uma vez mais, a fracção primitiva, irracional, violenta e cruel do ser humano, em conflito com a sua metade civilizada e “humana”.

Encontramos um paralelo próximo deste programa mais uma vez na Igreja de Kilpeck, principalmente no tratamento dos olhos das criaturas (f. 296), pelo que se fortalece o nosso argumento de transferência e troca de influências entre estes centros românicos. A oficina responsável por este trabalho revela, portanto, um conhecimento muito actualizado e abrangente do que de mais recente e interessante se produzia nas mais variadas zonas da Cristandade. O programa é, por essa razão, o quociente da fusão de modelos diversificados, que circulam na Europa e dentro do contexto português.

Em jeito de conclusão, ficamos sem saber exactamente qual destas três igrejas analisadas, é, efectivamente, a génese deste tema iconográfico no território português, dada a incerteza dos dados cronológicos de cada uma delas. Julgamos, não obstante, que é mais natural que o tema iconográfico do homem e besta *verde* tenha sido introduzido por um projecto catedralício como o da Sé de Braga por ser a construção religiosa mais importante da época, mas a questão permanece em aberto.

7.2. Tumulária e Espaços Funerários

Analisamos agora o *green man* na tumulária medieval, contexto absolutamente crucial para o entendimento geral desta iconografia, como já tivemos oportunidade de demonstrar. As características da sepultura e o próprio local que é eleito como última morada funcionam como indicadores importantes de como o indivíduo sepultado se via a si mesmo, e mais ainda como queria ser percebido pelos outros, principalmente os “outros” do futuro, que não o conheceram directamente e que não viveram na sua época. O que nos é permitido vislumbrar, muitas vezes, trata-se de uma *persona*, no sentido mais público do termo (Rosas, 2011, 46); contudo, por paradoxal que possa parecer, no túmulo também se imprimia muito da personalidade, das crenças, e dos

²⁶⁴ O tratamento formal e as iconografias representadas em S. Pedro aproximam-se muito de uma igreja em Pavia, Itália (f. 293-295).

desejos mais profundos da personagem inumada (Fernandes, 2009, 45), que extravasam a crença religiosa e que tocam na crescente consciência de individualidade perante a morte (Ferreira, 2012, 21, 25). cremos que é na fronteira entre estes dois mundos, chamemos-lhes privado e público, que se encontra a iconografia do homem *verde* no contexto tumular.

7.2.1. Túmulo de Rodrigo Sanches: O Homem *Verde*, a Morte e o Renascimento

D. Rodrigo Sanches, filho bastardo do rei D. Sancho I, faleceu em 1245 (Silva, 2005, 54) devido aos ferimentos consequentes de um duelo contra Martim de Soverosa, no âmbito de uma guerra civil entre os seus sobrinhos (Dias, 2003, 22) D. Sancho II, o rei, e o conde de Bolonha, futuro D. Afonso III, sendo o adversário partidário do rei, e Rodrigo apoiante do herdeiro ao trono. O corpo do falecido terá sido transportado para o mosteiro de Grijó (Vivas, 2007, 227).

O seu *moimento* foi durante muitos anos alvo de especulação historiográfica, uma vez que, desde 1626²⁶⁵ até 2013, apenas uma das quatro faces da arca tumular estaria visível, devido ao facto de o túmulo se encontrar inscrito num arcosólio²⁶⁶ (f. 297) (Barroca, 2000, 813) no claustro do Mosteiro. Actualmente, a referida sepultura situa-se numa capela do claustro, local que deixa vislumbrar a totalidade das faces desta obra (f. 298). Originalmente, a sepultura estaria numa capela própria para o efeito, contudo, a sua colocação no arcosólio é contemporânea das obras de reconstrução do mosteiro, que decorreram entre 1564-1636 (Santos, 1989, 37-42).

O túmulo de Rodrigo Sanches é adornado no único facial anteriormente visível pelo Apostolado (f. 299). Ao centro desta face encontra-se a *Maestas Domini*, com Cristo entronizado e inscrito na mandorla, que é rodeada pelo Tetramorfo. Para a cabeceira escolheu-se o motivo da Adoração dos Magos e da Apresentação do Menino no Templo em sequência (f. 300). Um dos reis magos foi representado no facial do Apostolado, perto do ângulo entre este e a cabeceira, excluindo-se da sua cena de origem, virando a cabeça para a face onde deveria ter sido colocado (f. 301). O Ciclo da

²⁶⁵ O auto de transladação data desse mesmo ano. - BARROCA, 2000, 819

²⁶⁶ “The entire decoration of the second long face of the Tomb chest is different in thematic (content), in the form and in intention, when compared with the other three sides. Besides, it's better preserved because it was covered for hundreds of years by mortar that glued it to the bottom wall of the arcosolium in the cloister of the monastery. Everything seems to contribute to give it a strange appearance, which, on a first impression, we tend to suspect of. It appears to be new. We're not used to viewing Romanesque sculpture (even late-Romanesque) with such sharp edges, with volumes little or nothing eroded, (...)”. - FERNANDES, 2014, 26

Vida de Cristo tem continuidade na face dos pés²⁶⁷, onde vemos a iconografia do Calvário (f. 302) (Fernandes, 2014, 14, 25), onde, aos pés da cruz surge, surpreendentemente, a figura de Adão, agachada e nua, em oração (f. 303). Relativamente à tampa, a sua figura principal trata-se do jacente, a ladear a sua cabeça encontram-se dois anjos (fs. 304/305). Nos pés da tampa, num suporte semelhante a uma mísula, encontramos igualmente a representação de quatro anjos em oração dispostos em leque, num “reboiço angélico” (f. 306) (Fernandes, 2011, 113, 117).

Na face recentemente descoberta encontrou-se uma representação inesperada, uma vez que é bastante rara na tumulária da centúria de trezentos em Portugal, sendo a mais surpreendente e intrigante de todo o túmulo: a iconografia da máscara de folhagens felina (f. 307). O *green beast* que aqui observamos caracteriza-se pelas suas presas visíveis, orelhas pontiagudas e pele estriada²⁶⁸, encontrando-se invertido, assente no emolduramento inferior da arca. O animal regurgita um espesso caule, que se ramifica num movimento ondulante, terminando em folhas de videira refinadamente recortadas em lóbulos, entre os quais espreitam cachos de uvas (f. 308).

O denso caule abre, ficticiamente, quatro orifícios na pedra da arca, penetrando-os²⁶⁹, contrariando a materialidade da pedra, numa impetuosidade tão marcante que imprime, com efeito, uma sensação de organismo vivo, com vontade própria, o que acaba por aproximar esta representação da *iluminura coeva*²⁷⁰, podendo ter-se inspirado nela. O aspecto avantajado e protuberante dos elementos naturais parece indicar a ideia de fertilidade ou abundância (Pereira, 2004, 189). A presença das folhas de videira e das uvas poderá tratar-se de uma alusão directa à Eucaristia (Fernandes, 2014, 29). A celebração eucarística possuiu um poder redentor, na medida em que se ingere simbolicamente o corpo e o sangue de Cristo, livrando o crente de pecado, e

²⁶⁷ “A cabeceira representa, por isso, o início do «Ciclo da Redenção» e não pode deixar de ser lida em paralelo com a face dos pés, onde, como veremos, se representou o quadro máximo da salvação – a Crucifixão.” - BARROCA, 2013, 165

²⁶⁸ A criatura pode seguir o modelo que vemos por exemplo num capitel de Genrode na Alemanha (f. 309), ou num capitel de Leominster Priory, Herefordshire, século XII, nos quais é possível ver as pregas sobre a boca das criaturas (f. 11).

²⁶⁹ Carla Varela Fernandes constatou que esta representação ultrapassa os limites e fronteiras pré-concebidos nesta obra, uma prática muito recorrente na arte medieval. Esta tendência é visível em *iluminuras* do manuscrito *Testamentum Veteris* do Mosteiro de Santa Cruz (f. 310), da segunda metade do século XII, com o qual, como veremos mais adiante, este túmulo está muito intimamente relacionado. - FERNANDES, 2014, 30

²⁷⁰ Em muitos fólios iluminados vemos caules vegetalistas completamente estilizados, com partes repuxadas que nos fazem lembrar as pregas de pele deste bicho regurgitante, e que se enrolam de uma maneira tão vivaz que nos fará desconfiar de um movimento mais animal do que vegetal. Vemos um exemplo deste género de folhagem numa bíblia em Alcobaça, nº 396, fl. 9v (f. 311).

alimentando, deste modo, a salvação da alma (Rosa, 2011, 404). O sentido redentor é reforçado pela iconografia do Calvário nos pés da sepultura e na presença das vieiras, que podem aludir às peregrinações a Santiago de Compostela para expiar os pecados. Por outro lado, sendo a videira uma planta de folha caduca, pode remeter, de novo, para a morte e o renascimento (Gandra, 2007, 396). García argumenta que a videira poderá ser conotada com a destruição (García, 1990, 22). Até à data, não há conhecimento de um encadeamento igual ou semelhante noutra tumba em Portugal, nem um tratamento semelhante da criatura *verde* no mesmo contexto.

Por sua vez, o caule central derramado por esta fascinante figura desagua no escudo de D. Sancho I (f. 312), pai do defunto. Toda esta parcela da arca é dedicada a evidenciar a genealogia a que pertence D. Rodrigo, incorporando dois brasões, um com as armas reais e outro representando, talvez, a heráldica materna, por não ter a aspa que cruza (f. 313) (Barroca, 2013, 167, 169). É importante referir que, na mentalidade medieval, a linhagem de um indivíduo era um ponto absolutamente crucial na construção de identidade do mesmo²⁷¹ (Camille, 1996, 164), e torna-se, portanto, comum assistirmos à ostentação extensiva da heráldica nos túmulos medievais.

A interpretação que temos vindo a dar conduz à reflexão de que o túmulo, em sentido lato, na Idade Média, não se trata da derradeira morada do indivíduo sepultado, sendo a morte encarada como uma espécie de sono profundo²⁷², do qual eventualmente se acordará (Ariès, 1985, 56), nomeadamente no dia do Juízo Final. Ao ser-nos insinuado que os elementos vegetalistas que entram na arca abraçam simbolicamente o corpo do defunto, como se o viessem despertar, constatamos que esta se trata, uma vez mais, de uma referência à eventualidade do regresso da alma à terra e à nossa existência orgânica. Todavia, a sua acção de intromissão na arca tumular poderá indiciar a ideia de abandono e decadência, situações nas quais a natureza invade os espaços livremente. Esta penetração do caule na arca sepulcral executa, igualmente, um jogo entre a materialidade do corpo e a espiritualidade da alma, dualidade muito presente na mentalidade medieval, principalmente relativamente às crenças sobre a morte, e também

²⁷¹ Na tumulária, a individualidade expressava-se através da possibilidade de adaptar modelos, iconografias e cânones à vontade do defunto ou do encomendador. (...) “Com efeito, a noção do Eu só se pode compreender dentro de uma dimensão cristã que coloca em interacção a alma e o corpo.” - AFONSO, 2003, 140, 144

²⁷² “(...) a Morte entendia-se também como um termo e um início, como um breve instante intercalar entre dois estados e tempos e daí a protecção requerida ao Deus.” – DAVID, 1990, 251; o repouso era também concebido como um descanso da alma como que uma semente num prado, à espera de germinar. – FERNANDES, 2015, 243

poderemos interpretar este gesto como a protecção do corpo do defunto. Todo o programa constrói habilmente e de forma extremamente complexa e interessante dois vectores de significação neste objecto tumular: a salvação através da redenção do pecado (Fernandes, 2014, 33) e uma alegoria à ressurreição, sendo que as duas ideias surgem de mãos dadas, e congregam-se, de certa forma, na figura do *green man*²⁷³.

Consta que a execução do túmulo em questão terá sido levada a cabo na cidade de Coimbra (Silva, 2005, 54), sendo este trabalhado em calcário de Ançã-Portunhos (Barroca, 2013, 161). Dadas as relações de filiação entre o Mosteiro de Grijó e Santa Cruz de Coimbra (1131²⁷⁴) desde cerca de 1134 (Sousa, 2005, 182), afigura-se como bastante plausível que o trabalho provenha desta cidade. Se o objectivo era honrar este cavaleiro pela excelência da execução artística da sua última morada, quis-se igualmente agraciá-lo com a distinção e singularidade do discurso teológico do programa iconográfico da mesma. O resultado final corresponde a um túmulo completamente original. O programa iconográfico terá, certamente, sido idealizado por alguém com um profundo conhecimento da doutrina e simbologia cristãs (Fernandes, 2014, 33), sendo igualmente portador de uma mente criativa. Ora, o túmulo sob análise terá sido encomendado por um familiar, neste caso tudo aponta para que tenha sido Constança Sanches, sua irmã mais nova. Constança professava, desde antes de 1224 (Leite, 1938, 50) no Mosteiro de São João das Donas, directamente dependente de Santa Cruz de Coimbra por ser feminino (Melo, 2012, 228), encaixando perfeitamente na caracterização que acabámos de efectuar.

Uma morte não preparada e não testada como foi a de D. Rodrigo Sanches, na Idade Média equivalia a uma má morte (David, 1990, 65), uma vez que o finado não teve oportunidade de tomar as devidas precauções no sentido da promoção da sua salvação²⁷⁵. A sua irmã provavelmente receou que essa falta de preparação não o beneficiasse, nomeadamente graças à probabilidade de Rodrigo não ter pedido perdão pelos seus pecados antes do seu perecimento, daí a obsessiva preocupação com a ideia de redenção (Baptista, 1997, 154).

²⁷³ “In Christian art we will frequently find examples of the Green Man associated with the Passion and Resurrection of Christ and its linked symbolism of the wood of the Cross offering salvation (...).” – ANDERSON, 1990, 31

²⁷⁴ GONÇALVES, 1980, 28

²⁷⁵ Realmente, esta bastarda régia parece ter desenvolvido um carinho especial pelo seu irmão Rodrigo, ao qual lega somas e nomeia para seu executor testamentário Afonso Rodrigues, um escolar de Coimbra, que afirma ser seu sobrinho, julgando-se que seja descendente de Rodrigo, devido à tradição patronímica na Idade Média. - SHADIS, 2017, 89; VIVAS, 2007, 227, 229-230; PIZARRO, 1997, 166

A face do *green man* parece interromper a narração bíblica levada a cabo nas restantes faces, podendo ter sido reservada especialmente para plasmar a história de vida de Rodrigo Sanches²⁷⁶. O facial da carranca é também o único que não inclui figuração humana, o único que faz referência directa à personagem sepultada e igualmente o único que não apresenta uma iconografia bíblica ou canónica.

É possível que o epitáfio²⁷⁷ de D. Rodrigo Sanches tenha sido executado pelo poeta D. João Pires, prior de Santa Cruz²⁷⁸, a quem D. Constança também parece ter encomendado o seu próprio epitáfio (Barroca, 2013, 157), e provavelmente até foi iconólogo do seu túmulo (Fernandes, 2011, 119), que infelizmente não chegou até à actualidade. Torna-se bastante óbvio que tanto a encomendante e/ou iconólogo como o artista conheciam detalhadamente a arte conimbricense e teriam, por ventura, acesso directo ao mosteiro de Santa Cruz, nomeadamente ao seu *scriptorium*²⁷⁹. Mário Barroca propôs uma data para a execução do túmulo através do cruzamento de dados entre a suposta data de encomenda do epitáfio da própria D. Constança Sanches a este prior, que ocupou esse cargo entre 1240-1246 e de novo em 1258-1269²⁸⁰, e as datas das doações que esta efectua ao Mosteiro de Grijó ou a outros indivíduos ou entidades monásticas ou religiosas por alma de Rodrigo Sanches, que incidem principalmente entre 1263 e 1264 (Barroca, 2013, 151, 158-159, 170).

Com efeito, em 1264, D. Constança Sanches parece encontrar-se num processo de planeamento da sua própria morte, altura em que demonstra uma forte determinação em relação à disposição do seu património, o que fortifica o argumento, que temos vindo a tentar comprovar, de que a monja mostrava grande preocupação com uma boa morte.

²⁷⁶ “Ao longo do lateral direito do monumento somos surpreendidos com uma complexa representação de elementos que, aparentemente, não “relatam” nenhuma história, seja ela bíblica ou do itinerário pessoal do Infante, mas que se reportam, indiscutivelmente, a este.” – BARROCA, 2013, 167

²⁷⁷ “Parece-me possível, inclusive, colocar a hipótese de ter havido alguma coordenação ou interferência por parte do autor do epitáfio na escolha dos temas representados no túmulo, possibilidade que se afigura tanto mais possível quanto existe uma mesma origem geográfica para a elaboração de ambos, provavelmente o mesmo material (calcário brando das pedreiras de Coimbra e, quiçá talhados por lapicidas do mesmo centro produtor)”. – FERNANDES, 2011, 119

²⁷⁸ Quiçá a construção românica do referido mosteiro, da qual não sobreviveram quaisquer vestígios, integrasse também a iconografia sobre a qual nos debruçámos neste trabalho, já que este era um tema iconográfico extremamente recorrente na cidade de Coimbra e que há inúmeros exemplares do tema nas iluminuras do seu *scriptorium*.

²⁷⁹ “(...) He (the sculptor) who was probably a connoisseur of painting and sculpture held in other peninsular kingdoms (particularly in Northern Spain - Castilla-Leon, but also Catalonia), as well as the possibility of having access to sheets of drawings or manuscript illuminations kept in the armarium in the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, (...)”. – FERNANDES, 2014, 35

²⁸⁰ Constança Sanches falece em 1269.

Poderemos concluir, portanto, que o homem *verde* neste *moimento* é a primeira representação que se conhece desta iconografia em contexto sepulcral em território português, uma vez que os *green men* apenas proliferam nas sepulturas a partir da segunda metade do século XV (David, 1990, 233), como iremos ver.

7.2.2. Espaços Funerários Régios: O Túmulo do rei D. Fernando I e o Coro-Alto do Convento de S. Francisco de Santarém

D. Fernando I, o último rei da primeira dinastia, faleceu em 1383. O túmulo preparado previamente para este rei (f. 314), foi datado, segundo Carla V. Fernandes, entre 1378 e os anos de 1380/1381. Actualmente encontra-se conservado no Museu Arqueológico do Carmo em Lisboa, e trata-se de mais um dos exemplares onde a iconografia em análise emerge profusamente. Este *moimento* esculpido em calcário (Pereira, 2004, 213) trata-se de um exemplar invulgar no panorama sepulcral da Idade Média portuguesa²⁸¹ (Pradalié, 1992, 111), na medida em que a sua morfologia foge às convenções, tendo sido descrita por Carla V. Fernandes como uma sugestão de túmulo-relicário graças ao seu formato semelhante a um cofre (como muitos que constituíam arquetas-relicários), o que poderá ser interpretado como uma afirmação da santidade desta figura régia²⁸².

No entanto, originalmente o monarca planificou a sua sepultura para que esta fosse colocada no coro alto do convento de S. Francisco de Santarém²⁸³ (f. 315), tornando-se o primeiro rei a construir um suporte arquitectónico individual apenas com a função da sua tumulação²⁸⁴. O rei pretendia aqui juntar a sua mãe, a sua esposa e os

²⁸¹ O túmulo de D. Fernando I insere-se no conjunto de obras nacionais das quais não conhecemos antecedentes nem a criação posterior de uma escola influenciada por as directrizes da dita obra, pelo que deverá ter sido um trabalho executado por um grupo de artistas estrangeiros, que se deslocaram ao país para esta encomenda em específico e depois partiram para outro local para dar corpo a outra encomenda. – FERNANDES, 2009, 112-113

²⁸² A presença assídua de anjos tenentes e figuras aladas por toda a superfície tumular confirmam esta intenção.

²⁸³ O *moimento* de D. Fernando manteve esta localização, por baixo das abóbadas do coro-alto, até ao ano de 1875, aquando da sua transferência para Lisboa. – FERNANDES, 2009, 29

²⁸⁴ O rei, deste modo, alterou a estrutura primitiva da igreja, com o fim de esta acolher o seu espaço tumular, o que, segundo José C. V. da Silva é uma novidade no país. Não obstante, esta intenção já estava a ser preparada por monarcas anteriores, nomeadamente a rainha Santa. No início do século XIV, a rainha D. Isabel de Aragão já teria construído uma espécie de coro alto no Mosteiro de Santa Clara a Velha de Coimbra, cuja função seria, entre outras funções, albergar a sua sepultura, devido às cheias do Mondego que não deram tréguas à colocação original do seu túmulo na nave do mesmo. – SILVA, 1997, 51; Pradalié toma esta construção no convento de clarissas como o protótipo para o coro alto franciscano do rei D. Fernando. Catarina Villamariz traça um paralelo entre a escultura em Santarém e a escultura no deambulatório gótico da Sé de Lisboa, encomendado por D. Afonso IV, avô do rei D. Fernando. O deambulatório data do século XIV, podendo pertencer ao mesmo autor ou oficina, embora os capitéis das

infantes seus filhos (Gomes, 2009, 118), o que não se chegou a concretizar na sua totalidade, pretendendo criar um pequeno panteão régio²⁸⁵ (Villamariz, 2012, 482, 487). A construção desta estrutura arquitectónica baliza-se, segundo Pradalié, entre 1374-1376²⁸⁶ (Pradalié, 1992, 104), sendo que em 1383 já estaria terminado de forma a receber a sua sepultura. O rei refere-se a esta última no seu testamento desse ano como obra acabada²⁸⁷ (Barroca, 2000, 1906, 1910).

Realmente, é-nos possível hoje descodificar que as circunstâncias dos últimos anos de vida de D. Fernando realmente influenciaram em grande medida as escolhas do pós-morte do rei. Vemos que a negligência por parte do rei D. Pedro, seu pai, perante a legítima esposa, D. Constança, relativamente à sua tumulação afectou, e muito, o filho de ambos, que fez questão de transferir, em 1376, o *moimento* de sua mãe para junto de si no coro (f. 316) (Pradalié, 1992, 103), embora esta data não se coadune com as datações atribuídas à conclusão da obra. Fixando no convento escalabitano o seu lugar de memória, pretende claramente transmitir um afastamento relativamente ao pai e às suas escolhas (Villamariz, 2012, 484).

Assim, D. Fernando insistiu igualmente em colocar nos dois faciais do seu túmulo as armas dos Manuéis, que herdara da mãe, e as armas de Portugal na tampa

capelas a sul do deambulatório parecerem ser de mãos diferentes relativamente aos capitéis das capelas orientais, especialmente a nona capela. – VILLAMARIZ, 2012, 470, 488; As duas obras podem ser atribuídas a João d’Atouguia, vedor das obras em Portugal. Ambas partilham o mesmo propósito funerário, assim como o facto de ambos os espaços terem sido encomendados por monarcas. – PRADALIÉ, 1992, 104-107; Certificamo-nos de novo como a presença desta iconografia em *loci* funerários é frequente e não é despropositada, e certamente também não é aleatório o facto de dois reis terem escolhido este tema iconográfico para os seus respectivos locais de morte. De certa forma, ao fazer imprimir na sua estrutura funerária esta iconografia, D. Fernando talvez desejasse alguma continuidade com o seu avô D. Afonso IV, em oposição ao seu pai, ligação que não pretende enaltecer de maneira nenhuma.

²⁸⁵ A grandiosidade que D. Fernando quis garantir para a sua memória eterna, que está bem patente tanto na sua sepultura como na estrutura arquitectónica que a aloja, contrasta e muito com o relato que sobrevive da sua morte, a Crónica de Fernão Lopes, que nos narra uma morte desgraçada, arrependida e até, em certos pontos, patética, na pior acepção do termo, numa certa tentativa de humilhação da figura do rei e da sua capacidade governativa, que é posta em causa diversas vezes ao longo da crónica. O relato em questão, todavia, pauta-se por ser altamente comprometido e parcial, para além de ser afastado cerca de 50 anos do sucedido, tendo em vista o seu encomendador, D. Duarte, o segundo monarca da Dinastia de Avis, que desejava acima de tudo legitimar-se a si e à sua linhagem como dignos e merecidos governantes do reino. Barroca propõe uma tese interessante relativamente à inscrição epigráfica do túmulo de D. Fernando, declarando que esta certamente terá sido consumada quase 30 anos após o falecimento do dito rei, como seria, de resto, comum. – GRZYBOWSKI, 2006, 11, 13, 29, 33; BARROCA, 2000, 1908-1909, 1912

²⁸⁶ Atribuindo a construção do coro a uma época de paz com Castela, em que se investiu em empreendimentos arquitectónicos no reino, e também associando esta data ao ano em que D. Fernando ingressou na Ordem Terceira de S. Francisco (1374). – PRADALIÉ, 1992, 106

²⁸⁷ Até porque, salienta Varela Fernandes, a sua morte deveu-se a uma doença prolongada, pelo que faria todo o sentido verificar-se uma preparação cuidada da mesma pelo próprio rei. – FERNANDES, 2009, 35

sepulcral com magnitude equivalente, o que é extremamente singular na conjuntura portuguesa. Apesar das mais relevantes decisões terem sido tomadas pelo monarca, Fernandes considera que o ideólogo das cenas do túmulo terá provavelmente sido um frade franciscano, com possibilidade de ser o seu confessor²⁸⁸, dada a extrema complexidade e erudição deste programa iconográfico, que revela conhecimentos muito específicos do pensamento religioso e da teoria política da época. A sepultura fernandina deixa entrever, deste modo, um cariz quase biográfico e, de certa maneira, também propagandístico, uma vez que defendia os seus interesses políticos (Fernandes, 2009, 45-46, 95).

C. Varela Fernandes argumenta que a hipótese mais provável corresponde à simultaneidade da realização do túmulo e do coro alto (Fernandes, 2009, 27-28, 32, 34, 45, 95-96), convergindo numa mesma encomenda. Isto é, de acordo com a datação desta medievalista, o coro teria de ser mais tardio do que a hipótese de Pradalié, apesar de a sua concretização parecer denunciar uma independência artística entre os dois, uma vez que o trabalho escultórico transparece divergências estilísticas muito notórias²⁸⁹. Todavia, no coro alto encontramos um elo de ligação iconográfico com o *moimento* do monarca, que corresponde às esculturas dos capitéis, um deles apresentando duas caras que cospem folhagens²⁹⁰ (fs. 108/317), com uma expressão muito particular no rosto²⁹¹, como se fossem eles os engolidos pela vegetação e não o contrário. Noutros capitéis

²⁸⁸ Barroca e Fernandes entendem a inclusão das armas de D. Constança Manuel como mais indicador indubitável da interferência de D. Fernando na concepção do seu moimento, relação com a qual concordamos, tendo em vista a conjuntura familiar do rei. – BARROCA, 2000, 1911

²⁸⁹ Primitivamente, o coro estaria disposto ao centro da nave principal da igreja, ao longo do segundo, terceiro e quarto tramos da nave principal, porém, foi “desmontado” e remontado em 1588, na sequência de dois incêndios no final deste século e sob a justificação de que o coro bloqueava a entrada de luz na igreja. Primeiramente, foi montado junto à parede da fachada, altura em que perdeu um dos tramos, sobrando hoje em dia apenas dois dos três que existiam, e depois avançou mais sobre o portal, como hoje se encontra. Num dos tramos, provavelmente o oriental, existiria um altar, uma vez que no testamento do rei é referida uma capela no mesmo. – PRADALIÉ, 1992, 36-37, 102-103, 105; FERNANDES, 2009, 29

²⁹⁰ Outros capitéis apresentam figuras que se debruçam sobre a vegetação, e, mesmo danificadas, vemos que seguram com os braços folhas de videira ou apontam com os dedos para livros (f. 123/332), mas rodeadas de vegetação. Estas últimas, como argumentámos anteriormente, apesar de relacionadas com a vegetação, não se envolvem directamente com a mesma, não sendo considerados por nós homens *verdes*. Provavelmente tratam-se de figuras frades menores, uma vez que os trajes que envergam apontam para a sua condição religiosa, e provavelmente estas representações remetem para cenas típicas de trabalho quotidiano num convento da Ordem de São Francisco, tal como observamos também nos capitéis das naves da igreja de São Francisco de Estremoz (2ª metade do século XIII) ou nos capitéis da Sé de Vila Real, que já vimos. A representação de frades menores neste espaço poderá também aludir ao carácter devoto e pio do rei. – AAVV, 1993, 30

²⁹¹ Um deles parece inacabado, apresentando-se muito diferente do seu par, sem a representação das pupilas nos olhos (f. 317), nem do enquadramento da cabeça, sendo o trabalho do trépano menos minucioso.

observamos as espirais das videiras, que fortalecem o símbolo da imortalidade (f. 318) (García, 2018, 64).

A sepultura é, por sua vez, também ornada, ao todo, por treze *green men* de perfis muito diversos e em locais díspares (Fernandes, 2009, 61-66). Oito destes treze são focinhos de animais, mais especificamente felinos, e rostos humanos (fs. 319-330) de cujas orelhas ou de cuja pele brotam folhagens bastante estilizadas. Estas criaturas encontram-se na parte inferior dos brasões heráldicos (f. 331), dispostos em sequência ao longo dos faciais, quatro em cada, e a verdura que estes seres expõem, ao ascender, emoldura as laterais dos brasões. Portanto estes oito *green beasts* e *green men* suportam os escudos dos Manuéis, da ascendência materna (Fernandes, 2009, 61-62), como se de atlantes se tratassem. Mais uma vez testemunhamos uma ligação directa e muito curiosa das cabeças foliáceas à heráldica, tal como vimos na sepultura anterior (D. Rodrigo Sanches). Aqui a sua função de sustentação parece apontar, literalmente, para a legitimação da sua ressurreição graças à sua ascendência régia. As criaturas *verdes* deste túmulo parecem localizar-se, precisamente, tal como o restante programa iconográfico do mesmo, na duplicidade entre o sagrado e o terreno, entre o poder temporal e espiritual²⁹², entre o pecado e a salvação.

Pela posição discreta que assumem, a sua carga simbólica parece não pesar tanto como outros elementos que nos chamam mais a atenção e que parecem mais intrigantes, e que poderá encarnar, neste caso, um papel mais secundário e decorativo; no entanto, já tivemos a oportunidade de confirmar que a introdução desta temática em locais relacionados com a morte está longe de ser descabida, ainda para mais num túmulo de um carácter tão pessoal e particular como este exhibe, embora a iconografia patenteie, neste caso, uma existência marginal²⁹³. É provável que, tal como noutros contextos funerários, os homens e animais *verdes* desta sepultura se apropriem mais uma vez de um sentido de vida depois da morte, o que se coaduna com as circunstâncias inquietantes da morte do rei em questão (Fernandes, 2009, 45, 50-51, 54, 94).

²⁹² O programa tumular parece transparecer a ideia de que após uma existência digna e honrosa como monarca, a figura inumada merece um destino sossegado e pacífico enquanto espírito, salvando-se e ressuscitando como qualquer bom cristão.

²⁹³ As figuras quiméricas e as caras de folhagem desta sepultura denunciam uma possível inspiração nas glosas dos manuscritos iluminados, uma vez mais. – FERNANDES, 2009, 57, 108

Quatro destas caras vegetalistas encontram-se nas extremidades inferiores e superiores da lateral esquerda²⁹⁴ da arca, expelindo vegetação pela sua boca ou pela sua frente (Fernandes, 2009, 62). O último destes exemplares trata-se de uma criatura plenamente felina, que expulsa a verdura pelos ouvidos e pela boca, encontrando-se discretamente disposta na cabeceira da tampa, no prolongamento angular da mesma (f. 333), que é interrompido no registo inferior por um arco contracurvado adornado com a cena da Estigmatização de S. Francisco²⁹⁵. A representação de cenas hagiológicas nas sepulturas é geralmente indicadora de que, uma vez mais, se almeja o alcance da salvação (Fernandes, 2009, 23, 25, 94).

Pela primeira vez neste estudo, verificamos a inclusão da iconografia da máscara de folhagem num local afecto a um monarca, o que não deverá ser menosprezado, uma vez que corrobora a nossa opinião de que este consistiria num tema que participaria da cultura erudita da Idade Média²⁹⁶. Igualmente pela primeira vez, estamos a observar a impressão desta temática num local arquitectónico com funcionalidade funerária²⁹⁷. Podemos concluir que as representações da iconografia em causa neste sepulcro em específico se assemelham às representações estrangeiras, de cariz mais “canónico”, do *green man* no período gótico, muito mais do que qualquer outra representação com que já nos tenhamos encontrado até agora nos casos de estudo (e até esta cronologia), afastando-se, admitimos, dos exemplos nacionais desta época. É, por essa razão, que subscrevemos a proposta de C. Varela Fernandes de que o túmulo teve como autor um mestre aragonês, castelhano ou até inglês²⁹⁸ (Fernandes, 2009, 35, 38-39), embora nos

²⁹⁴ As do lado esquerdo do facial encontram-se num mau estado de conservação, estando o calcário bastante poroso, mas percebemos que são idênticos aos do lado oposto.

²⁹⁵ “(...) colocou em destaque os temas e os símbolos que lhe eram mais caros nos derradeiros anos da sua vida (...)” – FERNANDES, 2009, 18; O monarca insistiu que o seu túmulo reflectisse a sua adesão ao hábito de S. Francisco, como irmão da Ordem Terceira, imprimindo cenas da vida de S. Francisco de Assis.

²⁹⁶ Mesmo que um pormenor como este não tenha constado dos planos tumulares do rei, e que seja uma idealização do iconólogo franciscano referido por Carla V. Fernandes, a tese mantém-se.

²⁹⁷ Sabemos que na decoração escultórica dos portais virados para algumas das antigas galilés de igrejas românicas em Portugal, como Pombeiro (f. 159), Freixo de Baixo (f. 164) e S. Pedro de Ferreira (f. 65), apesar de esta última inicialmente não estar contemplada no projecto e ter sido acrescentada apenas após a conclusão da igreja, encontram-se máscaras de folhagem, embora esta seja uma presença bastante distinta, mais segregada. Embora a Charola românica do convento de Cristo em Tomar não seja, na sua essência, em princípio, um espaço com intenções funerárias, a sua planta centralizada estaria associada geralmente a ritos baptismais ou funerários, ambos relacionados com a ideia de renascimento, o que é significativo do ponto de vista iconológico, devido à presença de *green beasts* nos seus capitéis. – RODRIGUES, 2014, 64, 66, 71, 81, 99-100; GONZÁLEZ, 2010, 178; DIAS, 2014, 47-48

²⁹⁸ Com efeito, as máscaras animais e humanas revelam um trabalho próximo às tendências realistas das caras dos homens *verdes* ingleses (f. 335), onde, curiosamente, a iconografia seria extremamente abundante. Com efeito, as relações políticas com Inglaterra eram já um elemento de destaque na política externa do reino português no reinado de D. Fernando I. – FERNANDES, 2009, 54, 109

inclinemos mais para a última opção. Já o trabalho escultural das cabeças foliáceas do coro-alto poderá provir de mãos nacionais, dado que não se afasta dos seus modelos.

Este conjunto de homens e monstros *verdes* foi interpretado por C. Varela Fernandes como emanando uma valência apotropaica relativamente ao túmulo, tendo em conta as suas expressões faciais sinistras e assustadoras. Este simbolismo revela alguma ambiguidade e incerteza relativamente ao destino no Além, dada a sua imprevisibilidade e desconhecimento, ideia consolidada pelas figuras grotescas que ocupam os espaços livres entre os lóbulos²⁹⁹ (f. 334) (Fernandes, 2009, 34, 61-62, 65, 77).

7.2.3. Túmulos da Linhagem dos Meneses e Outros Semelhantes: Uma Apropriação Heráldica do Homem *Verde*?

Uma das características mais intrigantes acerca do homem *verde* em contexto sepulcral em Portugal é que este se concentra com grande incidência nos túmulos dos indivíduos da linhagem dos Meneses, ou associados a esta por via matrimonial. O ciclo de cinco túmulos dos Meneses, cuja cronologia se estende entre a década de 50 e a de 80 do século XV, encerra, assim, a linha cronológica do nosso estudo. A questão que irá orientar o rumo deste capítulo será a seguinte: se através de um tema iconográfico habitualmente associado ao contexto funerário, a linhagem dos Meneses pretendeu criar um signo da sua unidade familiar, como que um panteão imaterial, que os unia simbolicamente, mas não espacialmente, como se este tema se tratasse de uma identificação do foro “heráldico”?

Em primeiro lugar, é essencial introduzirmos um breve enquadramento histórico e linhagístico dos Teles de Meneses. Esta família castelhana era oriunda da terra Meneses, da qual eram senhores. Em D. João Afonso Telo de Meneses I reside o ponto de referência fulcral de toda esta malha de relações, na medida em que é um antepassado comum entre todos os indivíduos que serão mencionados neste capítulo. Uma das Meneses mais conhecidas historicamente, devido ao papel político que ocupou, foi a rainha D. Leonor Teles (Moura, 2005, 8, 11), bisneta de D. João Telo de

²⁹⁹ Numa linha dual, talvez, D. Fernando quisesse mostrar-se passível de ser julgado perante a divindade, com os seus pecados e virtudes em pleno, como qualquer mortal. – FERNANDES, 2009, 95

Meneses I, que apesar de nunca ser directamente analisada neste espaço, será utilizada como referência conjuntural³⁰⁰.

Pedro de Meneses terá sido uma destacada figura da nobreza portuguesa de finais da Idade Média, tendo sido eleito pelo rei D. João I a primeiro regente da praça de Ceuta, conquistada em 1415 (Campos, 2008, 39). O túmulo conjugal de D. Pedro (†1437)³⁰¹ e da sua terceira esposa D. Beatriz Coutinho (†1430)³⁰² (f. 337), situa-se hoje no mesmo local para onde foi destinado, no braço direito do transepto do Convento da Graça em Santarém (Campos, 2008, 46). D. Pedro escolheu sepultar-se na instituição monástica que os seus avós e tio mais velho fundaram em 1376³⁰³ (Moura, 2005, 77), corroborando a sua intenção de aqui criar o panteão da família (André, 2004, 95-96).

O *moimento* duplo de calcário é adornado por três máscaras de folhagem antropomórficas em três faciais diferentes no rebordo da tampa: no frontal esquerdo surge um homem *verde* trífrente a emitir ramagens em direcções opostas (f. 338). O sentido simbólico que nos faz mais sentido neste caso é a passagem do tempo, o passado, presente e futuro e a transformação que lhe está inerente, inclusive a ideia de vida, de morte e de ressurreição. No rebordo da face direita, uma cabeça humana de perfil na mesma acção (f. 339), que foi identificada por Dionísio David como sendo negro (David, 1990, 241, 251, 253)³⁰⁴. No friso da cabeceira encontra-se um rosto humano, assustador e algo fantasioso, coroado por um gorro de folhas (f. 340), encontrando-se rodeado da folhagem que expulsa pela boca.

Os dosséis deste túmulo conjugal correspondem a miniaturas da Capela do Fundador no Mosteiro da Batalha, apresentando o perfil oitavado e o corpo central sustentado por arcobotantes. Consta que próprio o autor desta sepultura trabalhou no estaleiro de obras da Batalha dadas as diversas semelhanças com o túmulo régio de D.

³⁰⁰ De modo a recriarmos as emaranhadas ligações genealógicas desta linhagem, e dos indivíduos envolvidos nesta problemática, partimos de um instrumento de trabalho que se revelou indispensável, que se trata de uma Tabela Genealógica dos Teles de Meneses, anexo de uma Dissertação de Mestrado que incide sobre a rainha Leonor Teles, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa por Isabel Campos, e anexo do livro sobre a biografia do Rei D. Fernando I, pela Prof. Rita Costa Gomes. Naturalmente que, após análise desta base documental, se tornou imprescindível construirmos uma tabela genealógica adaptada ao contexto e à cronologia em que nos encontramos, específica do assunto que nos ocupará durante as próximas páginas (f. 336). – GOMES, 2009, 356

³⁰¹ CAMPOS, 2008, 115

³⁰² CAMPOS, 2008, 104

³⁰³ A construção apenas teve início em 1380 e arrastou-se pelo século XV. – GOMES, 2009, 184; DIAS, 1994, 142

³⁰⁴ Contudo, o estado de conservação do calcário não nos deixa adivinhar as suas feições. O têxtil que tem envolto na cabeça leva-nos a pensar que possivelmente esta figura se tratará de um mouro, retratando a vida do inumado no Norte de África.

João I e de D. Filipa de Lencastre nesse mesmo mosteiro (Correia, 1924, 44), como por exemplo as mãos dadas dos jacentes (f. 341/342). Com esta imitação, pretendia-se, por conseguinte, fazer equivaler simbolicamente o poder do capitão de Ceuta ao próprio monarca, visto que D. Pedro teria, na sua capitania, a autoridade máxima, como se de um rei se tratasse³⁰⁵.

O *moimento* em causa foi encomendado por D. Leonor de Meneses, filha de D. Pedro (Flor, 2016, 99) e de D. Margarida de Miranda, a primeira mulher deste. Esta secundogénita do capitão de Ceuta uniu-se em 1447 ao seu muito jovem primo D. Fernando³⁰⁶ (Dávila, 2009, 123, 162), bisneto de D. João I, e filho primogénito de D. Fernando (Sousa, 2005, 22), 2º duque de Bragança (André, 2004, 68). D. Pedro de Meneses depositou ao longo da sua vida a mais profunda confiança nesta sua filha, nomeando-a sua executora testamentária (Campos, 2004, 157) e incumbindo-a de levar a cabo a gestão dos bens de família, a manutenção da importância social da linhagem e preservação da sua memória (Campos, 2008, 110-111). Apesar de D. Leonor ter falecido em 1452, a sepultura foi certamente executada apenas entre 1455 e 1461, uma vez que no epitáfio, o seu sogro D. Fernando, é designado como Marquês de Vila Viçosa, o que só se sucedeu em 1455. O seu sogro apenas foi investido do ducado de Bragança em 1461³⁰⁷, sendo este título ocultado pelo epitáfio³⁰⁸. D. Leonor nomeou o seu sogro, nas suas últimas vontades, como responsável pela gestão do património das Capelas da família Meneses no Mosteiro Agostinho de Santarém e seu executor testamentário. Esta filha deixou no seu primeiro testamento de 1446 (Moura, 2005, 188, 193) as indicações do túmulo que pretendia para seu pai e para sua madrasta, porém, estas não foram respeitadas por parte do artista³⁰⁹ desconhecido, na medida em que D. Leonor idealizara um túmulo historiado, provavelmente com a narrativa dos feitos militares e cruzadísticos do seu ascendente (Ferreira, 2012, 122).

Pelo contrário, D. Isabel de Vilalobos (Sequeira, 1949, XXIX), casada com Pedro de Sá (Sarmiento, 1931, 14), decide sepultar-se em *campa rasa* (f. 343),

³⁰⁵ “Leixo-vos mais, todo meu comprido poder, perque possais mandar em esta Cidade como Eu propriamente faria se presente fosse, (...)” – citação de D. João I, CAMPOS, 2004, 54

³⁰⁶ Os noivos teriam quase 20 anos de diferença. – MOURA, 2005, 133

³⁰⁷ O seu filho, D. Fernando II, apenas herdou o título em 1478. – TÁVORA, 1970, 40

³⁰⁸ Para além disso, na altura da redacção do segundo testamento em 1452, documento no qual se realizam algumas alterações na vontade desta dama nobre pouco tempo antes de falecer, dá-se indícios de que os sepulcros ainda não haviam sido começados. – DAVID, 1990, 43, 44, 69, 140

³⁰⁹ Ao contrário deste, a descrição relativa à *campa rasa* de D. Leonor foi acerrimamente acarretada pelo seu autor, tratando-se de uma *campa rasa* com a representação de uma freira em baixo relevo, que se encontra do lado direito do seu pai e da sua madrasta. – DAVID, 1990, 25

localizando-se esta na nave lateral direita, próxima do portal axial, do mesmo convento³¹⁰. Nos vértices do friso fitomórfico que cinge a sua campa (David, 1990, 234), surge de novo duas caras, uma com expressão algo triste e outra com ar ameaçador (fs. 344/345), de cuja boca são expelidas folhagens. No centro da laje sepulcral encontra-se um anjo a segurar os escudos dos Vilalobos, dos Ribeiro e dos Portocarreiro (Sequeira, 1949, 63), sendo D. Isabel indirectamente ligada aos Meneses³¹¹. A vontade de imprimir a figura do homem *verde* nas campas dos Meneses talvez expresse uma necessidade de replicar o programa iconográfico do seu panteão familiar, que é a própria igreja da Graça (fs. 44/122/166).

D. Duarte de Meneses foi conde de Viana e Caminha (Moura, 2005, 182), e, tal como o seu progenitor³¹² D. Pedro de Meneses (Moura, 2005, 169), foi alferes-mor do rei, neste caso, de D. Afonso V, e foi capitão de Alcácer Ceguer³¹³ (Moura, 2005, 180). D. Duarte morreu em 1464 (Correia, 1924, 75) em Marrocos, a defender o seu rei na tentativa de conquista da Serra de Benacofu³¹⁴ (Costa, 2018, 29-30, 42). O túmulo em estilo gótico flamejante de D. Duarte (f. 346) é datado de c. 1477 e está localizado actualmente na Igreja de S. João de Alporão³¹⁵ de Santarém. Esta sepultura

³¹⁰ A campa em causa não foi alvo, ainda, de estudos históricos ou artísticos, sendo apenas superficialmente mencionada no Inventário artístico de Portugal de Matos Sequeira acerca do Distrito de Santarém.

³¹¹ A Igreja da Graça actualmente contém apenas sepulturas de indivíduos ligados directa ou indirectamente aos Meneses, embora não consigamos inserir com exactidão esta sepultada na malha complexa de relações familiares, uma vez que não temos dados suficientes para tal. A mãe de D. Pedro de Meneses fazia parte da família Portocarreiro, e é a partir daí que se liga a esta família. – DGEMN, n.º 65-66, 1951, 10

³¹² D. Duarte era filho ilegítimo, de uma criada da primeira esposa de D. Pedro, o único filho do sexo masculino, e o mais jovem de todos, tendo este sido legitimado em 1424. – ZURARA, BROCARD, 1997, 183-184; COSTA, 2018, 29-30; DORNELLAS, 1915, 55

³¹³ A sua glória justificava que el-Rei, requeresse a Gomes Eanes de Zurara a elaboração de uma crónica em sua homenagem, realizada entre 1458-1464. O mesmo já tivera acontecido com seu pai, D. Pedro de Meneses, por pedido da própria D. Leonor de Meneses, notando-se uma continuidade entre ambas as crónicas. Ambas as crónicas foram escritas por Gomes Eanes de Zurara, sendo redigidas *post mortem*. – ZURARA, 1978, 41, 176; DINIS, 1949, 1; ZURARA, BROCARD, 1997, 11-12; COSTA, 2018, 27

³¹⁴ Contudo, uma vez que o seu corpo foi completamente esquartejado, o seu *moimento* acaba por ser meramente simbólico, inumando apenas um dente que deixou à sua viúva. – SERRÃO, 1990, 42-43; MOURA, 2005, 183

³¹⁵ Este teria, contudo, um destino diferente; terá sido realizado com o propósito de se situar na parede direita Capela das Almas (fs. 350/351) do Convento de S. Francisco de Santarém, instituição onde já estaria sepultado o rei D. Fernando, como vimos. Hoje, a capela das Almas equivale ao braço esquerdo do transepto da igreja e foi, uma vez mais, fruto da encomenda da viúva de D. Duarte, que fez questão de fazer incluir as armas das duas linhagens, uma vez que também ela se sepultou na mesma capela. Provavelmente, esta geração da família Meneses optou por instalar o seu panteão no convento franciscano em detrimento do já existente panteão na Igreja da Graça uma vez que nesta escasseava espaço para implementar os vários *moimentos* confortavelmente, e impossibilitaria a execução de um túmulo de tamanha sumptuosidade como o de D. Duarte. Este último promoveu a reconstrução da ala Sul e Norte do claustro de S. Francisco e a ala Oeste e a da Sala do Capítulo tratam-se de iniciativas da Casa de Vila Real, nomeadamente dos Noronha, ou seja, a sua meia-irmã, D. Beatriz, e ao seu cunhado, D. Fernando.

opulentamente decorada e imponente feita em calcário apresenta um programa escultórico no qual estão incluídas as cabeças foliáceas: o túmulo deste nobre inscreve-se num arcosólio, o qual é decorado a toda a volta. Na lateral direita desta arquitectura surge uma mísula ornamentada com uma cara (f. 51) cuja boca se abre e dá lugar a dois espessos ramos que a emolduram, juntamente com três flores de girassol³¹⁶. Esta máscara, marcada por um enorme realismo, apesar de aparentemente humana, apresenta um aspecto algo fora do comum, quase sobrenatural.

No friso superior da arca feral, à semelhança do túmulo do seu pai e da sua madrasta (David, 1990, 131, 233-234) encontram-se quatro criaturas animalescas a ladear os finíssimos colunelos que pontuam a arca (fs. 43/347/348), que vomitam folhagens exuberantes e fartas, inclusive videiras e cachos de uvas. Esta sepultura apresenta duas criaturas monstruosas que assomam a partir do ângulo inferior do escudo do inumado (fs. 349/91) e as armas da sua esposa, e que são responsáveis pela folhagem de carvalho que se espraia pela superfície da arca (Sarmiento, 1931, 9-10). O *moimento* foi encomendado pela viúva, a sua segunda mulher, D. Isabel de Castro, supostamente ao escultor Gil Eanes³¹⁷, que assinou o mesmo³¹⁸, algo extremamente raro entre os artistas nesta cronologia.

Se o seu pai D. Pedro de Meneses e a sua madrasta repetiram o modelo do casal régio da Capela do Fundador, D. Duarte vai fazer o mesmo ao copiar exactamente o modelo dos túmulos dos infantes na mesma capela (f. 352), ostentando, assim, uma franca influência batalhina, dado a formação do seu autor. Talvez esta reprodução tenha sido empregue de forma intencional por parte de D. Isabel, fazendo D. Duarte representar-se como sucessor do grande capitão de Ceuta, equivalente a um príncipe, mesmo que tenha optado por um espaço sepulcral distinto da figura paterna. O jacente

Estas duas alas são, por essa razão, mais tardias, do século XV. Contudo, o convento sofre um grande restauro pela DGEMN em 1953, que iniciou precisamente pela galeria Sul do claustro, que ruíra por completo, procedendo-se ao processo de anastilose, “recomposição das partes existentes mas desmembradas”, para repor as abóbadas, mas também a reconstrução total de algumas chaves das mesmas, como eventualmente poderá ser o caso da chave que apresenta a temática da máscara de folhagens nesta ala claustral (f. 179). Ambas as famílias fizeram-se representar nas chaves das abóbadas através da reprodução das suas armas nos respectivos lanços do claustro. – DAVID, 1990, 19, 47; GOULÃO, 2009, 109, RAMALHO, 2001, 146; TALHÃO, 2009, 28, 49, 51; PRADALIÉ, 1992, 35, 129; SERRÃO, 1959, 147

³¹⁶ “(...) o heliotrópio é usado na iconografia cristã para caracterizar as pessoas divinas, a Virgem, os anjos, os profetas, os apóstolos e os santos. (...) o heliotrópio simboliza também a oração. (...) está a orar porque se volta incessantemente, com insigne fidelidade, para o seu Senhor.” – CHEVALIER, 2010, 363

³¹⁷ Este escultor trabalhou em Coimbra e no estaleiro da Batalha. – DIAS, 2003, 47-48

³¹⁸ A assinatura consiste nas iniciais GM e nas palavras *Gill Eanyes* no flanco esquerdo. – DIAS, 1975, 52, 60; GOULÃO, 1995, 173, 175

descansa sobre uma cama de verdura, como se se fosse dissolver nela depois de decomposta a sua carne (f. 353).

É crucial explicar as relações intrincadas que o próximo indivíduo que será analisado, D. Afonso, 4º Conde de Ourém, e os anteriores têm entre si, uma vez que a ligação não é óbvia. O condado de Ourém esteve primeiramente ligado à linhagem dos Meneses, e facilmente percebemos que há grande probabilidade de os Bragança e os Meneses terem estado próximos e gerarem laços, nomeadamente através do casamento de diversas figuras³¹⁹. D. Fernando, o único irmão de D. Afonso, acaba por herdar o título de duque de Bragança, devido à morte do primogénito em 1460 sem descendência legítima e, para além disso, antes da morte do pai de ambos, que era D. Afonso, conde de Barcelos (Campos, 2004, 119) e 1º detentor do Ducado de Bragança³²⁰, filho bastardo do Mestre de Avis.

O *moimento* do 4º conde de Ourém, esculpiu-se em pedra de Ançã³²¹ e localiza-se ainda no seu sítio original³²², a cripta da Sé-Colegiada de Ourém (f. 354), sob a capela-mor. Este *locus* sepulcral foi construído especialmente com o fim de inumar este conde, e indica-se que a sua edificação pode ter começado na década de 50 (Barradas, 2006, 195, 197), e, apesar de alguns historiadores apresentarem a opinião de que a cripta provavelmente estaria completa à data da morte de D. Afonso (A.A.V., 1989, 94), é mais provável que tivesse sido acabada por volta das décadas de 70 ou 80 do mesmo século (André, 2004, 108). Este prolongamento na execução da cripta pode justificar o atraso de quase três décadas entre a data da morte do conde e o seu sepultamento condigno, uma vez que, mesmo com o túmulo terminado, o *locus* não estaria pronto para receber o dito túmulo. Toda esta conjuntura de impreparação deixa-nos com a

³¹⁹ O casamento de D. Joana de Castro, filha de D. Leonor de Meneses, tia de D. Pedro de Meneses, e de D. Pedro de Castro, com D. Fernando, 2º Duque de Bragança, e igualmente através da união entre D. Leonor de Meneses, filha de D. Pedro de Meneses e D. Margarida Miranda, e D. Fernando, 3º Duque de Bragança. Este entrosamento solidifica-se com o enlace entre D. Duarte de Meneses e D. Isabel de Castro, filha de D. Fernando de Castro e de D. Isabel Ataíde, sendo o primeiro descendente directo de Pedro de Castro e D. Leonor de Meneses, o que fazia dos dois noivos primos, e mais uma vez com a união entre D. Pedro de Meneses, filho de D. Beatriz de Meneses e D. Fernando de Noronha, e D. Beatriz, filha de D. Fernando, 2º Duque de Bragança. – MOURA, 2005, 176, 205

³²⁰ Este homem foi nobilitado a propósito da sua legitimação por parte do rei D. João I, para que fosse possível o casamento entre este seu filho e a filha do condestável, D. Beatriz. – BARRADAS, 2006, 58-59

³²¹ <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74244>

³²² O seu corpo apenas foi trasladado para a cidade de Ourém em 1487, tendo sido inicialmente sepultado na igreja de Santa Maria do Olival em Tomar, cidade onde se finou. – ANDRÉ, 2004, 76; BARRADAS, 2006, 130

suposição de que o seu perecimento terá sido inesperado por parte do mesmo (Sousa, 2005, 18), embora tenha estado doente durante dois anos.

Os elementos de cariz vegetalista (f. 355) imprimem a este túmulo a estética dos túmulos influenciados pela Batalha (Correia, 1924, 117-118), porém, num perfil bastante mais contido. Apesar de o desejo pela simetria decorativa ser notório (f. 356), falta-lhe, de facto, nos pormenores alguma coerência, nomeadamente a nível do nascimento da folhagem a partir do registo inferior dos escudos heráldicos, ao centro das faces laterais: na face lateral direita, do lado esquerdo do escudo, os vegetalismos partem da boca de um leão de perfil (f. 357) (Sousa, 2005, 15), encontrando-se parcialmente oculto pelo escudo heráldico do tumulado. Do lado direito do escudo, o caule ou tronco não tem qualquer ponto de partida diferenciado (fs. 358/359).

No facial da cabeceira, encontra-se as suas armas encimadas pelo timbre, o cavalo alado incorporado pelos Bragança, e provavelmente originário dos Pereira (f. 360). Consta que o brasão que aqui se ostenta, com a cruz dos Pereira, foi supostamente concedido postumamente a D. Afonso pelo rei D. João II (A.A.V., 1989, 158-159, 163). Estamos perante a evidência de que este facial terá sido concluído já no reinado deste monarca. A sepultura inclui uma inscrição funerária³²³, que, pelo seu teor, nos leva a suspeitar que não foi resultado da encomenda do próprio D. Afonso. Esta sepultura é comumente datada de entre 1485-1487, contudo, a data de início não fará qualquer sentido, tendo em conta que há indícios que terá sido o sobrinho do conde de Ourém, D. Fernando II³²⁴, à data já 3º Duque de Bragança, a encomendar o túmulo. Ora esta personagem fina-se em 1483, sendo condenado à morte devido a uma acusação de conspiração contra o monarca D. João II (Sousa, 2005, 18). Desta forma, Dionísio David demarcou as datas de execução da sepultura entre 1483-1485, facto que é reforçado pelas armas de Portugal nas laterais da mesma (f. 361), que não correspondem ainda à reforma que ocorreu em 1485 (David, 1990, 52-53). Deixamos, portanto, de

³²³ “*Aqui jaz o illustre principe Dom Affonssso marques de Valença, conde de Ourem primogenito de Dom Affonssso primeiro duque de Bragança e conde de Barcellos e neto de el-Rey Dom Joam o Primeiro de glorioza memoria, e do victorioso, e de grandes vertudes Dom Nuno Alvres Pereyra condestable de Portugal que faleceu em vida do seu padre ante de lhe vir a dita herança, de que era herdeiro. O qual foy fundador desta igreja em que jaz; cuja fama e feitos hoje este dia florecem. Finou-se a XXIX dias de Agosto do Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de MCCCCLX annos*” – SILVA, 2012, 30

³²⁴ O facto do próprio D. Afonso não ter participado nesta encomenda causa-nos alguma estranheza e hesitação, pelo facto de ter, pelo menos, demonstrado preocupação no local da sepultura com a construção da cripta funerária. Dionísio David atribui esta despreocupação à previsão de D. Afonso de não morrer antes do pai. Para além disso, D. Afonso denuncia ser um homem preocupado com a sua memória e a da sua casa através de algumas acções suas. – BARRADAS, 2006, 130; SOUSA, 2005, 11; ANDRÉ, 2004, 309; DAVID, 1990, 67

lado a data de 1487 como a data de conclusão da sepultura, e propomos até um início mais recuado que 1483, uma vez que, graças à morte de D. Fernando II, 3º Duque de Bragança, o término da sepultura de D. Afonso acabou por ficar a cargo de El-Rei D. João II (Barradas, 2006, 131), também sobrinho do 4º conde de Ourém (David, 1990, 68). Conjecturamos que, para o monarca se ver na obrigação de concluir o projecto, este já deveria estar principiado, e as suas linhas artísticas, já definidas pelo primeiro encomendador. É-nos, todavia, quase impossível circunscrever o contributo de um e de outro comitente quando observamos o túmulo em causa.

A pessoa que mandou lavrar esta obra de escultura medieval já nos pode revelar muito relativamente à inspiração dos seus motivos vegetalistas e da sua carranca *verde*, uma vez que, sendo casado com D. Leonor de Meneses, certamente que conheceu o túmulo dos seus sogros na Igreja da Graça (f. 362), podendo ter retirado deste *moimento* uma ideia geral do que pretendia para o túmulo do seu tio. Por morte da sua mulher, afigura-se como provável que tenha sido o seu pai, ou seja, o compadre de D. Pedro de Meneses, o 2º Duque de Bragança, a conduzir o cumprimento das disposições relativas ao túmulo de D. Pedro, graças ao facto de ser executor testamentário de D. Leonor, que tinha deixado esse assunto pendente. Porquê, sendo assim, ignorar o que a sua nora deixou como seu desejo para a sepultura do seu pai, mas cumprir o que teria idealizado para ela mesma? Não nos restam, com efeito, dados suficientes para averiguar as razões pelas quais verificamos estas incongruências.

Uma vez que nos parece igualmente inquietante e estranho que o irmão mais novo do conde de Ourém não tenha demonstrado interesse em ver o seu parente condignamente inumado, poderemos colocar a hipótese de que o herdeiro do ducado de Bragança tenha, logo após a execução do testamento de D. Leonor, vendo-se de repente dono de um título que não lhe era primeiramente destinado, imaginado e encomendado (?) as linhas gerais de um monumento semelhante para o seu irmão, projecto que deixou, contudo, procrastinar. D. Fernando II pode ter-se limitado a seguir as indicações deixadas pelo seu progenitor, dando início às disposições que foram deixadas. Tratando-se, com alta probabilidade de uma inspiração noutra *moimento*, não nos parece coerente que a simbologia linhagística que poderá estar intrínseca ao homem *verde* tenha motivado a sua inclusão no programa de D. Afonso, uma vez que este não faria parte da linhagem dos Meneses, e D. Fernando II certamente não sentiria a necessidade de

legitimar a relevância do seu tio através da sua ténue ligação à casa de Vila Real, que, de resto, não seria tão importante como os descendentes da casa de Bragança.

Para além desse facto, se D. Leonor de Meneses pretendeu representar o seu pai e a sua madrasta como o rei e a rainha na Capela do Fundador, seria talvez do interesse de D. Fernando II querer afirmar o seu tio como descendente da linhagem régia, seguindo, por esse motivo, o modelo do túmulo régio batalhino, tal como D. Pedro de Meneses. Verificamos, contudo, elementos que o afastam dessa estética, como a ausência de dosséis no túmulo oureense e o formato da tampa (f. 356). Este paralelo, num primeiro momento, poderá parecer-nos algo descabido, devido à distância cronológica, de cerca de duas décadas. Contudo, anteriormente tínhamos visto como o túmulo conjugal de D. Pedro de D. Beatriz terá sido terminado em c. 1461, e nesse ano, D. Afonso de Ourém já teria falecido, pelo que pode realmente ter-se deixado inspirar pelo primeiro. A replicação do programa do *moimento* de D. Pedro de Meneses, e a encomenda da sepultura por terceiros, são as duas razões que sustentam o aspecto estranhamente recuado para a época em que este foi concretizado, quando já se estavam a executar túmulos de feição flamejante e quase manuelina, como os de D. Duarte de Meneses e de D. Fernão Teles, ainda para mais de uma figura que seria das mais cultas, eruditas e cosmopolitas do reino nesta época, e que empregara, como sabemos, as inovações artísticas estrangeiras às estruturas arquitectónicas do seu condado (Barradas, 2006, 209), nomeadamente a sua cripta funerária. O contraste entre as linhas proto-renascentistas³²⁵ da cripta (f. 363) e a sepultura goticizante pode ser explicado pela idealização prévia do túmulo por D. Fernando, 2º Duque de Bragança.

Dentro desta mesma linhagem, surge uma vez mais um homem *verde* no túmulo de Fernão Teles de Meneses (c. 1432–1477), 4º senhor de Unhão (Carvalho, 2016, 2), e mordomo-mor da casa da rainha D. Leonor de Aragão (Gonçalves, 1980, 312). A sepultura localiza-se na nave da Igreja de S. Marcos (f. 364), na freguesia de S. Silvestre, perto de Tentúgal, panteão da família Silva (Carvalho, 1922, 183). A sepultura foi encomendada pela viúva do defunto (Goulão, 2009, 111), D. Maria de Vilhena, que optou por se inumar na mesma arca. D. Fernão falece na sequência de um ataque de que foi vítima num tumulto em Alcácer do Sal. Provavelmente o *moimento* data de depois de 1481, ou provavelmente de meados dessa década segundo Dionísio

³²⁵ A cripta possui uma planta quase quadrada, organizando-se em três naves com três tramos cada e sendo o espaço fragmentado por seis colunas, que sustentam abóbadas de aresta. – BARRADAS, 2006, 204-205, 210

David, uma vez que no epitáfio se refere a D. Leonor, mulher de D. João II, que só passou a ser rainha nesse último ano³²⁶ (David, 1990, 51-52, 67, 73). De acordo com M. J. Goulão, é até provável que a sepultura date já da última década do século XV (Goulão, 1995, 175). O epitáfio³²⁷, todavia, poderá ter sido o último elemento a ter sido executado, como seria habitual na época. Fernão Teles de Meneses era filho segundo (Gonçalves, 1980, 310) de D. Beatriz de Meneses, muito próxima da rainha D. Isabel, e de Aires Gomes da Silva (Carvalho, 2016, 4). Deste modo, Fernão era originário do outro ramo da família Meneses³²⁸, descendente da rainha D. Leonor Teles, sendo sobrinho neto da mesma. D. Fernão seria, assim, um primo bastante afastado de D. Pedro de Meneses, sendo descendentes dos irmãos D. Martim Afonso Telo e D. João Afonso Telo III, respectivamente.

O túmulo de calcário é atribuído a Diogo Pires-o-Velho³²⁹ e envolve-se numa abundância vegetal ondulante, na qual surgem alcachofras (f. 365), consideradas um símbolo de regeneração, como mencionámos. Estes vegetalismos saem das bocas de quatro criaturas monstruosas com um corpo de serpente (fs. 366-369), apresentando orelhas pontiagudas e dentes afiados, animais que emergem do ângulo inferior dos três escudos heráldicos na arca. No friso inferior da arca sepulcral encontra-se ao centro um rosto plenamente humano de etnia negra (f. 370), mais especificamente de origem guineense, ostentando um colar de cascavéis, e que vomita ramagens de videira, brotando delas cachos de uvas (Pereira, 2004, 188), que se estendem horizontalmente pela moldura, os quais são agarrados pelas mãos da própria figura antropomórfica, apesar de o resto do corpo se encontrar oculto³³⁰.

A personagem africana referida anteriormente está claramente relacionada com o processo inicial da expansão portuguesa, nomeadamente o episódio da conquista de

³²⁶ Para além desse pormenor, apenas depois de 1481 é que D. Maria de Vilhena passa a possuir o padroado da igreja, pormenor que é mencionado na inscrição. – GONÇALVES, 1980, 312

³²⁷ “*Aqui repousa o corpo do muy honrado, e muy noble fidalgo, e Cavalleiro Fernão Telles de Meneses, filho d’Aires Gomes da Silva, e de D. Brites de Meneses, Mordomo mor, e Governador da mui esclarecida Senhora D. Leonor entonces Princeza, a agora Raynha de Portugal, o qual assim em Africa, como em Castela, p.r terra, e p.r mar taes serviços, e feitos na paz, e na guerra fez q houve a morte inveja de seu fallecim.to pois no melhor da vida o levou. Viveo 46 annos e meio, e falleceo na Era de 1470 em o 1º d’Abril.*” – CARVALHO, 1922, 57

³²⁸ A estes chamam-se os Meneses de Cantanhede. – FREIRE, 1973, 122

³²⁹ Diogo Pires-o-Velho esteve activo entre o final do século XV e 1513 e seguiu a tradição escultórica originária dos túmulos de Coimbra. – GOULÃO, 1995, 160; DIAS, 1975, 346

³³⁰ Os caules e folhagens neste friso enlaçam-se em figuras fantásticas e homens selvagens (f. 371/372), surgindo mais dois deste género no registo superior do arcossólio, a suportarem cenograficamente a cortina de um dossel que cobre a sepultura, como se esta se tratasse da entrada para o Paraíso. – DAVID, 1990, 186, 234

idades no Norte de África e depois na África Subsariana, no qual os Meneses exerceram um papel crucial (Osório, 1933, 51), inclusive Fernão Teles em diversas pelejas. Fernão efectivamente terá sido responsável pela descoberta de alguns territórios açorianos e supostamente terá sido o primeiro português a chegar à Guiné (Carvalhal, 2016, 5, 13), inaugurando o projecto expansionista (David, 1990, 242), e a deter o monopólio do comércio nessa zona (Cortesão, 1978, 266-267), o que explica a inclusão desta figura no seu local de memória.

Este exemplar é provavelmente um dos mais ambíguos com o qual já nos cruzámos ao longo deste processo. Se por um lado, o primeiro impacto com algumas destas comunidades terá sido positivo³³¹, devido ao fascínio que a observação de modos de vida extremamente diferentes causou, mais próximos e em maior convivência com a Natureza, o que foi encarado pelos europeus como algo que já começava a carecer na sua civilização³³², por outro, temos perfeito conhecimento das implicações negativas que a chegada dos portugueses teve nos territórios africanos que foram conquistados e colonizados, e durante algum tempo verificou-se um vaivém entre estas duas concepções contraditórias (Goulão, 1998, 464-466). Temos conhecimento que os portugueses encaravam este modo de vida mais simples e despojado como inferior e primitivo, como se descreve muito claramente na Crónica da Guiné (Zurara, 1841, 137), e que, eventualmente, recusaram ver direitos humanos a estas populações, começando a explorá-los como bens materiais.

Este exemplar parece imbuir-se tanto de uma atitude como de outra: enquanto que esta imagem concorre para construir um discurso de poder e autoridade sobre os territórios e populações africanos por parte do indivíduo sepultado, e sobretudo, da sociedade a que este pertence (Pereira, 2005, 86), numa expressão da responsabilidade pela “descoberta” dos mesmos, observamos possivelmente, em paralelo, uma valorização da relação estreita e mais salutar com a Natureza que algumas dessas comunidades tinham (Goulão, 1988, 323, 344), e até, talvez, de uma relação mais saudável também com a morte. Também se poderá interpretar esta imagem como sintomática do fascínio pelo encontro de versões diferentes da espécie humana.

³³¹ Embora os europeus já tivessem uma consciência um tanto pessimista do homem negro já no século XIII. – GOULÃO, 1998, 464

³³² Zurara nota a imensa e abundante verdura e biodiversidade da fauna do território da Guiné, descrevendo-a como uma terra fértil e agradável aos sentidos. – ZURARA, 1841, 274, 278

Contudo, na centúria de quatrocentos, predominaria a percepção benéfica do arquétipo do selvagem³³³, transferindo-se algumas características reprováveis e nefastas do silvestre ao “Outro” que se encontrava no continente africano³³⁴ (David, 1990, 160), embora muitos dos mitos relativos a estes arquétipos se tenham dissolvido e erradicado após as primeiras viagens (Goulão, 1988, 334)³³⁵. Talvez vejamos no túmulo de Fernão Teles de Meneses o fortalecimento da ideia de que o ser humano e o mundo vegetal estão em constante e permanente coligação e simbiose, em que o humano consome o mundo vegetal e este último também o consome num processo natural da vida. Pelo facto de a máscara de folhagens se encontrar a rasar o chão, podemos especular que se trate de uma reflexão acerca do fim da vivência terrestre, seguido pelo início da vida espiritual. Esta última seria continuada no paraíso, devido aos homens selvagens a segurarem o dossel do túmulo (f. 104), que pode corresponder, de acordo com David, à zona da Guiné, que, na Idade Média, equivalia aos arredores do Império do Preste João (David, 1990, 171, 237, 241). Segundo Pereira, esta é uma amálgama entre dois conceitos distintos, relevantes na época em causa: o do “Outro”³³⁶, neste caso, o do “negro”, que de acordo com o autor é já entendido como um escravo³³⁷ (Pereira, 2004, 176), e o do *verde*³³⁸, sendo esta nova tipologia, segundo M. J. Goulão, próxima do estado animal do ser humano (Goulão, 1998, 467, 469), que aqui se entrosa com o imaginário do homem silvestre.

Vejamos agora a possível autoria de todos estes *moimentos*. Curiosamente, pensa-se que a sepultura de D. Afonso de Ourém seja de igual forma da autoria do escultor Diogo Pires-o-Velho (Barradas, 2006, 211), o que parece ser aceite unanimemente pela historiografia, não obstante o seu estatuto de mera atribuição. O outro sepulcro atribuído a este escultor coimbrão é o de D. Fernão, ambos objecto de

³³³ Vemos aqui um óbvio entrelaçamento entre o arquétipo do selvagem e do *verde*.

³³⁴ “No entanto, é compreensível essa permanência do tema do homem selvagem, num quadro mental ainda apegado aos velhos mitos e símbolos, que persistem em simultâneo com a novidade.” – GOULÃO, 1988, 334

³³⁵ Nas produções artísticas destas comunidades em África eram comuns as máscaras.

³³⁶ Na perspectiva de Carolyn Dinshaw, o *green man* expressa simbolicamente um processo de subjugação e desumanização, bem como a ideia de alteridade, o que pode ser aplicado neste caso. – DINSHAW, 2017, 277

³³⁷ Esta hipótese levantada por Paulo Pereira parece-nos plausível, tendo em conta as datas de chegada de escravos da Guiné a Portugal, e a descrição que Gomes Eanes de Zurara faz dos nativos na Crónica da Guiné. Esta visão negativa do negro já parece estar presente no túmulo de D. Pedro de Meneses, no qual os leões que suportam a arca seguram entre as patas uma cabeça de um negro degolada, e que, segundo Emídio Ferreira, simboliza “a deglutição do mal para revigoração dos leões na defesa dos defuntos ali presentes, (...)”. – GOULÃO, 1998, 465; FERREIRA, 2012, 132

³³⁸ Dionísio David entende a integração do tema iconográfico do *green man* em contexto funerário como a assimilação da cultura plebeia nos círculos nobiliárquicos do século XV. – DAVID, 1990, 254, 260

comparação do ponto de vista dos vegetalismos da arca (f. 373), sendo que se defende que a sepultura de D. Afonso bebeu a sua influência da de D. Fernão. Contudo, o tratamento dos mesmos parece diferir substancialmente, sendo esculpidos no caso de Fernão de uma forma carnuda, cheia, ondulante e estilizada, num horror ao vazio que não se veicula no túmulo de D. Afonso, no qual a vegetação se desenvolve de uma maneira mais contida, mais angular, mais sóbria, discreta e racionalizada, veiculando até alguma simetria ou alguma ordem interna, através da maneira como são tratados os vegetalismos nas laterais, e mais explicitamente ainda nos pés e na cabeceira (f. 374). Não é coerente que se considere que o *moimento* de D. Fernão se sedie já num vocabulário tendencialmente manuelino, e a sepultura de D. Afonso, supostamente ainda mais tardia que a anterior, não denuncie a mesma propensão (Goulão, 2009, 111).

As características presentes no túmulo de D. Fernão apresentam mais similitudes com o túmulo de D. Duarte, sendo que ambos encaixam em arcossólios, pautam-se pela minúcia do seu trabalho, principalmente o cuidado no realismo dos elementos vegetalistas. Os dois monumentos manifestam o seu cariz teatral, próximos do fausto típico do flamejante, ao contrário do túmulo de D. Afonso, e ambos apresentam os monstros, muito semelhantes entre si, que surgem da parcela inferior dos respectivos escudos e que cospem as ramagens que enchem as superfícies dos dois túmulos. Contudo, a sepultura de D. Duarte é atribuída a Gil Eanes, e a de D. Fernão associa-se à mão de Diogo Pires-o-Velho, sem qualquer prova do mesmo. Admitimos uma possível autoria distinta, mas ambos se enraízam no mesmo modelo.

Todavia, o denominador comum que estes três túmulos partilham é o surgimento das carrancas/felinos do ângulo inferior dos escudos heráldicos nos faciais, o que poderá ser significativo a nível simbólico: as carrancas, ao serem esmagadas pelo peso dos escudos heráldicos, poderão ser interpretadas como uma salvaguarda contra a possível “falha” da ressurreição/salvação, na medida em que a sua memória não morreria nunca devido à relevância destas linhagens, que ecoaria por tempos imemoriais. Talvez a figura do homem *verde* nos túmulos enunciados represente um sintoma da ambição desta família relativamente a uma anulação simbólica da morte através da própria memória que criaram, e, sobretudo através da imortalidade social e a imortalidade espiritual (Fernandes, 2001, 9).

Já as sepulturas de D. Afonso de Ourém e de D. Pedro e D. Beatriz exibem, especialmente a nível do trabalho pouco volumétrico e esquemático da folhagem das

duas arcas, mais similitudes entre si em comparação com o de D. Afonso e D. Fernão, como já havíamos proposto antes. Ainda assim, não é verosímil que um trabalho sumptuoso como o do túmulo de D. Pedro de Meneses e da sua esposa provenha das mesmas mãos que o túmulo mais discreto e simples de D. Afonso, até devido à suposta distância cronológica entre ambos. Para além desse aspecto formal, as criaturas “verdes” em ambos os sepulcros divergem substancialmente, do ponto de vista da localização dentro do espaço tumular, do ponto de vista tipológico, e ainda, provavelmente, do ponto de vista da intenção com que foram integrados nos respectivos programas iconográficos. Mantemos, assim, a hipótese de que o túmulo escalabitano inspirou o túmulo ourensense.

Afigura-se seguro, neste ponto, concluir que o homem *verde* não se trata de uma incorporação heráldica da família Meneses, uma vez que não foi perpetuada pelos seus descendentes ao longo dos séculos, nem podemos certificarmo-nos de que foi adoptada por todos os membros da linhagem da mesma geração, isto é, na mesma cronologia, uma vez que não sobrevivem túmulos suficientes para o podermos aferir. Os restantes túmulos que subsistiram à acção do tempo, por exemplo o túmulo conjugal de D. Brites de Andrade e de D. Fernando de Meneses em Santa Clara de Vila do Conde (c. 1475³³⁹), não apresenta esta iconografia, apesar de incluir, por sua vez, a iconografia dos homens selvagens (f. 375), utilizada igualmente pelo seu sobrinho, D. Fernão. Mas a utilização dos homens selvagens como tenentes heráldicos na tumulária do final do séc. XV (Martínez, 2013, 46) não é exclusiva desta família (Goulão, 2009, 115).

Em alguns casos, a presença do *green man* ou do *green beast* nos túmulos examinados não se aproxima do possível sentido heráldico. Querirá isto dizer que a presença iconográfica do homem *verde* neste conjunto funerário é puramente coincidente? Somos da opinião que não, na medida em que a escolha dos temas iconográficos na tumulária não se pauta pela sua aleatoriedade, muito pelo contrário, uma vez que se trata das últimas moradas dos defuntos, pretendendo-se plasmar nelas o que de importante o indivíduo considerava, bem como construir sinais da sua essência.

A passagem para a existência estritamente espiritual passou a ser vista como individual e o processo de passagem para o Além era revestido de mistério, pelo que causava, com alguma naturalidade, ansiedade e medo aos vivos (Goulão, 2009, 44). A iconografia do homem *verde* seria uma garantia de que a transição seria pacífica, mais a

³³⁹ FERREIRA, 2012, 153

nível de consolo psicológico para aqueles que ficam ainda na existência terrena, do que propriamente uma operação prática. A iconografia do homem *verde* transmite claramente uma determinada atitude sobre a morte na Idade Média, pontuada pela concepção de vitória sobre a mesma através do processo de renascença³⁴⁰, e, por consequência, pela salvação da alma. O *green man*, de certa maneira, revela um apego do Homem à sua existência terrena (Baptista, 1997, 8).

Num olhar geral sobre estes objectos de estudo, constatamos que o denominador comum entre os túmulos estudados é o facto de terem sido encomendados por terceiros, na sua maioria mulheres parentes e viúvas, e não pelos próprios inumados. Esta perspectiva é interessante, na medida em que forja a opinião de que talvez a utilização deste tema iconográfico equivalha quase a um amuleto. Podemos atestar, igualmente, que muitos dos elos familiares que se estabelecem entre os sepultados enumerados neste capítulo são relativamente distantes entre si, apesar possuírem um ancestral em comum. Teriam estes homens ainda a noção dos laços que os uniam, sendo esta uma sociedade que prezava a ancestralidade da sua linhagem e tinha sempre presente as suas tradições³⁴¹? Por outro lado, esta teia de relações familiares afigura-se como extremamente natural, uma vez que a nobreza tendia a casar entre o seu estrato social. Precisamente, no século XV passou a dar-se extrema importância à linhagem na tumulária (Ferreira, 2012, 24), pelo que algumas escolhas iconográficas não serão inocentes entre esta amostra. Contudo, vemos, mesmo que não intencional e conscientemente do ponto de vista de marcar uma tendência linhagística, uma evidente rede de contactos entre estes tumulados, inserindo-se a utilização deste tema iconográfico numa circunstância de gosto e de estética muito particular da tumulária desta época, que não passaria apenas, como defendemos, pelo decorativismo do tema.

³⁴⁰ “(...) ganha consciência histórica de si próprio, (...)”. – GOULÃO, 1995, 163

³⁴¹ “Tudo isto em nome de uma composição histórica familiar, que, pelo objecto espiritual e material, pretendia filiar todos os indivíduos num sentimento de pertença a um grupo que era tanto identitário, entre si, como diferenciador, relativamente a outros.” – MOURA, 2005, 186

8. Considerações de uma Época Final

A permanência deste tema iconográfico até aos anos da arte manuelina em Portugal prova a capacidade de longa duração, de ajuste, versatilidade e de pluralidade do mesmo, em especial se tivermos em conta a abundância de vegetalismo que pauta a fase artística classificada como Manuelino, que nos irá ocupar neste breve capítulo final, constituindo, assim, terreno fértil para a manutenção desta imagem.

De acordo com Dionísio David, as fauces de animais expedindo vegetalismos que pontuam e decoram os túmulos flamejantes de D. Fernão Teles e de D. Duarte de Meneses são o prelúdio do que acontecerá na arte e arquitectura manuelinas em Portugal, que, como sabemos, protagonizará um dos momentos de maior decorativismo e opulência ornamental na história da arte portuguesa. Este facto proporciona, no caso aqui em estudo, uma ainda maior incidência da iconografia do *green man* na arte manuelina comparativamente ao gótico inicial, ao mesmo tempo que significa um substancial grau de discrição da mesma, sendo, de certa maneira, “engolida” pelos outros motivos decorativos e atingindo, assim, o expoente máximo da marginalidade visual a que nos referíamos anteriormente. Esta situação ocorre nomeadamente nos portais das igrejas, que se revelou preferencial para a fixação da representação do homem *verde* da arte manuelina (David, 1990, 131). Encontramos exemplos desta situação no arranque da arquivolta que remata um nicho no Claustro da Lavagem do Convento de Cristo em Tomar (f. 376), que estruturalmente se aproxima de um pórtico, no portal axial das Igrejas Matriz de Arruda dos Vinhos (f. 377); nas igrejas de S. João das Lampas em Sintra (f. 378), de Viana do Alentejo (f. 379), e numas capelas das naves laterais da Igreja Matriz de Vila do Conde (f. 380).

Na arte manuelina verificamos uma ligeira diminuição da multiplicidade de tipologias da iconografia do homem *verde*, notando-se uma preferência pela tipologia regurgitante e humana³⁴², porém, as figuras antropomorfizadas geralmente têm uma aparência muito fantasiada e por vezes até medonha, como observamos nos arranques da arquivolta do portal axial de S. João das Lampas (f. 381) e da sacristia dos Jerónimos (f. 382). Porém, este decréscimo resulta, em raros casos, no exponencial aumento da individualização dos rostos das figuras dos homens *verdes*, como verificamos nas mísulas de Arruda dos Vinhos (f. 55), e em alguns casos o exacto contrário, como o

³⁴² O único caso que contraria esta conclusão é a Igreja da Conceição de Tavira, no portal da qual abundam as carrancas monstruosas (fs. 64/90/383).

modelo das figuras da Igreja do Divino Salvador de Alvor (f. 384) e da Misericórdia de Silves (f. 385), que apresentam tantas semelhanças que poderão ter sido trabalhadas pela mesma oficina. Finalmente, este afinamento promove um significativo crécimo do tratamento pormenorizado tanto a nível das figuras como a nível da vegetação, que, no gosto manuelino se torna muito mais delineada e as espécies tornam-se bastante mais perceptíveis, embora muito estilizadas e bojudas. A predominância das espécies também se altera, passamos a observar em grande quantidade flores de abóboras porqueiras e rebentos de papoilas (f. 386), e começamos, pela primeira vez, a ver troncos nodosos, como no portal da Igreja da Conceição de Tavira (f. 383), ao invés de delicadas hastes ou caules ondulantes de épocas anteriores.

Continua a verificar-se a persistência dos *green men* nas mísulas e nas chaves das abóbadas, como podemos verificar em Arruda dos Vinhos (f. 116); contudo, a ocorrência é menor nos capitéis, por razões que são inerentes à arquitectura manuelina, na qual os capitéis ganham uma existência muito mais reduzida e menos relevante do ponto de vista estrutural e decorativo. Em alguns casos, a iconografia surge em locais mais inusitados como numa placa comemorativa da construção de uma ponte em Coimbra, peça que se encontra hoje no MNMC (f. 387), e continua a fazer algumas aparições em pias de água benta como nas Igrejas Matriz de Mértola (f. 388), de Caminha (fs. 57/149) e em Maceira, Leiria (f. 148).

Existe uma evidente fluidez na transição entre as máscaras de folhagem góticas e as manuelinas, tanto a nível da localização dentro do espaço sagrado como a nível tipológico. No entanto, verificamos o nascimento de uma tipologia muito particular desta iconografia e a sua crescente difusão na escultura arquitectónica tardo gótica, que se trata de rostos de africanos que regurgitam também verdura, como sublinhámos anteriormente, e que, pelo que observámos na arte estrangeira, parece-nos provável que se trate de uma especificidade da arte portuguesa, tal como defendeu Paulo Pereira (Pereira, 2004, 188). Os únicos casos estrangeiros de que temos conhecimento situam-se no arranque de uma arquivolta de um portal em Le Puy (f. 389), França, muito semelhante a um capitel de S. João Baptista de Tomar (f. 146), mas anterior, do séc. XIII³⁴³, e um pouco mais ambíguo, e outro na extremidade de um banco de igreja (f. 390), na Igreja do Espírito Santo de Crowcombe, em Somerset, Inglaterra, de 1534, ou

³⁴³ A cronologia faz-nos duvidar da verdadeira etnia do rosto humano.

seja, mais tardio que os exemplares portugueses³⁴⁴. O primeiro, devido à sua cronologia, poderá não corresponder inteiramente ao rosto de um negro. Esta especificidade portuguesa poderá derivar também da “precocidade”, bem como da sistematização e frequência, que é por norma atribuída pela historiografia às navegações portuguesas nos territórios a Sul da Europa e aos contactos com as suas populações.

Os portugueses nos finais do século XV já viajavam para lá de Marrocos, deparando-se com pessoas cujas feições eram algo distintas daquelas que encontravam no Norte de África, que já conheciam razoavelmente bem e que denominavam de “mouro”. Os habitantes desta “nova” geografia até então desconhecida pelos reinos europeus, foram, efectivamente vistos como um novo “Outro”, desta vez não directamente como um inimigo do ponto de vista religioso, mas um “outro” essencialmente diferente do ponto de vista cultural e civilizacional.

A maioria dos exemplos que apresentaremos de seguida foram identificados, precisamente, não só pelas suas feições (lábios protuberantes, narizes largos, etc.), que se quiseram fazer *claramente* distintas, ou seja, bastante estereotipadas, das feições caucasianas e europeias, mas principalmente pelo seu cabelo encrespado e aos caracóis, que muitas vezes é um traço que distingue estas figuras dos geralmente lisos e pouco volumosos cabelos europeus. Esta intrigante e particularmente específica tipologia, para além de surgir no túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, onde provavelmente emergiu pela primeira vez, repete-se nas interrupções entre dois capitéis no portal axial do Convento do Varatojo (fs. 391/392), em Torres Vedras, nas quais os dois rostos de homens africanos expõem pela boca e pelos olhos pequenos cachos de uvas e folhas de videira, e o que parecem ser bolotas. O homem *verde* negro volta a aparecer em três capitéis da nave e do arco triunfal de S. João Baptista de Tomar (fs. 37/52/146), no arranque de uma coluna do lado esquerdo do portal axial da Igreja Matriz de Viana do Alentejo (f. 393), e também nos arranques do friso vegetalista que rodeia as arquivoltas do portal axial da Igreja de S. Pedro de Leiria (fs. 134/221), cuja escultura é de matriz conimbricense (Correia, 1953, XX). Não obstante, apresentamos algumas reservas relativamente a este último exemplar uma vez que, para além da cronologia recuada, da época românica (1195³⁴⁵), na qual não seria muito habitual a representação destas novas

³⁴⁴ Efectua-se nesta obra de madeira um curioso jogo entre a sua cor orgânica e a cor da pele do indivíduo que se quer representar.

³⁴⁵ Contudo, existem alguns historiadores que apontam mais confiantemente para o século XIII. A igreja sofreu um alargamento devido ao aumento populacional na cidade em 1370, e novas alterações e

gentes, a fisionomia das caras não veicula traços claramente negróides, sendo geralmente conotadas como apenas duas caras humanas³⁴⁶ (Sequeira, 1955, XIV, 62). O nariz é a parte do rosto delineada com maior evidência, dispensando-se a representação dos lábios, sendo os olhos rasgados e o cabelo em roscas, assemelhando-se, efectivamente a uma máscara (Graf, 1986, 92), até porque parece terminar logo a seguir ao nariz.

Já tivemos a oportunidade de explicar o significado e contexto de representação desta tipologia no caso de estudo que constitui o túmulo de D. Fernão Teles de Meneses. Julgamos que esta será, provavelmente, a principal novidade da arte manuelina relativamente à máscara de folhagem, que, de resto, se mantém tendencialmente num registo similar ao do gótico pleno, e igualmente uma das principais novidades desta iconografia em todo o contexto português. Com o início do Renascimento, notamos um maior decréscimo da utilização da iconografia em causa, e observamos uma tendência para o seu uso a um nível mais ornamental, nas cercaduras de azulejos (f. 394) junto a criaturas quiméricas e mascarões, por exemplo, e num sentido mais desprendido do credo religioso e do seu forte simbolismo tumular, afastando-se, deste modo, da sua “essência” primordial.

aumentos entre finais do século XVII e inícios do seguinte, tendo sido, por fim, restaurada pela DGEMN entre 1933-37. - MATOS SEQUEIRA, 1955, 62; SANTOS, 1955, 41

³⁴⁶ Ainda assim, esta trata-se das poucas e das primeiras representações humanas do românico português. – GONÇALVES, 1980, 78

9. Considerações Finais

A viagem por nós percorrida através das representações do *green man* na arte medieval em Portugal motivou a descoberta, desde o início intuída e desejada, da sua verdadeira essência e peculiaridade neste território, através dos dados que fomos reunindo. Essa essência passa pelo modelo de capitéis, ábacos e impostas bracarenses e conimbricenses no Românico, a predominância ao longo de toda a época medieval da tipologia animalesca e felina em particular, e a tipologia inovadora do homem *verde* de feições negroides no Gótico tardio, incluindo o designado Manuelino, que fazem com que o homem *verde* em território português exprima a sua singularidade relativamente aos *green men* do contexto internacional. Traçámos igualmente alguns paralelos com o enquadramento exógeno a partir destas especificidades nacionais e regionais, e os mais expressivos revelaram-se na Igreja de Kilpeck, em Inglaterra, e em Navarra, Castela, Catalunha e Bélgica, sendo possível terem existido transferências artísticas entre estes vários centros artísticos e Portugal durante a Idade Média.

Analisámos de perto a presença do ponto de vista cronológico, geográfico e espacial do *green man* e do *green beast* na Idade Média em Portugal. Concluímos que a iconografia é mais preponderante no Românico, que houve um declínio da sua utilização no final desta fase artística, e um novo fulgor no Gótico (século XIII-XIV), embora menos significativo, e depois de novo uma maior presença no século XV, em especial no tempo coincidente com a arte manuelina, dissolvendo-se depois, julgamos, com o alvor do Renascimento. Concluímos também que o homem *verde* predomina na zona Norte do país, principalmente na área afecta à diocese de Braga, ao longo do Rio Douro, e também em Coimbra, sendo mais abundante no litoral do país (mais populoso), como seria expectável. Parece-nos possível avançar com a hipótese que a introdução do tema em território nacional remonte à construção da catedral de Braga, na década de 30 do séc. XII, a partir, muito provavelmente, de modelos cluniacenses franceses, e que os casos mais originais do país se encontravam na antiga igreja de S. Pedro de Coimbra e no ainda existente túmulo de D. Rodrigo Sanches, ainda românicos, uma vez que nos anos do Gótico começou a importar-se com mais frequência os modelos estrangeiros.

Observámos que as localizações espaciais da iconografia se alteram entre os anos do Românico e os do Gótico, sendo mais recorrentes nos portais e depois nos

túmulos respectivamente, pelo que o seu simbolismo, que é bastante ambíguo, também parece ter sofrido uma modificação, tendendo, do ponto de vista da simbologia, para o lado negativo, mas também apotropaico na arte românica e para o benéfico e sagrado no Gótico. Ainda assim, é inegável que a maior incidência da iconografia entre os diversos *media* corresponde à arquitectura, transversalmente ao estilo artístico e cronologia. Tentámos igualmente responder à questão que colocámos inicialmente em redor da “evolução” entre as predominâncias da tipologia animalesca no românico e da tipologia humana no gótico com algumas hipóteses, relativas à mutação da mentalidade ao longo dos séculos e das atitudes perante a morte, perante a Natureza e os animais, e as atitudes perante o simbolismo aplicado a determinados elementos, embora não haja uma resposta linear e concreta. De qualquer forma, acreditamos que os objectivos a que nos propusemos inicialmente quanto a esta questão chegaram a bom porto, havendo sempre hipótese para futuros desenvolvimentos.

Julgamos ter conseguido contribuir para alguns debates historiográficos sobre o tema aqui em apreço sobre os quais não havíamos planeado inicialmente trabalhar aprofundadamente, tanto no que respeita ao debate sobre a contestação da concepção exclusivamente pagã desta iconografia, como deixámos explanado ao longo dos vários capítulos, como na posição que tomámos sobre as propostas de alguns autores (*vide* Estado da Arte). Também a contestação da teoria sobre a sua origem na cultura popular, baseado no facto de termos verificado que a maior parte das vezes que o homem *verde* surge em igrejas portuguesas, estas correspondem a grandes mosteiros, catedrais, ou seja, a centros artísticos de grande erudição, circulando através do suporte bidimensional e existindo modelos retirados claramente de iluminuras, o que reforça este argumento. Contrariámos também a sua suposta marginalidade, ao observarmos que não é tão vincada e acentuada como se tem vindo a afirmar, uma vez que encontramos estas caras de folhas em locais com um potente simbolismo e um forte sentido religioso, reflectindo, assim, a relevância do seu significado simbólico como motivo *per se*. Continuamos a secundar, no entanto, o facto de o *green man* ser marginal do ponto de vista visual, pelo facto de, geralmente, ser formalizado numa dimensão e numa forma que se pautam pela discrição, ou seja, existe um desfasamento entre o seu significado e o seu significante relativamente àquilo que é valorizado pela doutrina cristã, como explicámos ao longo da dissertação.

Acabámos também por concorrer para o robustecimento da discussão acerca da definição tipológica, que consideramos ser ainda urgente e de necessitar de mais perspectivas e opiniões no futuro, para podermos caminhar para um tão aguardado consenso ou, pelo menos, uma maior unanimidade. Pensamos que fomos capazes, de igual forma, de distinguir, decisivamente, entre as iconografias do homem selvagem, do homem silvestre e do *green man* e as suas divergências. Procurámos, assim, contribuir para um avanço no conhecimento sobre a arte medieval portuguesa e um acrescento à análise da iconografia do *green man* globalmente através da sistematização e divulgação destes exemplares até então desconhecidos.

Quisemos, ainda, dar ênfase à presença tumular do homem *verde*, na medida em que sentimos que na historiografia internacional até agora não se tem dado a devida relevância a esta expressão tão particular e fundamental da iconografia, relegando-a para segundo plano. Pensamos que daqui em diante será interessante desviarmo-nos um pouco da argumentação focada na génese do tema, e deveremos, pelo contrário, fixar a nossa atenção nesta presença sepulcral em todo o território europeu. Com certeza esta análise de conjunto nos oferecerá visões muito intrigantes acerca do mundo da tumulária, do ideal de morte e da própria máscara de folhagens. Também pensamos que será interessante futuramente dar-se aso a esta metodologia do enquadramento espacial e simbólico, que não é novidade e que já havia sido proposto e ensaiado por diversos investigadores (como tínhamos ressaltado), mas nunca numa escala tão ampla como a que pretendemos realizar aqui. Esperamos também que este trabalho incite um maior aprofundamento futuro deste tema na iluminura, nacional e internacional, na medida em que foi impossível esgotar nele as diversas questões, abordagens, especificidades e problemáticas que o homem e as carrancas *verdes* poderão levantar neste suporte. Da mesma forma, também nos parece relevante continuar o estudo desta iconografia na arte manuelina, e talvez até seja interessante extravasar os limites cronológicos da Idade Média, uma vez que o tema não desaparece e continuam a materializar-se até tempos muito recentes.

Na verdade, é impossível imaginar a total extensão dos exemplares existentes em território português, na medida em que muitos deles se encontram inacessíveis ao nosso olhar, quer pelas condicionantes da construção original, que não criou percursos possíveis para os observar de perto, quer por actualmente se situarem fora do circuito regular de visita a determinados monumentos ou igrejas musealizadas. Tendo

consciência desta limitação na amostra reunida, adicionando as agravantes da conjuntura pandémica e de eventuais condicionantes e impedimentos normais com que nos vamos deparando na realização do levantamento de exemplares e os desafios da própria definição do tema em causa, como já foi referido, consideramos, ainda assim, a corrente amostra suficientemente significativa para sustentar teoricamente a tese que aqui foi sendo construída.

Para finalizar a nossa reflexão, o que acabámos por encontrar relativamente a este tema na sua generalidade no território português e dentro dos limites cronológicos da Idade Média foi uma diversidade considerável do homem e dos animais e monstros *verdes* a nível formal e tipológico, um esquematismo expressivo da sua formalização, o que faz com que haja uma diferenciação muito significativa e evidente em comparação com os exemplos estrangeiros, e finalmente uma grande variedade relativamente às suas localizações e suportes artísticos onde marca a sua presença. Esta última distinção levou-nos a concluir que, tal como outros motivos e iconografias, os *green men* e *green beasts* se adaptaram ao contexto artístico e correntes estéticas em vigor no território nacional ao longo da Idade Média, assim como à mentalidade predominante e à religiosidade aqui vivenciada. Sendo assim, o estudo sobre esta iconografia lança uma nova luz sobre a realidade artística portuguesa nos séculos medievais, revelando um pouco mais da sua riqueza e singularidade. Estas características, e a multiplicidade de iconografias análogas por nós encontradas em Portugal, implicaram uma reflexão mais profunda sobre a essência do tema e dos seus limites e obrigaram à reconsideração da sua abordagem e tratamento neste trabalho, e, como consequência, um olhar mais crítico sobre a temática em causa, que esperamos que se fomente em futuras análises.

Bibliografia

- AAVV, “Igreja de S. Francisco” in *Património Arquitectónico e Arqueológico Classificado, Estremoz, vol. I*, Lisboa: IPPAR, 1993, pp. 29-38
- AAVV, *The Sense of Images: Sculpture and Art in Portugal (1300-1500)*, Lisboa: Instituto Português dos Museus, 2000
- AFONSO, Luís Urbano, *O ser e o tempo: As Idades do Homem no Gótico Português*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2003
- ALARCÃO, Adília (coord.), *Museu Nacional Machado de Castro: roteiro*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005
- ALCOFORADO, Ana, “Capitéis Românicos” in *Museu Nacional Machado de Castro*, Vila do Conde: QuidNovi, 2011, pp. 24-27
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, “A Igreja Românica de Rates (Póvoa de Varzim)” in *Boletim Cultural*, vol. XIV, nº 1, Póvoa de Varzim: 1975
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *O Românico. História da Arte em Portugal*, vol. 3, Lisboa: Editorial Presença, 1986
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, “Primeiras Impressões sobre a Arquitectura Românica Portuguesa” in *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Série História*, nº 1, Porto: 1972, pp. 65-116
- AMATO, Marcelo Cardoso, *Os simbolismos dos animais com chifres em bestiários ingleses*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2018 (Tese de Mestrado)
- ANDERSON, William, *Green Man: The Archetype of our oneness with the Earth*, London: Harpercollins, 1990
- ANDRÉ, Carlos Ascenso (coord.), *D. Afonso 4º Conde de Ourém, e a sua Época. Actas: Congresso Histórico*, Ourém: Câmara Municipal de Ourém, 2004
- ANTUNES, Joana Filipa Fonseca, *O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2016 (Tese de Doutoramento)
- ARANEO, Phyllis Margaret, *Green Man Resurrected: An Examination of the Underlying Meanings and Messages of the Re-emergence of the Ancient Image of the Green Man in Contemporary, Western, Visual Culture*, Maroochydore: University of the Sunshine Coast, 2006 (Tese de Mestrado)
- ARIÈS, Philippe, *Images of Man and Death*, London: Harvard University Press, 1985
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge Fantastique: Antiquités et Exotismes Dans L’Art Gothique*, Paris: Flammarion, 1981
- BAPTISTA, Joaquim António, *O Túmulo Medieval, Uma Memória na Morte: Algumas Situações da Iconografia Funerária Portuguesa, séc. XII-XVI*, Lisboa: Universidade Lusíada, 1997 (Dissertação de Mestrado)
- BARBOSA, Pedro Gomes, “O imaginário do homem medieval: entre os nossos medos e os nossos desejos. Utilizações contemporâneas de ignorâncias sedimentadas” in *História do Sagrado e do Profano*, Torres Vedras: Edições Colibri, 2008, pp. 67-75
- BARRADAS, Alexandra Leal, *Ourém e Porto de Mós: A Obra Mecenática de D. Afonso, 4º Conde de Ourém*, Lisboa: Edições Colibri, 2006 (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)
- BARRAL-I-ALTET, Xavier, “Romanesque Art (1000-1200)” in *Sculpture: From Antiquity to the Middle Ages*, London: Taschen, 1999

BARREIRA, Catarina Fernandes, “A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os Pecados” in *Mirabilia 13: As relações entre História e Literatura no Mundo Antigo e Medieval*, 2011, pp. 105-133

BARREIRA, Catarina Fernandes, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2010 (Tese de Doutoramento)

BARREIROS, Padre Manuel d’Aguiar, *A Cathedral de Santa Maria de Braga: Estudos Criticos Archeologico-Artisticos*, Braga: Tipografia Tadinense, 1989

BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422), Corpus Epigráfico Medieval Português, vol. II, Tomo 1*, Porto: ORGAL Impressores, 2000

BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422), vol. II. Corpus Epigráfico Medieval Português. Tomo 2.*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

BARROCA, Mário Jorge, “Quatro Faces de Rodrigo Sanches” in *Portvgalia, Nova Série*, vol. 34, Porto, DCTP-FLUP, 2013, pp. 151-189

BARROS, Carlos, “La Humanización de la Naturaleza en la Edad Media” in *Mensch und Natur im Mittelalterlichen Europa*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp. 1-50

BARROS, Carlos Vitorino da Silva, *Mosteiro da Batalha*, Lisboa: Edição Claras, 1968

BASFORD, Kathleen, “A New View of 'Green Man' Sculptures” in *Folklore*, vol. 102, n° 2, 1991, pp. 237-239

BASFORD, Kathleen, *The Green Man*, Kent: D.S. Brewer, [1978] 2002

BENTMANN, Von Reinhard, LICKES, Heinrich, *Churches of the Middle Ages*, London: Cassel, 1979

Boletim da Igreja da Graça de Santarém, n° 65-66, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1951

Boletim da Igreja de Bravães, n° 49, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1947

Boletim da Igreja de N. Senhora da Oliveira, Guimarães, n° 128, Lisboa: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1981

Boletim da Igreja de Paço de Sousa, n° 17, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1939

Boletim da Igreja de S. Domingos de Vila Real, n° 81, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1955

Boletim da Igreja de S. Pedro de Rates, n° 23, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1941

Boletim da Igreja de S. Tiago de Coimbra, n° 28, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1942

Boletim da Igreja Matriz de Armamar, n° 85, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1956

Boletim da Igreja Matriz de Caminha, n° 6, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1936

Boletim da Igreja Românica de S. Pedro das Águias, Tabuaço, n° 75, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1954

Boletim da Sé Catedral de Silves, n° 80, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1955

Boletim da Sé de Viseu, n° 122, Porto: DGEMN/Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1965

BORGES, Júlio António, *Concelho de Figueira de Castelo Rodrigo: Subsídios para a sua História*, Figueira de Castelo Rodrigo: Município de Figueira de Castelo Rodrigo, 2007

BOTELHO, Maria Leonor, *A Historiografia da Arquitectura da Época Românica em Portugal (1870-2010)*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010 (Tese de Doutoramento)

BOTELHO, Maria Leonor, “*Dominus Exercituum*. Apotropaic Guardians at the Thresholds of Portuguese Churches of the Romanesque Period” in *Secrets and Discovery in the Middle Ages*, Barcelona: Fédération Internationale des Instituts d’Études Médiévales, 2017, pp. 285-295

BOTELHO, Maria Leonor, *Salvador de Unhão: Uma Igreja da Época Românica*, Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 2010

BOTELHO, Maria Leonor, *Santa Maria de Airães: Vivências e Transformações de uma Igreja Românica*, Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 2010

BOTELHO, Maria Leonor, *São Vicente de Sousa e o “Românico Nacionalizado” da Região do Vale do Sousa*, Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 2010

BRÁS, Júlio Alves, *História da Arte em Chaves: o Românico*, Braga: Editora Cidade Berço, 2011

BREADIN, Sean, “The Devil in the Details: Being a Potted & Personal Overview of the Foliate Grotesque Otherwise Known as the Green Man”, pp. 1-9

CAMILLE, Michael, *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*, London: The Everyman Art Library, 1996

CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, London: Reaktion Books, 1992

CAMPOS, Isabel, *Leonor Teles, Uma Mulher de Poder?*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008 (Dissertação de Mestrado)

CAMPOS, Maria Amélia Álvaro de, BOTELHO, Maria Leonor, “Criar e Recriar o Desaparecido. O Sítio e a Igreja Românica de Santa Justa de Coimbra na Cidade de Hoje” in *ACTAS ICONO14 – V Congresso Internacional Cidades Criativas*, Porto: 2017, pp. 284-295

CAMPOS, Nuno Silva, *D. Pedro de Meneses e a construção da Casa de Vila Real (1415-1437)*, Lisboa: Edições Colibri, 2004 (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora)

CAMPOS, Nuno Silva, *D. Pedro de Meneses: O Primeiro Capitão de Ceuta*, Lisboa: Sete Caminhos, 2008

CARNEIRO, Deolinda Maria Veloso, *A Igreja de S. Pedro de Rates*, Braga: Instituto de História e Arte Cristãs, 2011

CARTER, H. M., R.O.M., “The Foliate Head in England” in *Folklore*, vol. 78, nº 4, 1967, pp. 269-274

CARVALHAL, Hélder, “Lineage, Marriage, and Social Mobility: the Teles de Meneses Family in the Iberian Courts (Fifteenth and Sixteenth Centuries)” in *e-JPH*, vol. 14, nr. 1, 2016, pp. 1-19

CARVALHO, J. M. Teixeira de, *O Mosteiro de S. Marcos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema, 2010

CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1968

- CHILD, Heather, COLLES, Dorothy, *Christian Symbols: Ancient and Modern*, London: G. Bell and Sons, 1971
- CORREIA, Vergílio, GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal: Cidade de Coimbra*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1947
- CORREIA, Vergílio, *Inventário Artístico de Portugal IV, Distrito de Coimbra*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1953
- CORREIA, Vergílio, *Obras: Estudos de História da Arte e Arquitectura, vol. II*, Coimbra: Actas Universitatis Conimbrigensis, 1949
- CORREIA, Virgílio, *Três Túmulos: Uma Arca Tumular do Museu de Santarém, Sepultura de Fernão Gomes de Goes, em Oliveira do Conde, Moimento do 1º Marquês de Valença, em Ourém*, Lisboa: Portvgalia, 1924
- CORTESÃO, Jaime, “Fernão Teles e a Expedição Luso-Escandinava” in *História dos Descobrimentos Portugueses, Segundo Volume*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1978, pp. 266-272
- COSTA, António Martins, “D. Duarte de Meneses (1414-1464): o sangue e as armas no final da Idade Média” in *E-Stratégia*, nº 2, 2018, pp. 25-47
- COSTA, Joaquim Luís, “Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa” in *Medievalista*, n. 17, 2015, pp. 1-34
- CROCKFORD, Mary, “The Green Man Who Came to Dinner – Nature as Antagonist in Sir Gawain and The Green Knight” in *Medieval Literature*, Southern New Hampshire University, 2014
- CROSSLEY, Paul, “Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography” in *The Burlington Magazine*, Vol. 130, No. 1019, Special Issue on English Gothic Art, Feb., 1988, pp. 116-121
- CUNHA, Mafalda Soares da, “Nobreza, alianças matrimoniais e reprodução social. Análise comparada dos grupos familiares dos Meneses e Cunha (séc. XV – 1640)” in *Olhares sobre a História: Estudos oferecidos a Iria Gonçalves*, Lisboa: Caleidoscópio, 2009, pp. 741-756
- DAVID, Dionísio M. M., *Escultura Funerária Portuguesa do Século XV*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1990 (Tese de Mestrado)
- DÁVILA, Maria Barreto, *D. Fernando, 2º Duque de Bragança: Vida e Acção Política*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009 (Dissertação de Mestrado)
- DIAS, Ana Carvalho, FRAZÃO, Irene (coord.), *A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro*, Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 2014
- DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença, 1490-1540*, Coimbra: EPARTUR, 1982
- DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994
- DIAS, Pedro (com.), *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003
- DIAS, Pedro, “O Românico Duriense” in *O Românico e o Douro, Exposição Mundial de Lisboa*, Lisboa: 1998, pp. 93-107
- DIAS, Pedro, *Uma Escultura de Diogo Pires-o-Velho em Vouzela*, Coimbra: Revista Portuguesa de História, 1975
- DINIS, António J. Dias, “Capítulo Inédito da «Crónica do Conde D. Duarte de Meneses»” in *Biblos, vol. XXIV*, Coimbra: Coimbra Editora, 1949

- DINSHAW, Carolyn, “Black Skin, Green Masks: Medieval Foliate Heads, Racial Trauma and Queer World-Making” in *The Middle Ages in the Modern World: Twentieth-First Century Perspectives*, The British Academy, 2017, pp. 276-304
- DORNELLAS, Afonso de, “Os Túmulos de D. Pedro e D. Duarte de Meneses: Primeiros Governadores Capitães Gerais de Ceuta” in *Boletim Comemorativo do V Centenário da Tomada de Ceuta*, Lisboa: Tipografia Universal, 1915, pp. 45-61
- DOWDEN, Ken, *European Paganism: The Realities of Cult from Antiquity to the Middle Ages*, London: Routledge, 2000
- DUBY, Georges, “A Catedral. 1130-1280” in *O Tempo das Catedrais. Arte e Sociedade. 980-1420*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, pp. 97-184
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*, Lisboa: Livros do Brasil, 1975
- ERZEN, Jale Nejdet, “Form and Meaning in Architectural Theory” in *SAJ*, nº 7, 2015, pp. 75-84
- ETTLINGER, Ellen E., “The Green Man by K. Basford” in *Folklore*, vol. 90, nº 1, 1979, pp. 108-109
- FÉLIX, Marlene, *Escultura Românica: Arte e Técnica*, Porto: Faculdade e Letras da Universidade do Porto, 2013 (Tese de Mestrado)
- FERNANDES, Carla Varela, “Construção Imagética do Herói-Mártir. O caso de D. Rodrigo Sanches” in *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 9/10, 2011, pp. 109-124
- FERNANDES, Carla Varela, *Imagem de Um Rei: Análise do Túmulo de D. Fernando*, Lisboa: Museu Arqueológico do Carmo, 2009
- FERNANDES, Carla Varela, *Memórias de Pedra: Escultura Tumular Medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa: Instituto Português de Património Arquitectónico, 2001
- FERNANDES, Carla Varela, “The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program” in *Medievalista online*, nº 16, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014, pp. 1-38
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 2011
- FERREIRA, Emídio Maximiano, *A Arte Tumular Portuguesa (séculos XII a XVI)*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986 (Tese de Mestrado)
- FERREIRA, Emídio M., *Um Pensamento de Pedra: Os Jacentes Duplos Medievais e o Túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*, Guimarães: Greca Artes Gráficas, 2012
- FEYO, Barata, *A Escultura de Alcobaça*, Lisboa: Ática, 1945
- FLOR, Pedro, “O túmulo quinhentista de Mateus da Cunha, 7º Senhor de Pombeiro: um exemplo de medievalidade tardia?” in *Pensar História da Arte: Estudos de Homenagem a José-Augusto França*, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2016
- FLORES, Nona C., *Animals in the Middle Ages*, London: Routledge, 1996
- FRANKOVÁ, Milada, “The Green Knight and the Myth of the Green Man” in *BRNO Studies in English*, 1995, pp. 77-83
- FREIRE, Anselmo Braacamp, “Meneses” in *Brasões da Sala de Sintra*, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, pp. 103-138
- GAIGNEBET, Claude, FLORENTIN, Marie-Claude, *Le Carnaval: Essais de Mythologie Populaire*, Paris: Payot, 1979
- GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, J. Dominique, *Art Profane et Religion Populaire au Moyen Âge*, Vendôme: Presses Universitaires de France, 1985

GANDRA, Manuel J., *Portugal Sobrenatural: Deuses, Demónios, Seres Míticos, Heterodoxos, Marginados, Operações, Lugares Mágicos e Iconografia da Tradição Lusíada*, Vol. I, Lisboa: Ésquilo, 2007

GARCIA, Xosé Lois, *Simbologia do Românico de Amarante*, Amarante: Edições do Tâmega, 1997

GARCÍA, Xosé Luís, *Simbologia do Românico de Penafiel*, Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2018

GIBSON, Prudence, “The Green Man: The Desire for Deeper Connections with Nature” in *AJE: Australasian Journal of Ecocriticism and Cultural Ecology*, vol. 6, 2017, pp. 1-8

GOJNIK, Zorana Sokol, GOJNIK, Igor, “Meaning of Place in Sacred Architecture” in ???, Zagreb: Faculty of Architecture of the University of Zagreb, ???, pp. 1-9

GOMBRICH, E. H., *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London: Phaidon Press, 1984

GOMES, Rita Costa, *D. Fernando*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2009

GOMES, Saúl António, *Vésperas Batalhinhas: Estudos de História e Arte*, Leiria: Magno Edições, 1997

GÓMEZ, Isabel Mateo, *Temas Profanos en La Escultura Gótica Española*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra: Edições Portuguesas de Arte e Turismo, 1980

GONZÁLEZ, José María Pérez (dir.), *Arte Românica em Portugal*, Guarnizo: Aguilar de Campoo, 2010

GOULÃO, Maria José, *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX. Expressões Artísticas do Universo Medieval*, Lisboa: Fubu Editores, 2009

GOULÃO, Maria José, “Do Mito do Homem Selvagem à Descoberta do «Homem Novo»: A Representação do Negro e do Índio na Escultura Manuelina” in *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte: Portugal e Espanha Entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1988, pp. 321-345

GOULÃO, Maria José, “Figuras do Além. A Escultura e a Tumulária” in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, pp. 157-179

GOULÃO, Maria José, “O Negro e a Negritude na Arte Portuguesa do Século XVI” in *A Arte na Península Ibérica ao Tempo do Tratado de Tordesilhas*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 451-484

GOUVEIA, Hernâni, *Braga e a sua Catedral: Caderno Informativo*, Braga: Edição do Cabido da Sé Catedral e da Comissão Organizadora do Projecto Educativo da Dedicção da Sé Catedral, 1990

GRAF, Gerhárd, *Portugal Roman: Vol. 1*, Paris: Zodiaque, 1986

GRAF, Gerhárd, *Portugal Roman, Vol. 2*, Paris: Zodiaque, 1987

GRZYBOWSKI, Lukas Gabriel, *A Imagem de D. Fernando na Crónica de Fernão Lopes*, Curitiba: Universidade do Paraná, 2006

GUERRA, Manuel, *Simbologia Romanica*, Madrid: Fundacion Universitaria Española, 1978

GUIMARÃES, Vieira, “Egreja de São João” in *Thomar: Notícia Histórico-Archeologica e Artística do Monumento de Christo e das Igrejas de Santa Maria dos Olivais, de Santa Iria e de S. João*, Porto: Litografia Nacional Edições, 1929, pp. 27-32

HAYMAN, Richard, “Ballad of the Green Man” in *History Today*, 2010, pp. 37-44

HEARN, M. F., *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Oxford: Phaidon, 1981

HUTTON, Ronald, “How Pagan Were Medieval English Peasants?” in *Folklore*, vol. 122, nº 3, 2011, pp. 235-249

JANEIRO, José Adriano, *Guimarães, o Mosteiro, a Colegiada e a Paróquia de S. Paio, Vol. I*, Guimarães: Paróquia de São Paio, 2007

JOHNSON, Matthew H., “What do Medieval Buildings Mean?” in *History and Theory*, vol. 52, nº 3, 2013, pp. 380-399

JOHNSON, Sophie, “The Romanesque Disgorging Green Man and His Companions: a heretic, some good guys, some bad guys, no pagans”, 2016, pp. 1-32

JORGE, Virgolino Ferreira, “Aspectos Iconográficos dos Capitéis da Igreja do Salvador do Mundo no Sobral de Monte Agraço” in *Boletim Cultural*, vol. XXVI, nº 2, Póvoa de Varzim: 1989

JUDGE, Roy, “Review of Green Man: The Archetype of Our Oneness with the Earth by William Anderson” in *Folk Music Journal*, vol. 6, nº 2, 1991, pp. 255-256

KENAAN-KEDAR, Nurith, “The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture” in *Gesta*, vol. 31, nº 1, 1992, pp. 15-24

LE POGAM, Pierre-Yves, “Le thème de la «tête des feuilles» aux XIII et XV siècles: l’humanisme gothique à l’épreuve?” in *La Sculpture en Occident*, Dijon: Éditions Faton, 2007, pp. 33-42

LEES, Julianna, “A Green Man Variant? Beasts Emerging From the Mouth or Ears – and Sires” in *The Green Man of Cercles*, 2012, pp. 1-35

LEES, Julianna, “From Roman to Romanesque: Some possible sources of various elements of Romanesque Iconography” in *The Green Man of Cercles*, 2010, pp. 1-67

LEES, Julianna, “Men Among Vines: The Romanesque image of figures among vegetation” in *The Green Man of Cercles*, 2008, pp. 1-7

LEITE, Ana Cristina, PEREIRA, Paulo, “São João Verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente – Apontamento Iconológico” in *Estudos Portugueses – Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL Difusão Editorial, 1991, pp. 371-388

LEITE, Bertha, *Santo António de Lisboa e Dona Constança Sanches*, Lisboa: Centro Tipográfico Colonial, 1938

LOPES, Patrícia Ferreira, “Apresentação da Dissertação Tímpanos Românicos Portugueses – Temas e Problemas” in *Revista Medievalista*, número 6, 2009, pp. 1-8

LOPES, Roger Teixeira, “Igreja de S. Salvador de Ansiães” in *Carrazeda de Ansiães: Património Artístico*, Mirandela: Terra Transmontana, 1996, pp. 65-82

MACDERMOTT, Mercia, *Explore Green Men*, Loughborough: Heart of Albion Press, 2003

MACHADO, Rosário Correia (coord.), *Românico do Vale do Sousa*, Lousada: Livro Branco, 2008

MACHADO, Rosário Correia (coord.), *Rota do Românico vol. I*, Lousada: Rota do Românico, 2014

MACHADO, Rosário Correia (coord.), *Rota do Românico vol. II*, Lousada: Rota do Românico, 2014

MAGEE, María Cristina, “A Fresh Threshold to a Better Knowledge of the Origin of the Romanesque Green Man”, 2016, pp. 1-13

MARQUES, Marisa, *O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal, vol. I*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007 (Tese de Mestrado)

MARTÍNEZ, Alfredo Erias, “El Hombre que vomita ramas (*green man* u hombre verde, Santiago el Verde...), y algunas figuras de resucitados de la Galicia Medieval: reflexiones a partir de algunos casos” in *Anuario Brigantino*, nº 32, 2009, pp. 285-308

MARTÍNEZ, Diana Olivares, “El Salvaje en la Baja Edad Media” in *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, 2013, pp. 41-55

MATOS, A. Campos, *A Igreja Românica de S. Pedro de Rates*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000

MATOS, Edgar Filipe Ferreira, *São Salvador do Mundo. Interpretação de um Edifício Medieval através da Arqueologia da Arquitectura*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014 (Dissertação de Mestrado)

MATOS, Helena Maria de Araújo de Carvalho, *Estudo sobre a Sé de Braga*, Braga: Livraria Cruz, 1960

MATOS SEQUEIRA, Gustavo de, *Inventário Artístico de Portugal III, Distrito de Santarém*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1949

MATOS SEQUEIRA, Gustavo de, *Inventário Artístico de Portugal V, Distrito de Leiria*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1955

MATTHEWS, John, *The Quest for the Green Man*, Devon: Goldsfiled Press, 2001

MELO, Joana Ramôa, *Género Feminino em Discussão: Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012 (Tese de Doutoramento)

MIRANDA, Maria Adelaide, *A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António*, Porto: Edições Inapa, 1996

MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A Iluminura em Portugal: Identidade de Influências*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999

MIRANDA, Adelaide, CHAMBEL, Pedro (coord.), *Bestiário Medieval: Perspectivas de Abordagens*, Lisboa: Instituto de Estados Medievais, 2014

MIRANDA, Maria Adelaide, “Imagens do Mundo nos Manuscritos Alcobacenses – O Bestiário” in *Actas. Congresso Internacional Sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*, volumen II, Ourense: 1992

MIRANDA, Maria Adelaide, “Manuscritos Bíblicos Românicos de Santa Maria de Alcobça” in *Cister: Espaços, Territórios, Paisagens. Colóquio Internacional*, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 375-386

MITTMAN, Simon, KIM, Susan M., “Monstrous Iconography” in *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, London: Routledge, 2016, pp. 518-533

MONTEIRO, Manuel, *A Escultura Românica em Portugal: Temas Historiados da Porta Principal da Sé de Braga*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1938

MOREIRA, Jorge Fernando Portela Lopes Faria, *Rates e os Mistérios do Românico Português – Abordagem e Ilustração das Narrativas Presentes nos Elementos Arquitectónicos do Mosteiro de S. Pedro de Rates*, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015 (Projecto de Mestrado)

MOURA, Carlos Manuel da Silva, *A Linhagem de D. Pedro de Meneses: percursos e estratégias de poder político, social e senhorial (séculos XIV-XV)*, Lisboa:

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005 (Dissertação de Mestrado)

NEGUS, Tina, “Medieval Foliate Heads: A Photographic Study of Green Men and Green Beasts in Britain” in *Folklore*, vol. 114, 2003, pp. 247-270

NETO, Maria João, *A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar*, Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2016

NEVES, Victor, *O Espaço, o Mundo e a Arquitectura*, Lisboa: Edições Universidade Lusíada, 1998

NORAS, José Miguel Correia (coord.), “Catálogo das Obras Expostas” in *S. João de Alporão na História, Arte e Museologia*, Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 1994, pp. 145-165

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, SILVA, Libório Manuel, *Guia da Sé de Braga*, Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico, 2016

OLLY, Mark, *Revealing the Green Man*, UK: Moon Books, 2016

OSÓRIO, Baltasar, *Ceuta e a Capitania de D. Pedro de Meneses (1415-1437)*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933

O'SHEA, Stephen, *A Heresia dos Cátaros: Uma revolução medieval*, Porto: Edições Asa, 2003

PASTOUREAU, Michel, *Dicionário das Cores do Nosso Tempo: Simbólica e Sociedade*, Lisboa: Editorial Estampa, 1993

PEINADO, Laura Rodríguez, “Mermaids” in *Revista Digital de Iconografia Medieval*, Vol. I, nº1, 2009, pp. 1-9

PEIXOTO, Eduardo de Melo, *O Homem na Catedral*, Maia: PM Media-Comunicação, 2002

PELLEGRINO, Pierre, “Meaning of space and architecture of place” in *Semiotica*, nº 175–1/4, 2009, pp. 269–296

PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990 (Tese de Mestrado)

PEREIRA, Paulo, *Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal, Arquitecturas Sagradas*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2004

PEREIRA, Paulo, *Enigmas: Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos.*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2005

PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa, vol. 1*, Lisboa: Temas & Debates, 1995

PEREIRA, Paulo, *Lugares Mágicos de Portugal. Espírito da Terra*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2009

PEREIRA, Paulo, RAMALHO, Maria de Magalhães, “Pedra de Traçaria do Convento de S. Francisco de Santarém”, pp. 295-301

PÉREZ, Xosé Carlos Valle, RODRIGUES, Jorge (coord.), *Romanico en Galicia y Portugal*, [s.l.]: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

PIZARRO, José Augusto P. de Sotto Mayor, *Linhagens Medievais Portuguesas -Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997 (Tese de Doutoramento)

PRADALIÉ, Gérard, *O Convento de São Francisco de Santarém*, Santarém: Câmara Municipal, 1992

RAGLAN, Lady, “The ‘Green Man’ in Church Architecture” in *Folklore*, vol. 50, nº 1, 1939, pp. 45-57

RAMALHO, Maria M.B. Magalhães, «“Memórias sepulcrais” do Convento de S. Francisco de Santarém» in *Revista Portuguesa de Arqueologia*, volume 4, número 1, 2001, pp. 145-185

RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, “O Retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória: Um Novo Paradigma de Representação” in *Revista de História da Arte*, nº 5, 2008, pp. 77-95

RAMÔA, Joana, VAIRO, Giulia Rossi (coord.), SILVA, José Custódio Vieira da, “O Mosteiro da Conceição de Beja: da novidade da invocação à novidade da representação iconográfica esboçada na casa do Capítulo” in *Claustros no Mundo Mediterrânico. Séculos X-XVIII*, Coimbra: Edições Almedina, 2016, pp. 317-330

REAL, Manuel Luís, “A Igreja de S. Pedro de Ferreira: Um Invulgar Exemplo de Convergência Estilística” in *Paços de Ferreira – Estudos Monográficos*, 1986, pp. 245-294

REAL, Manuel Luís, “O Românico Condal em S. Pedro de Rates e as Transformações Beneditinas do Séc. XII” in *Boletim Cultural*, vol. XXI, nº 1, Póvoa de Varzim: 1982

RODRIGUES, Jorge, *Panteões, Estruturas Funerárias e Espaços Religiosos Associados da Rota do Românico*, Lousada: Rota do Românico, 2014

ROGAN, Fiona, “The Green Men of Rosslyn Chapel”, 2015, pp. 1-4

ROSA, Maria de Lurdes, “A Morte e o Além” in *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, pp. 402-417

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, “O Claustro da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães” in *Portvgalia, Nova Série*, vol. XVII-XVIII, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997, pp. 255-268

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, “O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro na Idade Média” in *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, Felgueiras: Câmara Municipal de Felgueiras, 2011, pp. 13-78

SANTOS, Celso Francisco, *A Arquitectura do Mosteiro de S. Salvador de Grijó (1574-1636)*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989 (Tese de Mestrado)

SANTOS, Reynaldo, *O Românico Em Portugal*, Editorial Sul, 1955

SARMENTO, Zeferino, *Santarém: S. João de Alporão, Igreja da Graça, Convento de S. Francisco, Igreja de Santa Clara*, Porto: Marques Abreu, 1931

SATCHELL, John, “The Green Man in Cumbria” in *Folklore*, vol. 110, 1999, pp. 98-99

SCHAPIRO, Meyer, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs” in *Semiotica I*, Mouton & Co., 1969

SCHAPIRO, Meyer, *Romanesque Architectural Sculpture*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006

SHELLER, Robert W., *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900- ca. 1450)*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995

SERRÃO, Vítor, *Santarém*, Lisboa: Presença, 1990

SHADIS, Miriam, “The Personal and the Political in the Testaments of the Portuguese Royal Family (Twelfth and Thirteenth Centuries)” in *Historical Reflections*, Volume 43, nº 1, 2017, pp. 77-92

SILVA, José Custódio Vieira da, “Da Galilé à Capela-Mor: o percurso do espaço funerário na arquitectura gótica portuguesa” in *O Fascínio do Fim*, Lisboa: Livros Horizonte, 1997, pp. 45-46

SILVA, José Custódio Vieira da, “Memória e Imagem: Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (Séculos XIII e XIV)” in *Revista de História da Arte*, nº 1, Lisboa: Edições Colibri, 2005, pp. 46-81

SILVA, Libório Manuel, *Sé de Braga: Nove Séculos de História*, Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico, 2015

SILVA, Vasco Jorge Rosa da, *Memórias Paroquiais de Ourém: 1758*, Ourém: Câmara Municipal de Ourém, 2012

SIMSON, Otto Von, *A Catedral Gótica: Origens da Arquitectura Gótica e o Conceito Medieval de Ordem*, Lisboa: Editorial Presença, 1991

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, PINA, Isabel Castro, ANDRADE, Maria Filomena, SANTOS, Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva, *Ordens Religiosas em Portugal: das Origens a Trento – Guia Histórico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2005

SOUSA, João Silva de, *D. Afonso: 4º Conde de Ourém*, Ourém: Câmara Municipal de Ourém, 2005

SOUSA, João Silva de, “Os Braganças e as guerras no Norte de África em Quatrocentos” in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 16, Lisboa: Edições Colibri, 2003, pp. 161-167

TALHÃO, Neuza, *A Capacidade Interventiva do Programa, da Forma e da Função: O Convento de S. Francisco de Santarém 1242-2009*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009 (Dissertação de Mestrado)

TÁVORA, D. Luís Gonzaga de Lancastre e, “A Heráldica Funerária do Conde D. Pedro de Meneses” in *Comunicação às 1ªs Jornadas Arqueológicas da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, Apresentada em 3 de Novembro de 1969, Lisboa: Tipografia Correia, 1970, pp. 3-59

TEIXEIRA, Fernando José, *O Convento de S. Francisco de Guimarães*, Porto: Marca-Artes Gráficas, 2000

TEIXEIRA, Francisco, “Mosteiro de Santa Maria de Almoester” in *Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, Nos Séculos XIII e XIV*, Faro: Faculdade de Ciências Sociais da Universidade do Algarve, 2007 (Tese de Doutoramento)

ÜNGÜR, Erdem, “Space: The undefinable space of architecture” in *The relationship of architecture & space through interdisciplinary historical transformation of the concept of space*, Université Libre de Bruxelles, 2011, pp. 1-12 (Dissertação de Mestrado)

VARANDAS, Carla Patrícia Rana, *A Colegiada de S. Pedro de Coimbra: das Origens ao Final do Século XIV: Estudo Económico e Social*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1999 (Dissertação de Mestrado)

VARNER, Gary R., *Gargoyles, Grotesques & Green Men: Ancient Symbolism in European & American Architecture*, U.S.A.: Lulu Press, 2008

VARNER, Gary R., *The Mythic Forest, The Green Man and The Spirit of Nature: The Re-Emergence of the Spirit of Nature From Ancient Times into Modern Society*, New York: Algora, 2006

VASCONCELOS, António, *Sé Velha de Coimbra: Apontamentos para a sua História*, Coimbra: Arquivo da Universidade, 1930

VILLAMARIZ, Catarina, *A Arquitectura Religiosa Gótica em Portugal no Século XIV: O Tempo dos Experimentalismos*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012 (Tese de Doutoramento)

VITORINO, Pedro, “Tímpanos Romanos Ornamentados” in *Douro-Litoral (Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História)*, fascículo III, Porto: 1941

VIVAS, Diogo, “Constança Sanches. Algumas observações em torno de uma bastarda régia” in *Clio* (Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa), vol. 16/17, nº duplo, 2007, pp. 223-241

WERNES, Hope B., *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, New York: Cotinuum, 2006

WHYTE, William, “How do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture” in *History and Theory*, Vol. 45, No. 2, 2006, pp. 153-177

WYLIE, Ruth, “The Green Man: Variations on the Theme” in *At The Edge: Exploring New Interpretations of the Past and Place in Archaeology, Folklore and Mythology*, nº 4, 1996, pp. 20-24

ZUFFI, Stefano, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: Getty Publications, 2004

ZURARA, Gomes Eanes, BROCARD, Maria Teresa, *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

ZURARA, Gomes Eanes de, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses, Edição Diplomática de Larry King*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1978

ZURARA, Gomes Eanes de, *Crónica do Descobrimento e Conquista de Guiné*, Paris: J. P. Aillaud, 1841

Webgrafia

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74244> - consultado a 26/10/2019

<http://imago.fcsh.unl.pt/?loc=5&tipo=1&id=423&tema=escultura&parent=419> – consultado a 26/10/2019

http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6323 – consultado a 26/10/2019

<http://imago.fcsh.unl.pt/?loc=5&tipo=1&id=417&tema=escultura&parent=0> – consultado a 07/11/2019

Artigos de Julianna Lees - <https://green-man-of-cercles.org/category/notes-queries/> - consultado a 27/05/2019

Igreja de São Tiago de Coimbra - <https://coimbramedieval.wixsite.com/coimbramedieval/post/igreja-de-s-tiago> - consultado a 11/03/2020

Convento de São Francisco de Santarém (ficha SIPA) - http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6494 – consultado a 10/06/2020

Sé de Viseu (ficha SIPA) - http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5790 – consultado a 12/06/2020

Sé de Lisboa (ficha SIPA) - http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=2196 – consultado a 13/10/2020

Lista de *Green Men* na Europa - <http://healingtheplanet.info/pilgerwege-deu-en3.htm> - consultado a 22/06/2020

<https://www.ancient-origins.net/myths-legends/unraveling-nature-and-identity-green-man-002620> - consultado a 23/06/2020

Teorias do Green Man - <https://www.greenmanenigma.com/theories.html> - consultado a 23/06/2020

Anexos



*Figura 1 - Máscara humana a regurgitar folhagem pela boca, Igreja de Llangwm, Gales,
Fonte: Google*



*Figura 2 - Máscara Foliácea no Templo de Baco, 138-161 d.C., Lebanon, Fotografia Retirada
da Obra "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]*



Figura 3 - Representações do Homem Verde no Livro de Esboços Arquitectónicos de Villard de Honnecourt, c. 1235, Biblioteca Nacional de França, Fonte: Google



Figura 4 – Representação da Narrativa de Green Knight and Gwaine em Iluminura, Manuscrito Original da História, Fonte: Google



Figura 5 - Camponeses cobertos de folhas em celebrações, Imagem Retirada da obra "The Quest for the Green Man" de John Matthews, 2001



Figura 6 - Mosaico Romano com Representação de Baco com uma Coroa de Flores, Fonte: Google



Figura 7 - Estátua de Sileno com Dionísio ainda bebê ao seu colo, Fonte: Google



Figura 8 - Fonte na Basílica de Saint-Denis, Paris, França, com cara foliácea com legenda "Silvano", Imagem Retirada da Obra "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]



Figura 9 - Fonte na Basílica de Saint-Denis, Paris, França, com cara foliácea com legenda "Silvano" (pormenor), Imagem Retirada da Obra "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]



Figura 10 - Mosaico com Representação do Deus Okeanos com o seu cabelo e barba feitos de algas, Fonte: Google



Figura 11 - Green Beast com pregas de pele junto ao focinho, num capitel em Leominster Priory, Herefordshire, século XII, Fotografia Retirada do Artigo "Medieval Foliate Heads: A Photographic Study of Green Men and Green Beasts in Britain" de Tina Negus, 2003



Figura 12 - Taça de Lycurgus, 290-325 d.C., British Museum, Fonte: Google



Figura 13 - Imagem de Cernunnos, Caldeirão de Gundestrup, Museu Nacional da Dinamarca, Fonte: Google



Figura 14 - Cabeça de Bran, Templo Romano de Bath, Imagem Retirada da obra "The Quest for the Green Man" de John Matthews, 2001



Figura 15 - Estátua romana de Sucellos, Landesmuseum, Fonte: Google

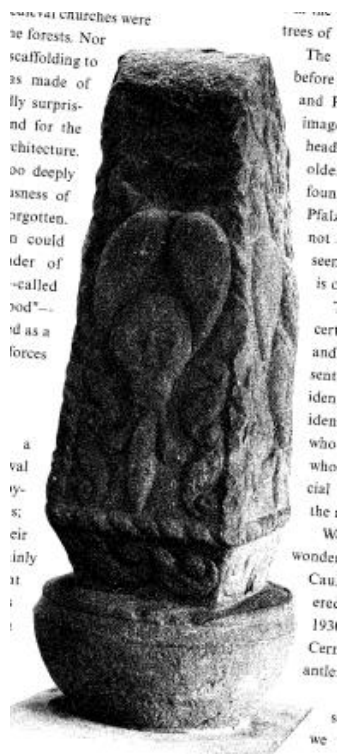


Figura 16 - Pilar celta em Pfazfeld, imagem retirada da obra "The Quest for the Green Man" de John Matthews, 2001



Figura 17 – Representação de Osíris regurgitando espigas de trigo, Fonte: Google



*Figura 18 - Cabeça foliácea, Templo de Hatra, século II, Antiga Mesopotâmia (actual Iraque),
Fotografia Retirada da Obra "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]*



*Figura 19 - Fragmento de um templo representando Kirtimukha, século XVIII/XIX, Nepal,
Fonte: Google*



Figura 20 - Cabeça de Makara, Dinastia Qi, China, Fonte: Google



Figura 21 - Green Beast semelhante às representações dos deuses hindu, Glastonbury Abbey, Somerset, século XII, Fotografia Retirada do Artigo "Medieval Foliate Heads: A Photographic Study of Green Men and Green Beasts in Britain" de Tina Negus, 2003



Figura 22 – Green Beast com flores semelhantes a flores de lótus, Capitel no Museu de Toulouse, Fotografia Retirada do Artigo "The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program" de Carla Varela Fernandes, 2014, Autoria da Foto: Paulo Almeida Fernandes

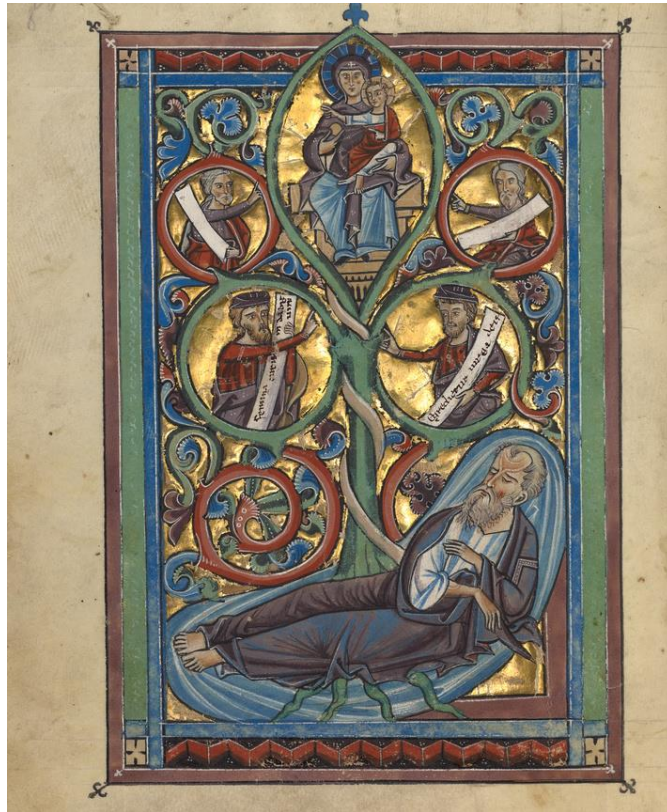


Figura 23 - Árvore de Jessé em iluminura, c. 1240 - 1250, Getty Museum, Fonte: Google

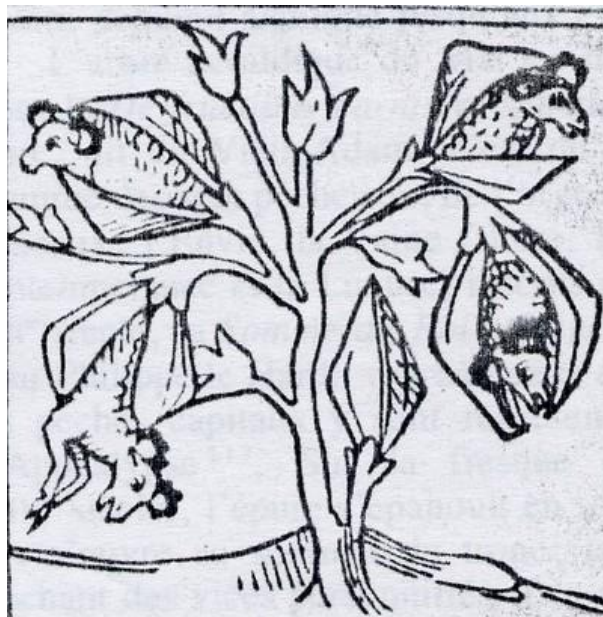


Figura 24 – Representação de Árvore Wak Wak, Fonte: Google



Figura 25 - Deus- Demônio Kon em têxtil Chavin, Fotografia Retirada do Artigo "A Fresh Threshold to a Better Knowledge of the Origin of the Romanesque Green Man" de María Cristina Magee, 2016



Figura 26 - Gato às manchas da cultura Paruca, Fotografia Retirada do Artigo "A Fresh Threshold to a Better Knowledge of the Origin of the Romanesque Green Man" de María Cristina Magee, 2016



Figura 27 - Pintura de Khidr, século XVII, Victoria and Albert Museum, Fonte: Google



Figura 28 - Green Man no Túmulo de Santa Abre, Hilaire-le-Grand de Poitiers, França, séculos IV/V d. C., Fotografia Retirada da Obra "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]



Figura 29 - Chave de Abóbada da Capela Funerária dos Casais na Nave da Igreja de S. Lourenço de Alhos Vedros, 1477, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figure 30 - Capitel do Portal Axial da Igreja do Convento do Carmo, Lisboa, séc. XIV A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 31 - Capitel da Igreja de Cercles, Fonte: Google



Figura 32 - Capitel do Museu Arqueológico de Istambul, Fotografia Retirada do Livro "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]



Figura 33 - Green Man de Rosslyn Chapel, Imagem Retirada de Artigo "The Green Man of Rosslyn Chapel" de Fiona Rogan, 2015



Figura 34 - Capitel da Capela de Santa Maria Maior, Deambulatório da Sé de Lisboa, séc. XIV (?), Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 35 - Mísula Sob Portal Sul do Mosteiro da Batalha (interior), séc. XV, Imagem Retirada da Obra “O Limite da Margem na Arte em Portugal (séculos XIV-XVI) de Joana Fonseca Antunes, 2016, Autoria da Foto: Joana Fonseca Antunes



Figura 36 - Consola de Portal de Igreja em Frankfurt, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 37 - Capitel da Nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar, Transição sécs. XV-XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 38 - Capitel da Capela-Mor da Igreja de S. Francisco de Guimarães, séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 39 - Mísulas do Transepto do Mosteiro de Santa Maria de Aguiar, Figueira de Castelo Rodrigo, séc. XII?, Autoria da Foto: Carolina Proença

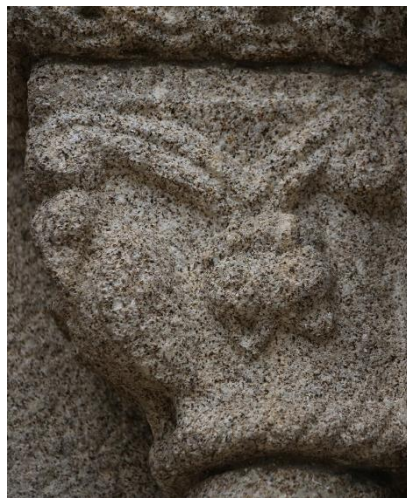


Figura 40 - Capitel do Portal Sul da Igreja de Santa Maria Maior de Tarouquela, séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 41 - Capitel da Charola do Convento de Cristo, Tomar, transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: José Paulo Ruas, Fonte: MatrizPix



Figura 42 - Capitel da Nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar, transição séc. XV-XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 43 - Friso Superior da Arca Sepulcral de D. Duarte de Meneses, Museu Municipal de Santarém, N° de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 44 - Capitel da Nave da Igreja da Graça, Santarém, séc. XIV, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 45 - Imposta do Vão Principal da Fachada da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, Imagem retirada da tese de Doutoramento “O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI) de Joana Fonseca Antunes, 2016, Aatoria da Foto: Joana Fonseca Antunes



Figura 46 – Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ms. 25, Saltério, fl. 1v, 1º quartel do séc. XIII, Autor Desconhecido, Imagem retirada da obra "A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António" de Maria Adelaide Miranda, 1996



Figura 47 – Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ms. 62, fl. 1, Breviário e Missal, Primeiro Quartel do Séc. XIII, Autor Desconhecido, Imagem retirada da obra "A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António" de Maria Adelaide Miranda, 1996



Figura 48 - Saltério Ramsey, Beatus Vir, fl. 4r, Quarto quartel do séc. X, Imagem retirada do artigo "Ballad of the Green Man" de Richard Hayman, 2010



Figure 49 - Capitel de Capela do Deambulatório da Sé de Lisboa, séc. XIV (?), Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figure 50 - Capitel de Capela do Deambulatório da Sé de Lisboa, séc. XIV (?), A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 51 - Mísula do Lado Direito do Arcossólio do Túmulo de D. Duarte de Meneses, Museu Municipal de Santarém, N° de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 52 - Capitel da Nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar, Transição sécs. XV-XVI, A autoria da Foto: Carolina Proença



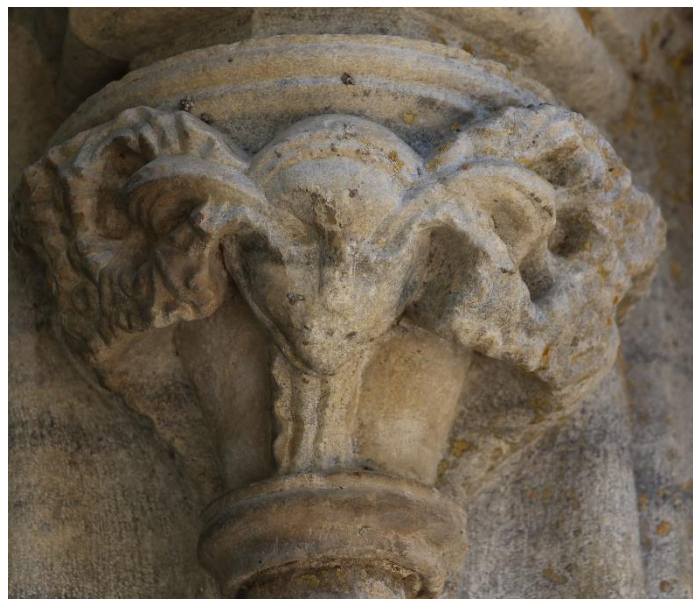
Figura 53 - Capitéis de Vão do Mosteiro da Batalha, séc. XV, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figure 54 - Capitéis de Vão do Mosteiro da Batalha, séc. XV, A autoria da Foto: Carolina Proença



*Figura 55 - Mísula de Absidíolo sul da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos, Lisboa, séc. XVI,
Autoria da Foto: Carolina Proença*



*Figure 56 - Capitel do Portal Norte do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, final
do séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença*



*Figura 57 - Pia de Água Benta junto ao Portal Axial na Igreja Matriz de Caminha, séc. XVI?,
Autoria da Foto: Carolina Proença*



Figura 58 - Capitel do Portal Axial de Santa Maria de Almacave, início do séc. XIII, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 59 - Capitel da Nave do lado Direito da Igreja de Santa Maria do Castelo de Alcácer do Sal, séc. XIII?, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 60 - Capitel do Arco Triunfal da Igreja de S. Pedro de Leiria, séc. XII-XIII, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 61 - Tábuas de Concordância, Alcobaça ms. 399, *Vetus Testamentum*, fl. 94v, Biblioteca Nacional, meados do séc. XII, Artista Francês?, Imagem Retirada da Obra "História da Arte Portuguesa, vol. 1" de Paulo Pereira, 1995

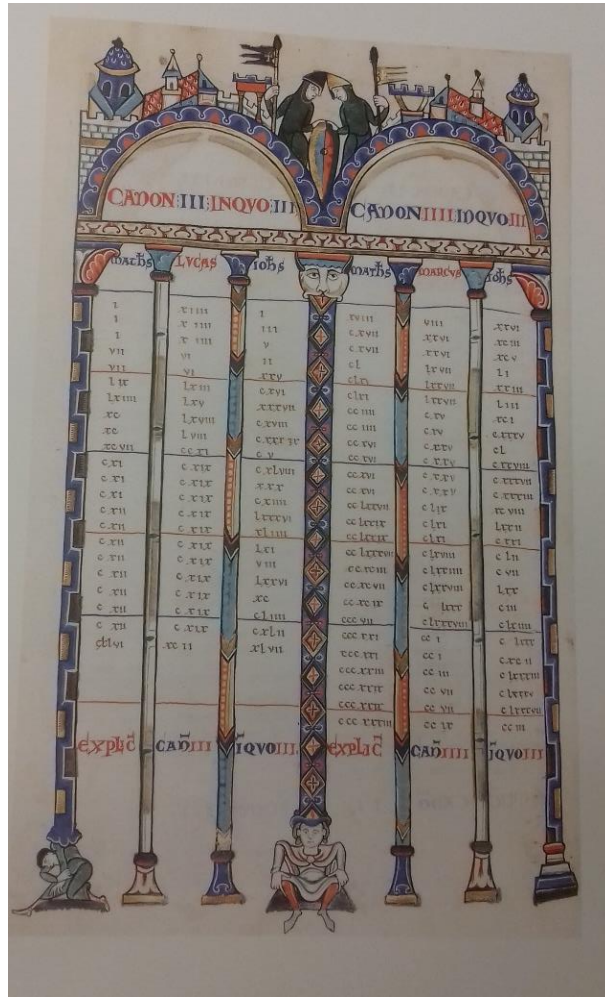


Figura 62 - Tábuas de Concordância, Bíblia Ms. 2391, fls. 326v, Biblioteca Municipal de Troyes, Imagem Retirada da obra "A Iluminura Em Portugal: Identidade e Influências" de Maria Adeliade Miranda, 1999



Figura 63 - Capitel do Claustro do Mosteiro de Alcobaça, séc. XIII-início do séc. XIV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 64 - Capitel do Portal Axial da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira, início do séc. XVI, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 65 - Capitel do Portal axial da Igreja de S. Pedro de Ferreira, Transição Sécs. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 66 - Capitel do Portal axial do Convento do Carmo, Lisboa, séc. XIV, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 67 - Capitel de Vão do Mosteiro da Batalha (exterior), séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença

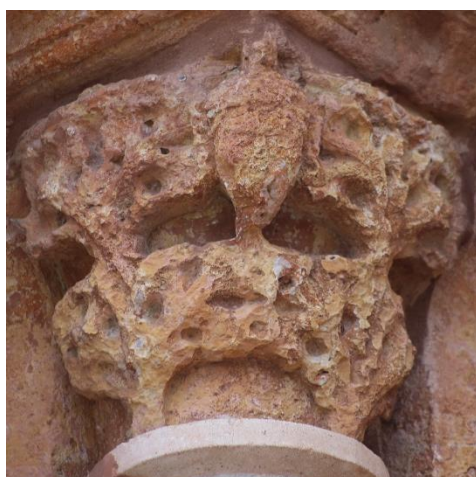


Figura 68 - Capitel do Portal Axial da Sé de Silves, séc. XIV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 69 – Inicial, Mosteiro de Alcobaça ms. 450, fl. 1r, Johannes Beletus, 1201-1300, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 70- Capitel do Claustro da Colegiada de Santa Maria da Oliveira, Guimarães, séc. XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 71 - Capitel da Nave Direita do Mosteiro de Alcobaça, séc. XIII?, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 72 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E373 (reservas), 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Foto: Cortesia do MNMC



Figura 73 - Capitel do Portal Sul da Sé de Braga, séc. XII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 74 - Capitel da Capela-mor da Ermida do Paiva, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 75 - Capitel do Portal Axial do Mosteiro de S. Salvador de Travanca, séc. XII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 76 - Capitel do Arco Triunfal da Igreja de S. Pedro de Abrugão, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 77 - Capitel do Trifório da Sé Velha de Coimbra, último quartel do séc. XII, Autoria da Foto: Alicia Miguélez Caveró



Figura 78 - Capitel de Vão Interior da Capela-mor da Igreja de S. Miguel de Armamar, início do séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 79 - Capitel do Portal Norte da Igreja de S. Pedro de Ferreira, Transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 80 - Capitel do Vão Interior Sobre a Capela-Mor Da Igreja de S. Miguel de Vilarinho, 2ª metade do séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 81 - Capitel da Nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar, Transição séc. XV-XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 82 - Rebordo do facial dos pés do Túmulo de D. Pedro de Meneses e D. Beatriz Coutinho, na Igreja da Graça de Santarém, c. 1455-1461, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 83 - Capitel do Portal Axial da Igreja de S. Gens de Boelhe, séc. XII, Autoria da Foto: Carolina Proença

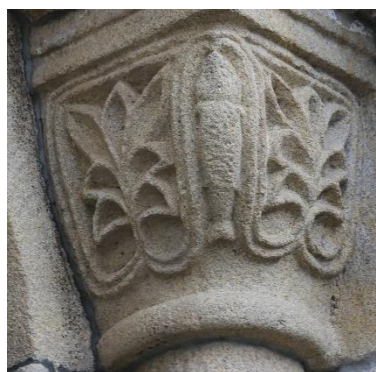


Figura 84 - Capitel do Portal Axial da Igreja de Santo André de Vila Boa de Quires, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 85 - Capitel da Nave da Igreja de Santa Maria de Águas Santas, Meados do séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 86 – Dragão no arranque do Portal da Sala do Capítulo do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja, c. 1485-1491, Fonte: Google



Figura 87 - Dragão no arranque do Portal Axial da Igreja Matriz da Golegã, Fonte: Google



Figura 88 - Imposta do Portal axial da Igreja de Nossa Senhora da Orada, Melgaço, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 89 - Imposta do Portal Sul da Igreja de São Cristóvão de Nogueira, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 90 - Capitel do Portal Axial da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira, início do séc. XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 91 - Arca Sepulcral de D. Duarte de Meneses, Museu Municipal de Santarém, N° de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 92 - Arca sepulcral de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 93 – Arquivolta de Vão Exterior do Panteão dos Resendes, Igreja de Santa Maria de Cárquere, Meados do séc. XII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 94 - Arquivolta da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E471 (reservas), 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Foto: Cortesia do MNMC



Figura 95 - Arquivolta do Portal Axial da Igreja de S. Salvador de Ansiães, c. 1180, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 96 - Arquivoltas do Portal Norte da Igreja de S. Pedro das Águias, 1151, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 97 - Ábaco do Portal Axial da Igreja de S. Pedro das Águias, 1151, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 98 - Beak-head de Fragmento de Aduela, Núcleo Arqueológico de Rates, Granito, 35x23x33cm, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 99 - Ábaco da Nave da Igreja de S. Pedro de Rates, séc. XII-XIII, Aatoria da foto: Carolina Proença



Figura 100 – Representação de Homem Selvagem em iluminura, Fonte: Google



Figura 101 – Representação de Homem Silvestre, Fonte: Google



Figura 102 - Chave de Abóbada da Ala Oeste do Claustro da Sé de Évora, séc. XIV, A autoria da Foto: Carolina Proença

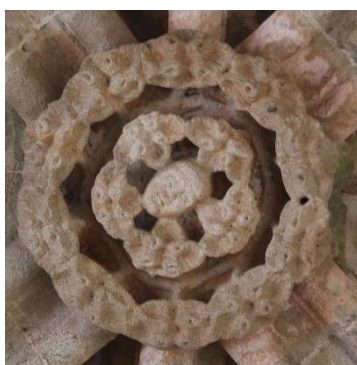


Figura 103 - Chave de Abóbada da Ala Sul do Claustro da Sé de Évora, séc. XIV, A autoria da foto: Carolina Proença



Figura 104 - Arcossólio do Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 105 - Memorial de Sir William Harrington Igreja de St. Chad of Harpswell, c. 1350



Figura 106 - Máscara monstruosa a regurgitar folhagens perladas, que terminam em pinhas, Catedral de Autun, século XII, Fotografia Retirada da Obra "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]



Figura 107 - Green Beast a regurgitar a Árvore da Vida, Rous Lench, Worcestershire, século XII, Fotografia Retirada do Artigo "Medieval Foliate Heads: A Photographic Study of Green Men and Green Beasts in Britain" de Tina Negus, 2003



*Figura 108 - Capitel do Coro Alto do Convento de S. Francisco de Santarém, 1380-1383?,
Autoria da Foto: Carolina Proença*



Figura 109 - Capitel do Deambulatório da Sé de Lisboa, séc. XIV (?), Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 110 - Capitel da Nave Da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 111 - Capitel da Nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar, transição séc. XV-XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 112 - Capitel de Um vão do Deambulatório da Sé de Lisboa, séc. XIV (?), Autoria da foto: Carolina Proença



Figura 113 - Capitel do Claustro do Mosteiro de Celas, 2ª metade do séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 114 - Capitel do Deambulatório da Sé de Lisboa, séc. XIV (?), Autoria da Foto: Carolina Proença

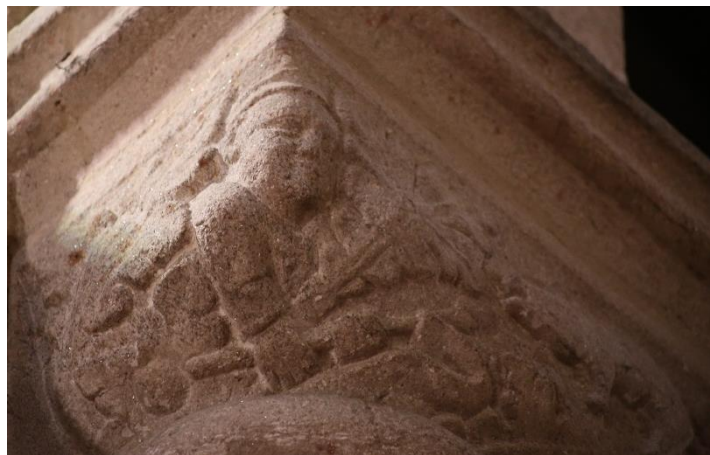


Figura 115 - Capitel da Nave da Sé de Vila Real, 1424-1451, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 116 - Mísula do Transepto da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos, Lisboa, séc. XVI, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 117 - Lichfield Cathedral, Fotografia Retirada do Artigo "Medieval Foliate Heads: A Photographic Study of Green Men and Green Beasts in Britain" de Tina Negus, 2003



Figura 118 - Pilar da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E360, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 119 - Capitel da Capela-Mor da Igreja de S. Tiago de Coimbra, transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 120 - Green Man exibicionista, Capitel, Fotografia Retirada da Obra "Explore Green Men" de Mercia MacDermott, 2003



Figura 121 - Capitel da Nave do Mosteiro da Batalha, séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 122 - Capitel da Nave da Igreja da Graça, Santarém, séc. XIV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 123 - Capitel do Coro-Alto do Convento de S. Francisco de Santarém, 1380-1383, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 124 - Capitel da Nave da Igreja Matriz de Mértola, final do séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 125 - Capitel da Nave da Igreja Matriz de Mértola, final do séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 126 - Capitel da Sé de Braga, Tesouro-Museu da Sé de Braga, séc. XII?, Granito, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 127 - Friso da Igreja de South Molton, Inglaterra, Autoria da foto: Han Marie Stiekema



Figura 128 - Capitel da Nave da Igreja de S. Francisco de Estremoz, 2ª metade do séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 129 - Capitel da Nave da Sé de Vila Real, 1424-1451, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 130 - Capitel da Nave do Mosteiro da Batalha, séc. XV, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 131 - Cara Assustada de Green Man em Abadia de Fountains, Yorkshire, Inglaterra, Fotografia Retirada da Obra, "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]



Figura 132 - Modilhão do Exterior da Igreja de S. Tiago das Antas, séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



*Figura 133 - Capitel do Arco Triunfal da Igreja de S. Miguel de Armamar, início do séc. XIII,
Autoria da Foto: Carolina Proença*



*Figura 134 - Arquivolta do Portal Axial da Igreja de S. Pedro de Leiria, transição séc. XII-XIII,
Autoria da Foto: Carolina Proença*



Figura 135 - Capitel da Nave do Mosteiro de Leça do Balio, 1306-1336, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 136 - Placa Comemorativa da Refundação da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Museu Alberto Sampaio, Nº de Inventário MAS L 5, 72,5x64,5x103 cm, Atribuído a João Garcia Toledo, 1421 d.C., Calcário Policromado, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 137 - Capitel da Igreja de S. João Baptista de Tomar, transição séc. XV-XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 138 - Capitel do Claustro do Mosteiro de Celas, 2ª metade do séc. XIII, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 139 - Capitel do Claustro do Mosteiro de Alcobaça, transição séc. XIII-XIV, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 140 - Arquivolta do Portal Axial da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira, início do séc. XVI, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 141 - Capitel do Portal Sul da Igreja Matriz de Santiago do Cacém, c. 1330, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 142 - Arranque do Arco da Nave da Igreja Matriz de Santiago do Cacém, c. 1330, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 143 - Friso Inferior da Arca Sepulcral de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 144 - Carranca felina nos Lóbulos da Arca Sepulcral de D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Nº de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 145 - Cara humana nos Lóbulos da Arca Sepulcral de D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Nº de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 146 - Capitel da Nave da Igreja de S. João Baptista de Tomar, transição séc. XV-XVI, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 147 - Capitel da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Deambulatório da Sé de Lisboa, séc. XIV (?), Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 148 - Pia Baptismal da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Maceira, Leiria, início do séc. XVI, Aatoria da Foto: João António Serra



Figura 149 - Pia Baptismal da Igreja Matriz de Caminha, transição séc. XV-XVI, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 150 - Pia Baptismal da Igreja de S. Miguel de Armamar, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 151 - Mísula do Lavatório do Claustro do Mosteiro de Alcobaça, transição séc. XIII-XIV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 152 - Capitéis do Claustro do Mosteiro de Eunate, Espanha, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 153 - Capitel da Igreja de Koningslutter, Alemanha, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 154- Mísula de Apoio de Abóbada da Capela dos Reis da Sé de Braga, 1385-1391, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 155 - Capitel do Portal Norte da Igreja de Santa Maria de Veade, Celorico de Basto, 1ª metade do séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 156 - Capitel da Sé de Braga, Tesouro-Museu da Sé de Braga, séc. XII?, Granito, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 157 - Base de Coluna da Nave do Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa, meados do séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 158 - Capitel do Trifório da Sé Velha de Coimbra, último quartel do séc. XII, Autoria da Foto: Alicia Miguélez Caveró



Figura 159 - Aduelas Interiores da Arquivolta do Portal Axial do Mosteiro de Pombeiro, primeiras décadas do séc. XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 160 - Capitel do Portal Axial do Mosteiro de S. Salvador de Travanca, transição séc. XI-XII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 161 - Ábacos do Portal Sul da Igreja de S. Pedro de Ferreira, transição séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 162 - Ábaco do Portal Axial do Mosteiro de S. Salvador de Bravães, final do séc. XII, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 163 - Capitéis do Portal Axial da Igreja de Santa Maria de Cárquere, transição séc. XV-XVI, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 164 - Ábaco do Portal Axial do Mosteiro do Salvador de Freixo de Baixo, Transição séc. XII-XIII, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 165 - Mapa 1, Incidência do Green Man e Green Beast no Território Português a Nível Cronológico

- Românico
- Várias Épocas dentro da mesma construção/ Época de Transição
- Gótico
- Manuelino/Tardo-Gótico



Figura 166 - Capitel da Nave da Igreja da Graça, Santarém, séc. XIV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 167- Capitel do Claustro do Mosteiro de Alcobaça, transição séc. XIII-XIV, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 168 - Capitel da Nave do Mosteiro de Leça do Balio, 1306-1336, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 169 - Capitel da Capela-Mor da Igreja de S. Romão de Arões, séc. XIII, A autoria da foto: Carolina Proença



Figura 170 - Mísula da Sala do Capítulo do Mosteiro da Batalha, séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 171 - Chave de Abóbada de Capela Radiante do Deambulatório do Mosteiro de Alcobaça, início do séc. XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 172 - Chave de Abóbada da Catedral de Exter, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 173 - Chave de Abóbada da Catedral de Exeter, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 174 - Mapa 2, Incidência do Green Man e do Green Beast no Território Português a Nível Tipológico, Autoria: Carolina Proença




-  - Tipologia Monstruosa/Animalesca/Sobrenatural
-  - Tipologia Humana
-  - Tipologia Mista/Ambígua/Presença dos dois no mesmo espaço



Figura 175 - Capitel da Nave do Mosteiro de Leça do Balio, 1306-1336, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 176 - Capitel de Vão da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, transição séc. XIV-XV, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 177 - Mapa 3, Incidência do Green Man e do Green Beast no Território Português a Nível da Localização dentro do Espaço Sagrado e dos Suportes Artísticos, Autoria: Carolina Proença

- Tumulária/Locais funerários/Arcossólios
- Vários suportes/localizações
- Pias de água benta
- Portais
- Capela-mor/Abside/Cabeceira
- Claustro/Dependências monásticas
- Nave/Exterior da Nave/Transepto



Figura 178 - Imposta do Vão Principal da Fachada da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, transição séc. XIV-XV, Imagem Retirada da Obra “O Limite da Margem na Arte em Portugal (séculos XIV-XVI)” de Joana Fonseca Antunes, 2016, Autoria da Foto: Joana Fonseca Antunes



Figura 179 - Chave de Abóbada do Claustro do Convento de S. Francisco de Santarém, Galeria Sul, séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 180 - Capitel da Nave Direita da Sé Velha de Coimbra, último quartel do séc. XII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 181 - Capitel da Igreja de Le Puy, França, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 182 - Capitel de Vão da Capela-mor (exterior) da Igreja de Fonte Arcada, séc. XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 183 - Imposta do Portal Axial da Igreja de S. João Baptista de Coucieiro, transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 184 - Consola do Portal Norte da Igreja de Santa Maria de Sintra, transição séc. XIII-XIV, Autoria da Foto: Padre Armindo Reis



Figura 185 - Modilhão da Cabeceira da Sé Velha de Coimbra, último quartel do séc. XII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 186 - Tímpano do Portal Norte da Igreja de S. Brás de Gualtar, séc. XII?, Autoria da Foto: Carolina Proença



*Figura 187 - Capitel da Cabeceira da Igreja de S. Salvador de Souto, Finais do séc. XIII,
Autoria da Foto: Carolina Proença*



*Figura 188 - Capitel da Cabeceira da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição séc. XII-XIII,
Autoria da Foto: Carolina Proença*



*Figura 189 - Capitel do Arco Triunfal da Capela-Mor da Igreja de S. Martinho de Mouros,
Antes de 1217 (?), Autoria da Foto: Carolina Proença*



Figura 190 - Capital de Vão Interior da Capela-Mor da Igreja de Santa Maria de Águas Santas, Meados do Séc. XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 191 - Tímpano do Portal Sul da Sé de Braga, 2ª Metade do séc. XII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 192 - Tímpano do Portal axial da Igreja de S. Salvador de Unhão, Finais do Séc. XII- Inícios do séc. XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 193 - Tímpano do Portal Axial da Igreja de S. Eulália de Arnoso, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 194 - Chave de Abóbada de Museu de Cluny, Fonte: Google



Figura 195 - Friso Com Green Man em Igreja de Hannover, Alemanha, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 196 - Ábaco do Arco Triunfal da Capela-Mor do Mosteiro de S. Salvador de Bravães, c. 1187, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 197 - Parte Inferior do Lintel do Portal Sul da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 198 - Ábaco do Portal Axial do Mosteiro de S. Salvador de Bravães, c. 1187, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 199 - Capitel do Portal Axial da Igreja de S. Francisco de Guimarães, Séc. XV, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 200 - Capitel da Igreja de Melle, França, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 201 - Mísula do Coro Alto da Sé de Viseu, Séc. XVI, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 202 - Inicial B, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ms. 58, fl. 140, Pedro Salomão, Imagem Retirada da Obra "A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António" de Maria Adelaide Miranda, 1996



Figura 203 - Inicial B, Mosteiro de Alcobaça ms. 354, fl. 3v, Biblioteca Nacional, Pedro Lombardo, 1201-1300, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da BN



Figura 204 - Página Incipit de Vetus Testamentum, Santa Cruz ms. 1, fl. 2r, Biblioteca Pública Municipal do Porto, meados do séc. XII, Imagem Retirada da Obra "História da Arte em Portugal. O Românico." de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, 1986



Figura 205 - Inicial I, Mosteiro de Alcobaça ms. 404, fl. 212, Biblioteca Nacional, 1201-1225, Imagem Retirada da Obra "A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências" de Maria Adelaide Miranda, 1999

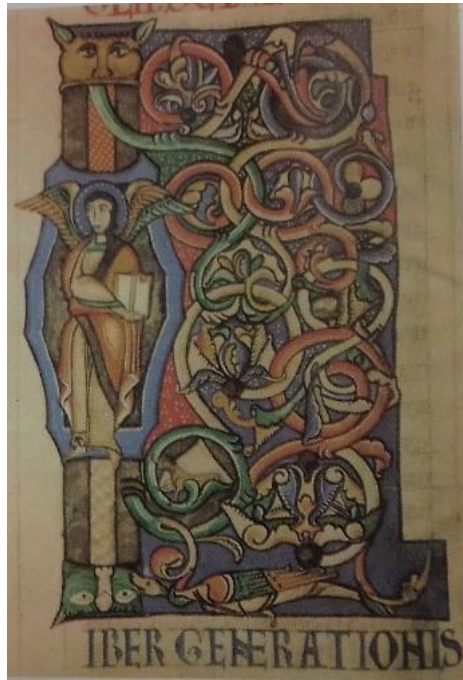


Figura 206 - Inicial L, Mosteiro de Alcobaça, Livro de Mateus, meados do séc. XII, Imagem Retirada da Obra "História da Arte em Portugal. O Românico" de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, 1986



Figura 207 - Inicial H, Mosteiro de Alcobaça ms. 361, fl. 1v, 1201-1225, Imagem Retirada da Obra "A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências" de Maria Adelaide Miranda, 1999

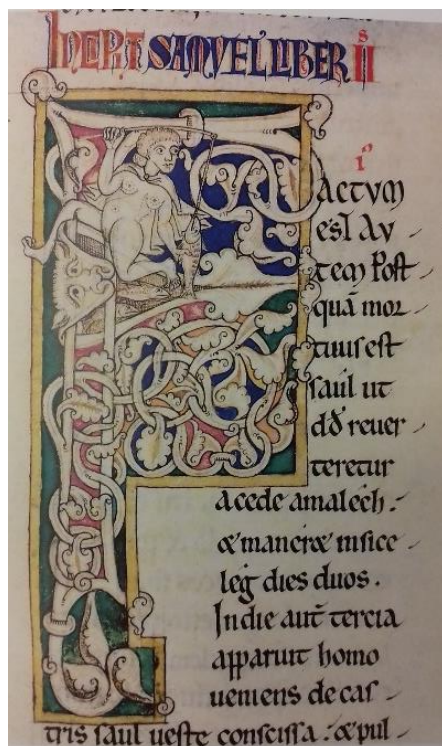


Figura 208 - Inicial F, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ms. 1, fl. 110v, segunda metade do séc. XII, Imagem Retirada da Obra "A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António" de Maria Adelaide Miranda, 1996



Figura 209 - Inicial P, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ms. 30, fl. 1, Eusébio de Cesareia, meados do séc. XII, Imagem Retirada da Obra "A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António" de Maria Adelaide Miranda, 1996

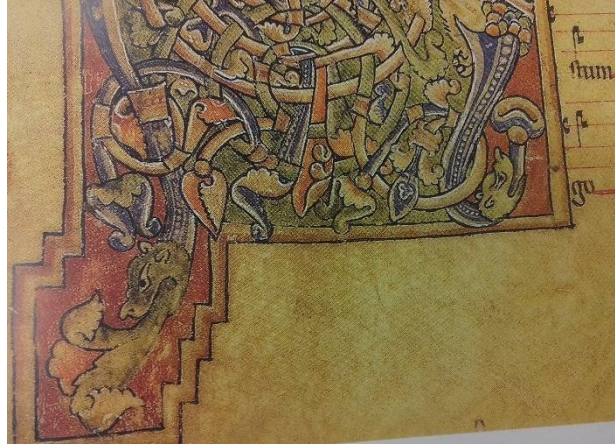


Figura 210 - Inicial A, Mosteiro de Alcobaça il. 115, fl. 25, Biblioteca Nacional, 1201-1225, Imagem Retirada da Obra "A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências" de Maria Adelaide Miranda, 1999



Figura 211 - Mosteiro de Alcobaça ms. 173, fl. 57v, Biblioteca Nacional, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da BN



Figura 212 - Inicial B, Biblioteca Municipal de Troyes, ms. 511, fl. 1, Cód. de Claraval, Produzido em Chartres (?), Paris, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da Biblioteca De Troyes



Figura 213 - Inicial P, Mosteiro de Alcobaça ms. 413, Homiliário, fl. 3v, Biblioteca Nacional, João Pecador, 1201-1300, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da BN



Figura 214 - Livro de Exemplos de Veneza, Staatliche Museen, Berlim, Imagem retirada do livro "Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900- ca. 1450)" de Robert W. Scheller, 1995

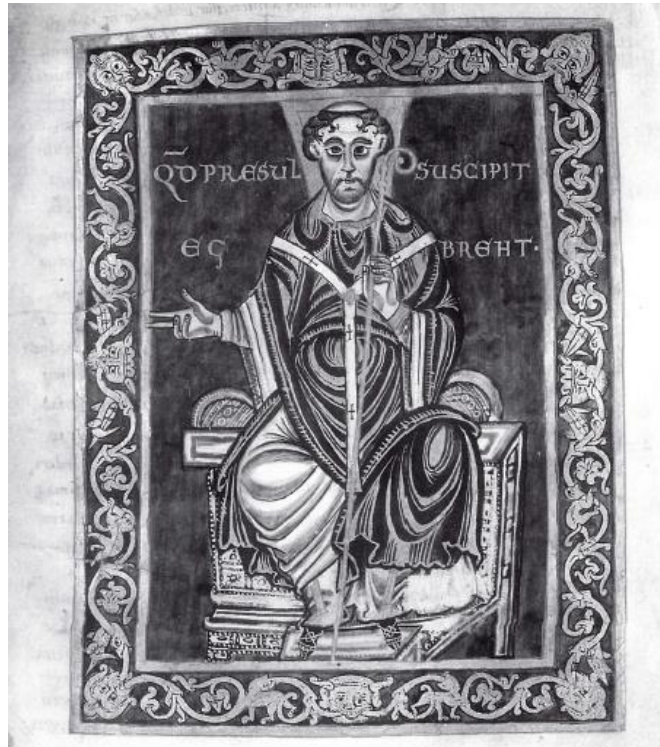


Figura 215 - Green Men na bordadura de um fólio, Saltério de Egbert, c. 980, Museo Archeologico Nazionale, Fotografia Retirada da Obra "The Green Man" de Kathleen Basford, 2002 [1978]



Figura 216 - Base de Inicial I, Bíblia do Lorvão, 1º vol., fl. 5, Mosteiro do Lorvão, Ms. Basto 25, Oficina do Mosteiro de S. Victor ou Germain-des-Prés, 1201-1250, Imagem Retirada da Obra "A Ilminura em Portugal: Identidade e Influências" de Maria Adelaide Miranda, 1999



Figura 217 - Arco com Green Men no Interior da Igreja de S. João Baptista de Coucieiro, Transição séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 218 - Capitel do Exterior da Cabeceira da Sé Velha de Coimbra, Segunda Metade do Séc. XII, Aatoria da foto: Carolina Proença



Figura 219 - Mísula da Igreja de Naarden, Holanda, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 220 - Arquivolta Final do Portal axial da Igreja de S. Pedro de Leiria, Início do séc. XIII, A autoria da foto: Carolina Proença



Figura 221 - Arquivolta Final do Portal axial da Igreja de S. Pedro de Leiria, Início do séc. XIII, A autoria da foto: Carolina Proença



Figura 222 - Arquivolta Final do Portal axial da Igreja de S. Pedro de Leiria, Início do séc. XIII, A autoria da foto: Carolina Proença



Figura 223 - Capitel do Arco Triunfal da Capela-Mor da Igreja de Fonte Arcada, Séc. XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 224 - Ábacos do Portal Sul da Igreja de Santa Maria de Veade, Celorico de Basto, 1ª Metade do séc. XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 225 - Capitel do Portal Axial da Igreja de Fonte Arcada, Séc. XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 226 - Fragmento de Escultura da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra (possivelmente o arranque de um arco ou arquivolta?), MNMC (reservas), N° de Inventário E472, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença

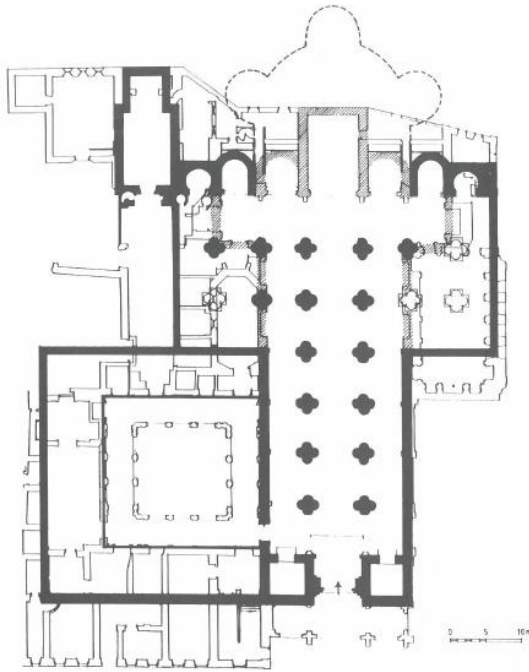


Figura 227 - Recriação do plano original da Sé de Braga, confrontado com a planta actual a negro, REAL, 1990, fig. 30



Figura 228 - Arquivolta do Portal Sul da Sé de Braga, Segunda Metade do séc. XII, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 229 - Arquivolta do Portal Sul da Sé de Braga, Segunda Metade do séc. XII, A autoria da Foto: Carolina Proença

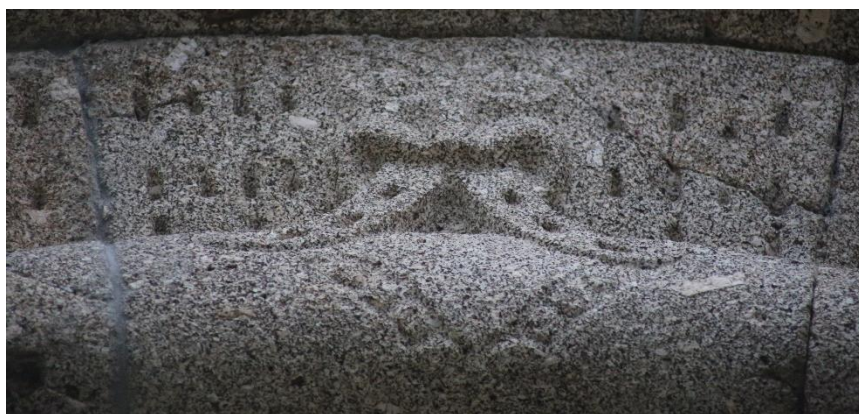


Figura 230 - Arquivolta do Portal Axial da Igreja de S. João Baptista de Coucieiro, Transição Séc. XII-XIII, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 231 - Arquivolta do Portal Axial da Igreja de S. João Baptista de Coucieiro, Transição Séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 232 - Capitel da Nave da Sé de Braga, Segunda Metade do séc. XII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 233 - Capitel da Nave da Sé de Braga, Segunda Metade do séc. XII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 234 - Museu de Navarra, capitel de claustro de Pampelune, Imagem Retirada da Obra "Navarre Romane", da Coleção Le Nuit des Temps da Editora Zodiaque



Figura 235 - Capitel do Claustro de Santillana del Mar, Castela, Imagem Retirada da Obra "Castille Romane" da Colecção Le Nuit des Temps da Editora Zodiaque

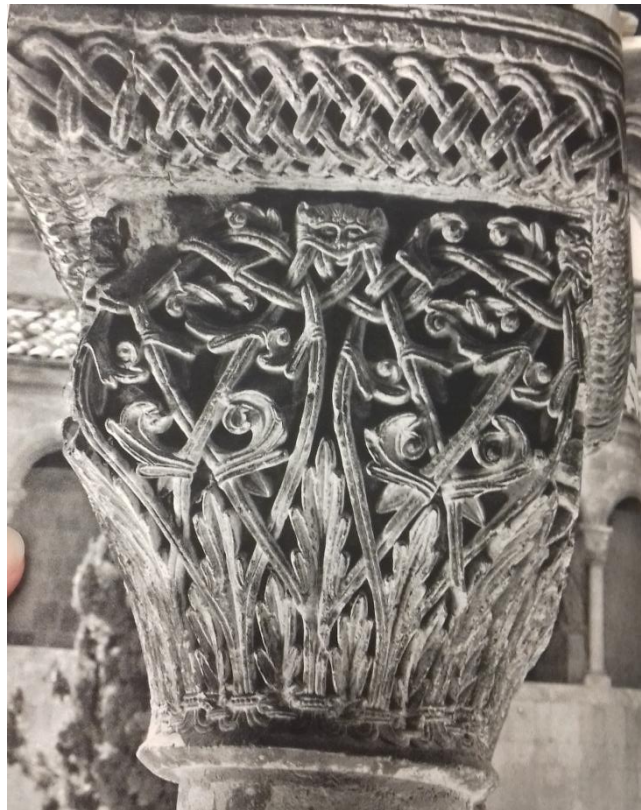


Figura 236 - Capitel de Claustro de Silos, Castela, Imagem Retirada da Obra "Castille Romane" da Colecção Le Nuit des Temps, da Editora Zodiaque



Figura 237 - Túmulo na Capela de S. Miguel, na Igreja de Bessuejols, Aveyron, Catalunha, Imagem Retirada a Obra "Catalogne Romane" da Colecção Le Nuit des Temps da Editora Zodiaque

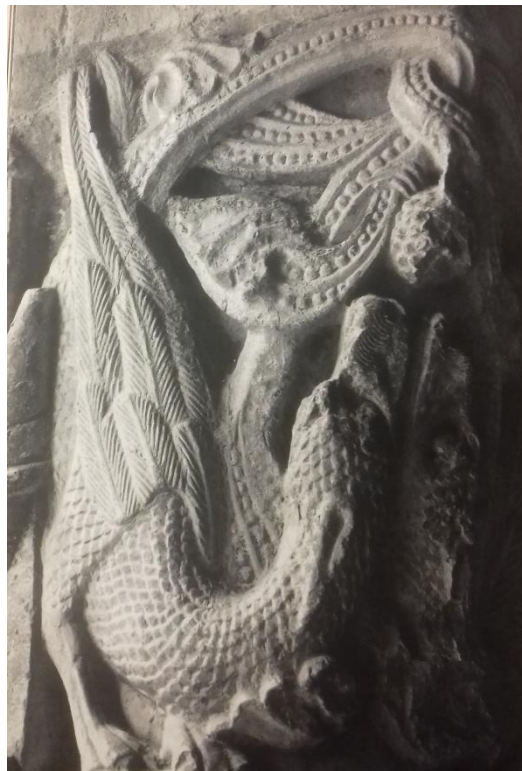


Figura 238 - Capitel do Claustro de Girona, Catalunha, Imagem Retirada da Obra "Catalogne Romane" da Colecção Le Nuit des Temps, da Editora Zodiaque



Figura 239 - Capitel do Deambulatório da Catedral de Santiago de Compostela, Imagem Retirada da Obra "Galice Romane" da Coleção Le Nuit des Temps, da Editora Zodiaque



Figura 240 - Pia Baptismal de Gentinnes, Bélgica, Imagem Retirada da Obra "Belgique Romane et Grand-Duché de Luxembourg" da Coleção Le Nuit des Temps da Editora Zodiaque



Figura 241 - Pia Baptismal de Zillebeke, Bélgica, Imagem Retirada da Obra "Belgique Romane et Grand-Duché de Luxembourg" da Coleção Le Nuit des Temps, da Editora Zodiaque



Figura 242- Tampa do Túmulo de Gundrada, século XII, Museu Arqueológico de Sussex, Fotografia Retirada da Obra "Explore Green Men" de Mercia MacDermott, 2003



Figura 243 - Capitel da Nave Junto ao Transepto da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 244 - Capitel da Nave Junto ao Transepto da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 245 - Capitel da Nave Junto ao Transepto da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 246 - Capitel da Charola do Convento de Cristo em Tomar, Transição séc. XII-XIII, Autoria da Foto: José Paulo Ruas, Fonte: MatrizPix



Figura 247 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC (reservas), N° de Inventário E346, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Foto: Cortesia do MNMC



Figura 248 - Capitel da Catedral de Canterbury, Inglaterra, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 249 - Capitel do Claustro de Eunate, Espanha, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 250 - Capitel da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 251 - Capitel da Igreja de S. Martin de Tours, Espanha, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 252- Capitel da Igreja de Brandenburg, Alemanha, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 253 - Capitel da Igreja de Kleve, Alemanha, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 254 - Capitel da Igreja de Von Gelnhausen, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 255 - Capitel da Igreja Van Rolduc, Holanda, Aatoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 256 - Manuscrito 135, Cister, fl. 142r, 1120, maneira de enrolar e rematar a folhagem na parte superior do M, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da Biblioteca de Dijon



Figura 257 - Arquivolta Final do Portal Axial da Igreja de S. Pedro de Leiria, Inícios do Séc. XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença

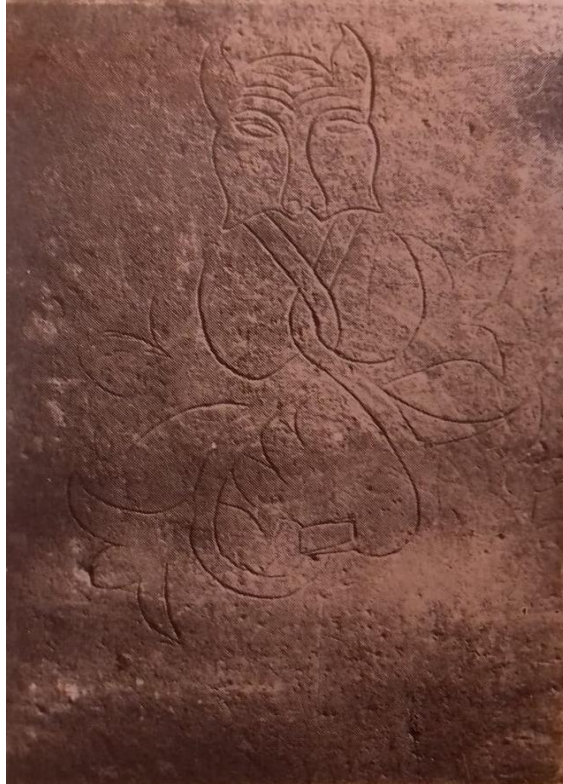


Figura 258- Epitáfio da Igreja de Santa Justa de Coimbra, MNMC, Meados do séc. XII, Fotografia Retirada da separata “O Românico Condal em S. Pedro de Rates e as Transformações Beneditinas do Séc. XII” in Boletim Cultural, vol. XXI, nº 1, 1982



Figura 259 - Capitel do Portal Sul da Igreja de S. David de Kilpeck, Herefordshire, c. 1140, Fonte: Google



Figura 260 - Capitel do Arco Triunfal da Capela-Mor da Igreja de S. Martinho de Mouros, antes de 1217, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 261 - Capitel da Sé de Braga, Tesouro-Museu da Sé de Braga, 2ª Metade do séc. XII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 262 - Capitel da Capela-mor da Igreja de S. Romão de Arões, 1237-?, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 263 - Imposta da Capela-Mor da Igreja de S. Martinho de Mouros, antes de 1217, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 264 - Capitel da Igreja de Orebro, Suécia, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 265 - Inicial O?, Mosteiro de Alcobaça ms. 252, fl. 126v, Biblioteca Nacional, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da BN



Figura 266 - Inicial H, Mosteiro de Alcobaça ms. 427, fl. 115v, Biblioteca Nacional, João Pecador, 1176-1225, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da BN



Figura 267 - Manuscrito 135, Cister, fl. 28v, 1120, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da Biblioteca de Dijon



Figura 268 - Manuscrito 135, Cister, fl. 92v, 1120, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da Biblioteca de Dijon

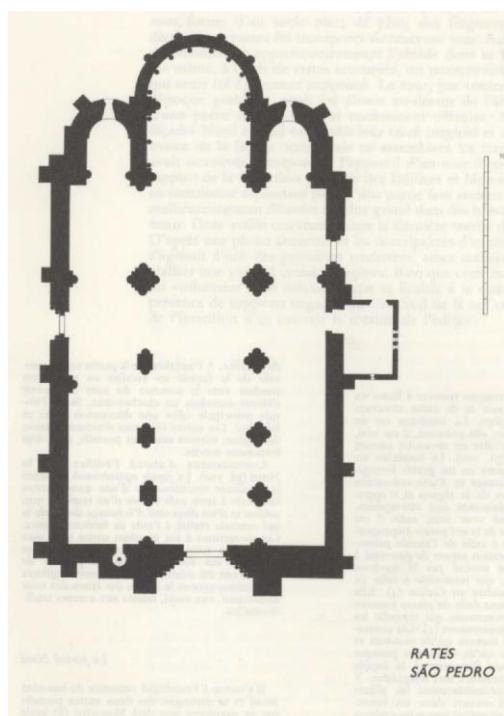


Figura 269- Planta da Igreja de S. Pedro de Rates, Imagem Retirada da Obra "Portugal Roman" de Gerhard Graf, 1987



Figura 270 – Bíblia Génesis-Juízes, Mosteiro de Alcobaça, ms. 417, fl. 88v, João Pecador, 1176-1225, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da BN



Figura 271 - Arquivoltas do Portal Axial da Igreja de S. João Baptista do Coucieiro, Braga, séc. XII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 272 - Capitel da Nave Lateral Direita da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição Séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 273 - Capitel da Abside da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição Séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 274 - Capitel da Nave Junto ao Transepto de S. Pedro de Rates, Transição Séc. XII-XIII, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 275 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E371, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 276 - Imposta da Igreja de S. Pedro de Rates, Núcleo Interpretativo de S. Pedro de Rates, Transição Séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 277 - Consola do Portal axial da Igreja de S. Pedro de Rates, séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 278 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E338, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 279 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC (Reservas), Nº de Inventário E372, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 280 - Arquivolta Interior do Portal Axial da Igreja de S. Pedro de Rates, Transição Séc. XII-XIII, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 281 - Mapa da Alta de Coimbra onde é visível a Localização da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, Imagem Retirada a obra " A Colegiada de S. Pedro de Coimbra: das Origens ao Final do Século XIV: Estudo Económico e Social" de Carla Varandas, 1999



Figura 282 - Demolição da Igreja de São Pedro de Coimbra, 1945-1946, Fonte: Google



Figura 283 - Demolição da Igreja de São Pedro de Coimbra, 1945-1946, Fonte: Google



Figura 284 - Pilastras com homens verdes nas arcadas da capela-mor da Igreja de São Pedro de Coimbra, Imagem Retirada da Obra “Estudos de História da Arte Medieval” de António Nogueira Gonçalves, 1980



Figura 285 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, Nº de Inventário E338, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 286 - Base de Pilastra da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E349, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 287 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC (reservas), N° de Inventário E 339, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 288 - Pilastra da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E357, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 289 - Pilastra da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E360, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 290 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC (reservas), N° de Inventário E370, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Foto: Cortesia do MNMC



Figura 291 - Base de Pilastra da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E349, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 292 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E369, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 293 - Capitel da Igreja de Pavia, Itália, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 294 - Ábaco da Igreja de Pavia, Itália, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 295 - Capitel da Antiga Igreja de S. Pedro de Coimbra, MNMC, N° de Inventário E338, 1150-1190, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 296 - Arquivoltas do Portal Sul da Igreja de S. David de Kilpeck, c. 1140, Fonte: Google



Figura 297 - Túmulo de D. Rodrigo Sanches no arcossólio no Claustro do Mosteiro de São Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Fonte: Google



Figura 298 - Túmulo de D. Rodrigo Sanches na sua localização actual, numa capela anexa do Claustro do Mosteiro de S. Salvador de Grijó, com as quatro faces visíveis, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Fotografia do Artigo "The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program" de Carla Varela Fernandes, 2014



Figura 299 - Face do Apostolado, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Fonte: Google



Figura 300 - Adoração dos Magos e Apresentação do Menino no Templo na face da Cabeceira em sequência, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Fotografia do Artigo “As Quatro Faces do Túmulo de Rodrigo Sanches” de Mário Jorge Barroca, 2013



Figura 301- Terceiro Rei Mago na Face do Apostolado, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 302 - Calvário na face dos pés, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Fotografia Retirada do Artigo “As Quatro Faces do Túmulo de Rodrigo Sanches” de Mário Jorge Barroca, 2013



Figura 303 - Adão na face dos pés, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 304 - Anjo do lado esquerdo do jacente na tampa, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença

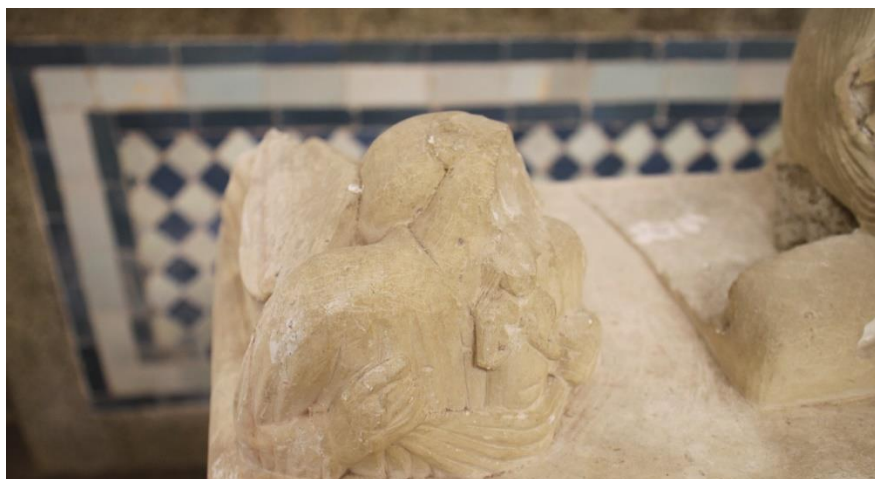


Figura 305 - Anjo do lado direito do Jacente na tampa, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 306 - Mísula aos pés da tampa, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-

Portunhos, Fotografia do Artigo “As Quatro Faces do Túmulo de Rodrigo Sanches” de Mário Jorge Barroca, 2013



Figura 307 - Green beast na face lateral, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 308 - Face do Green Man e as suas molduras, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 309 - Capitel da Igreja de Genrode, Alemanha, Autoria da Foto: Han Marie Stiekema



Figura 310 - Página Incipit, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ms. 1, Testamentum Vetus, fl. 2r, meados do séc. XII, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Imagem Retirada da Obra "História da Arte em Portugal. O Românico." de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, 1986



Figura 311 - Página Carpete, Mosteiro de Alcobaça ms. 396, fl. 9v, séc. XIII, Imagem Retirada do Repositório Digitalizado da BN



Figura 312 - Escudo Régio na face do Green Man, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 313 - Escudo da Mãe de Rodrigo Sanches? Na face do Green Man, Túmulo de D. Rodrigo Sanches, Mosteiro de S. Salvador de Grijó, Autor Desconhecido (oficina Conimbricense), c. 1246-1263/1264, Pedra de Ançã-Portunhos, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 314 - Túmulo do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Nº de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Fonte: Google



Figura 315 - Coro Alto da Nave Principal do Convento de S. Francisco de Santarém, 1380-1383?, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 316 - Arca Dita do Túmulo de D. Constança Manuel, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Fonte: Google



Figura 317 - Capitel do Coro Alto da Igreja do Convento de S. Francisco de Santarém, 1380-1383?, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 318 - Capitel do Coro Alto da Igreja do Convento de S. Francisco de Santarém, 1380-1383?, A autoria da Foto: Carolina Proença

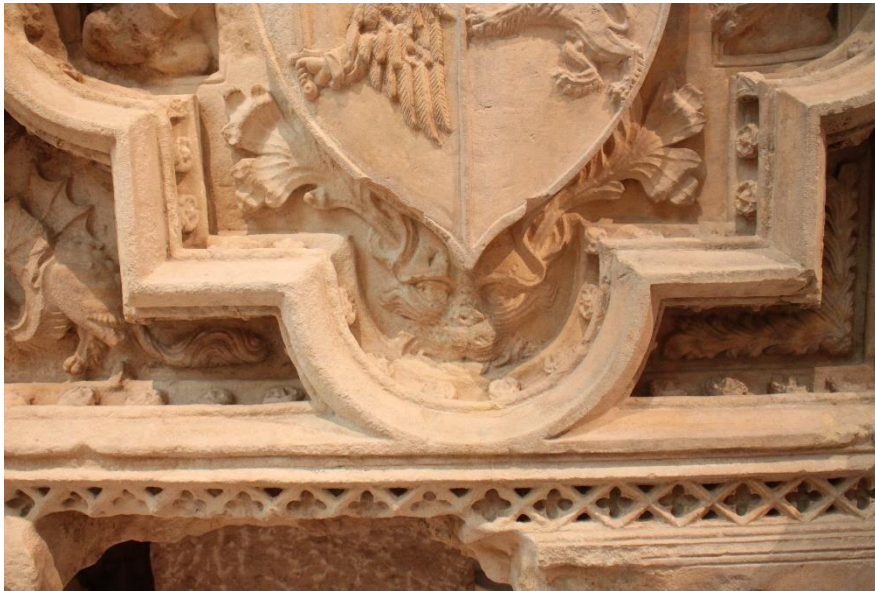


Figura 319 - Máscara de Folhagem no Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Nº de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 320 - Máscara de Folhagem no Contorno do Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 321 - Máscara de Folhagem no Contorno do Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 322 - Máscara de Folhagem do Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença

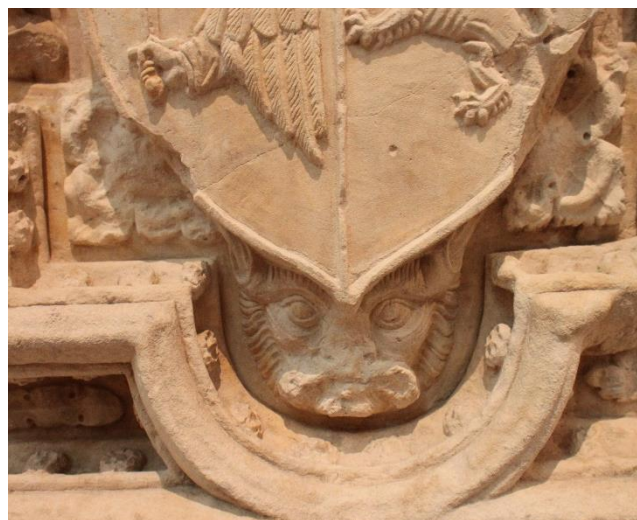


Figura 323 - Máscara de Folhagem no Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença

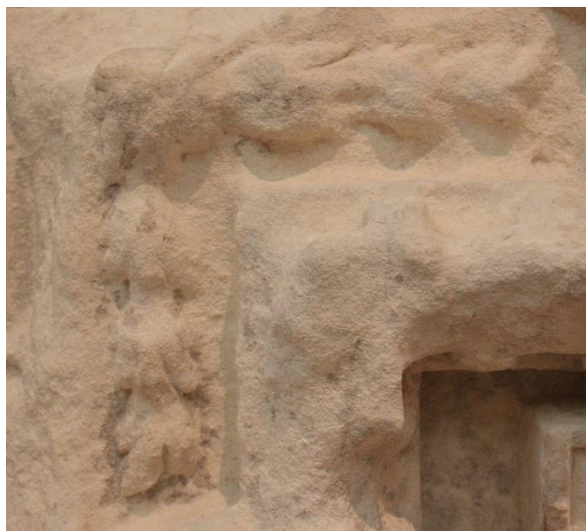


Figura 324 - Máscara de Folhagem no Contorno do Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 325 - Máscara de Folhagem no Contorno do Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença

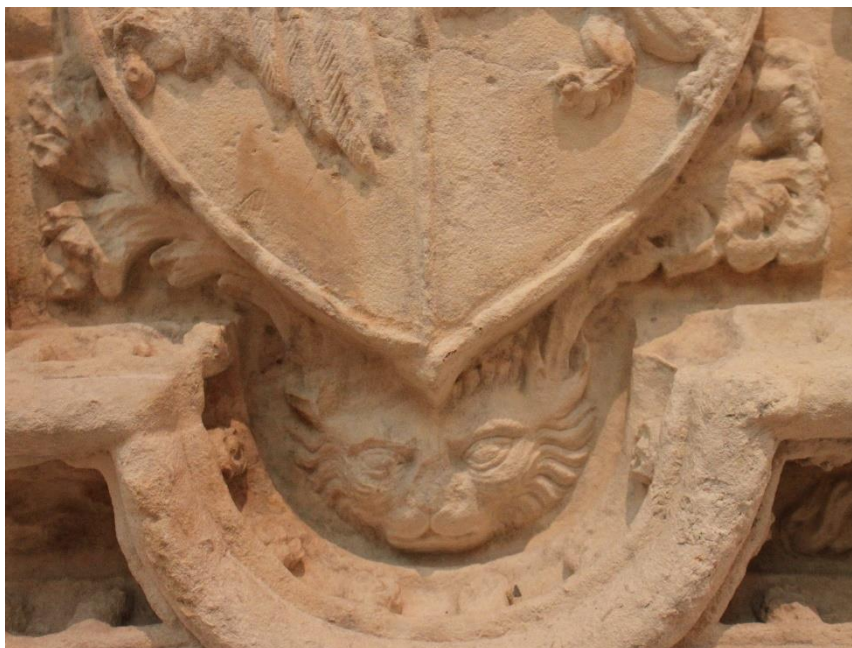


Figura 326 - Máscara de Folhagem no Facial Direito da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventario Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 327 - Máscara de Folhagem no Facial Direito da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventario Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 328 - Máscara de Folhagem no Facial Direito da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Nº de Inventario Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença

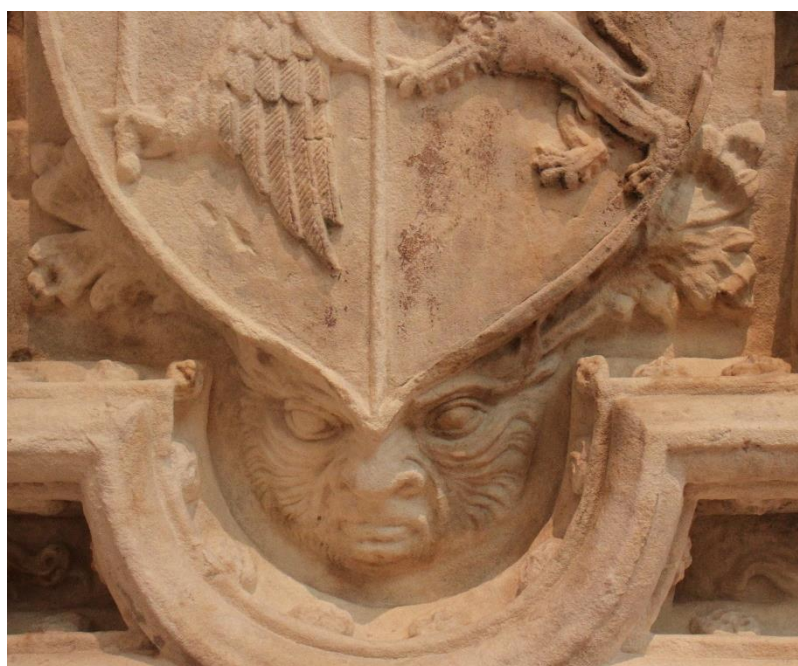


Figura 329 - Máscara de Folhagem no Facial Direito da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Nº de Inventario Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença

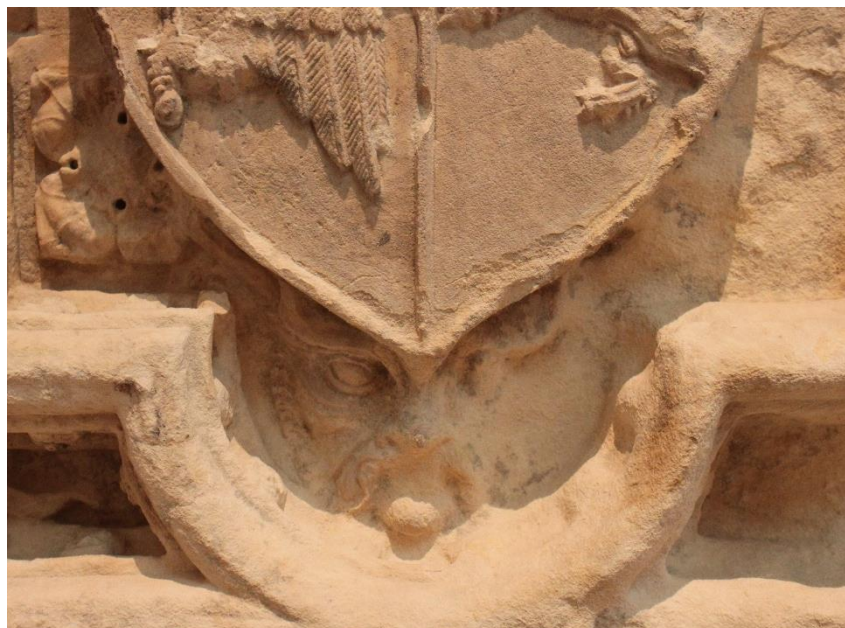


Figura 330 - Máscara de Folhagem no Facial Direito da Arca Sepulcral do Rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventario Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 331- Lóbulo com Escudo de D. Constança Manuel no Facial Direito da Arca Sepulcral do rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 332 - Capitel do Coro Alto da Igreja do Convento de S. Francisco de Santarém, 1380-1383?, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 333 - Felino Verde no Enquadramento Angular da Cabeceira na Tapa do Túmulo do rei D. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, N° de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 334 - Dragão no Espaço Livre entre os Lóbulos do Facial Esquerdo da Arca Sepulcral do rei d. Fernando I, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa, Nº de Inventário Esc.74, 1380-1381, Autor Desconhecido, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 335 - Green Man Humano, Igreja de Todos os Santos de Wiltshire, Inglaterra, início do século XIV, Imagem Retirada da Obra "The Green Man" de Kahtleen Basford, 2002

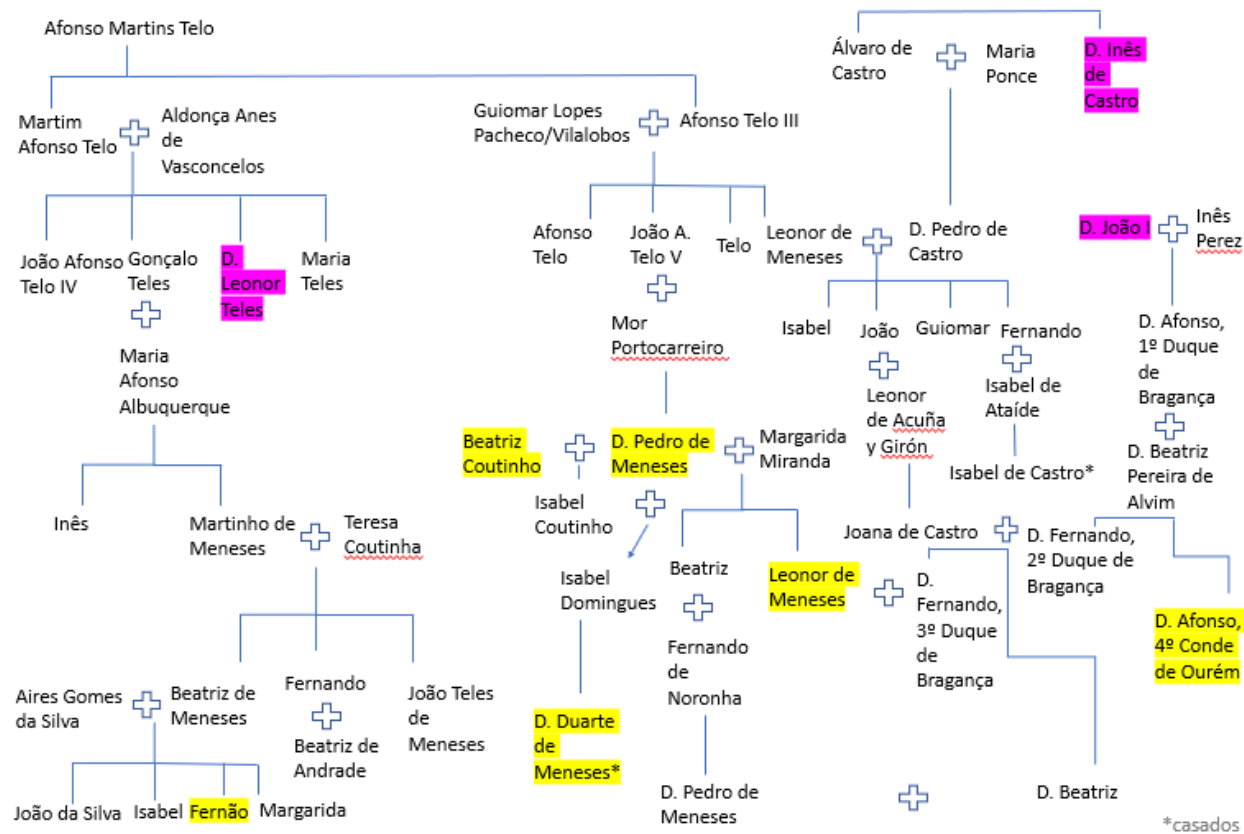


Figura 336 - Linhagem dos Meneses e seus familiares, Aatoria: Carolina Proença

- Indivíduos com túmulos referidos no capítulo
- Figuras da Família Real



Figura 337 - Túmulo de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho no braço direito do transepto da Igreja da Graça de Santarém, c. 1455-1461, Autor Desconhecido, Calcário, Fonte: Google



Figura 338 - Rebordo Inferior da Face Esquerda da Tamba do Túmulo de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho, Igreja da Graça de Santarém, c. 1455-1461, Autor Desconhecido, Calcário, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 339 - Rebordo Inferior da Face Direita da Tamba do Túmulo de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho, Igreja da Graça de Santarém, c. 1455-1461, Autor Desconhecido, Calcário, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 240 - Rebordo Inferior da Face da Cabeceira da Tamba do Túmulo de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho, Igreja da Graça de Santarém, c. 1455-1461, Autor Desconhecido, Calcário, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 341 - Túmulo Conjugal de D. João I e de D. Filipa de Lencastre na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha, Séc. XV, Fonte: Google



Figura 342 - Túmulo Conjugal de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho



Figura 343 - Campa rasa de D. Isabel de Vilalobos na nave direita da Igreja da Graça de Santarém, Imagem Retirada da obra "Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém. vol. III" de Gustavo de Matos Sequeira, 1949



Figura 344 - Ângulo Esquerdo da Campa Rasa de D. Isabel de Vilalobos, Igreja da Graça de Santarém, Autor Desconhecido, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 345 - Ângulo Direito da Campa Rasa de D. Isabel de Vilalobos, Igreja da Graça de Santarém, Autor Desconhecido, Autoria da Foto: Cármen Melro (CM Santarém)



Figura 346 - Túmulo de D. Duarte de Meneses e o seu Arcossólio, Igreja de S. João de Alporão (Museu Municipal de Santarém), Nº de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, Fonte: Google



Figura 347 - Rebordo Da Arca do Túmulo de D. Duarte de Meneses, Museu Municipal de Santarém, Nº de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 348 - Rebordo da Arca do Túmulo de D. Duarte de Meneses, Museu Municipal de Santarém, Nº de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 349- Registo Inferior do Escudo do Defunto na Arca Tumular de D. Duarte de Meneses, Museu Municipal de Santarém, Nº de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença

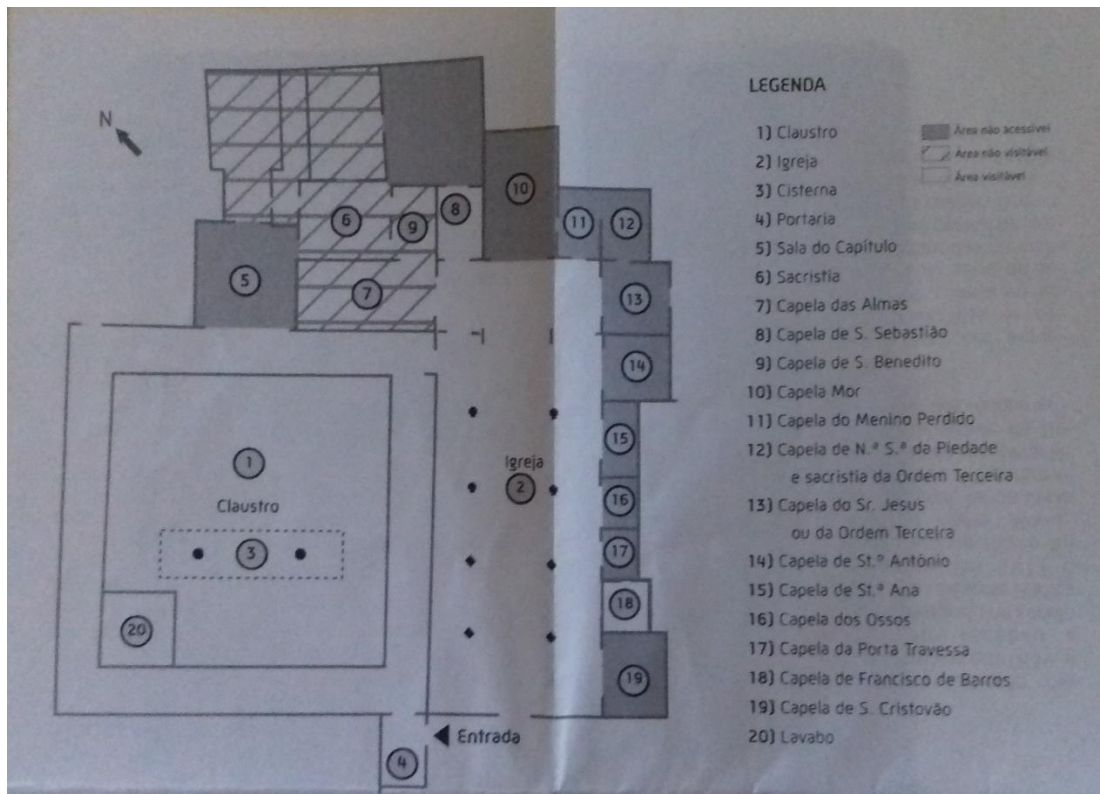


Figura 350 - Planta do Convento de S. Francisco de Santarém, Documento Fornecido pelos Funcionários do Convento



Figura 351 - Acesso Vedado à Capela das Almas pela Sala do Capítulo no Claustro Do Convento de S. Francisco de Santarém, Séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 352 - Túmulo de um Infante da Ínclita Geração, Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha, séc. XV, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 353 - Cabeça do Jacente sobre Cama de Folhas do Túmulo de D. Duarte de Meneses, Museu Municipal de Santarém, N° de Inventário MAA – 000170/TU, 650x435x100 cm, Assinado por Gil Eanes, c. 1477, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 354 - Túmulo de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, na Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia em Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Fonte: Google



Figura 355 - Facial Direito da Arca Sepulcral de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 356 - Facial dos Pés do Túmulo de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 357 - Facial Direito da Arca Tumular de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 358 - Facial Direito da Arca Tumular de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 359 - Facial Esquerdo da Arca Tumular de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 360 - Brasão com Timbre da Família dos Bragança na Face da Cabeceira do Túmulo de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 361 - Brasão de Portugal na Lateral Direita da Arca Tumular de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 362 - Vegetalismos da Arca do Túmulo de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho, Igreja da Graça de Santarém, c. 1455-1461, Autor Desconhecido, Calcário, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 363 - Mísula da Cripta da Colegiada de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, último quartel do séc. XV, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 364 - Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses na Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Fonte: Google



Figura 365 - Arca Sepulcral de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, S. Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 366 - Registo Inferior do Escudo Heráldico do Defunto no Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 367 - Registo Inferior do Escudo Heráldico do Defunto no Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 368 - Registo Inferior do Escudo Heráldico do Defunto no Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 369 - Registo Inferior do Escudo Heráldico do Defunto no Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 370 - Friso Inferior da Arca Sepulcral de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 371 - Friso Inferior da Arca Tumular de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 372 - Friso Inferior da Arca Tumular de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 373 - Vegetalismos dos Frisos do Rebordo da Tampa do Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, Igreja de S. Marcos, São Silvestre, Tentúgal, Atribuído a Diogo Pires-O-Velho, depois de 1481, Calcário, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 374 - Lateral da Cabeceira do Túmulo de D. Afonso, 4º Conde de Ourém, Cripta da Colegiada da Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, Atribuída a Diogo-Pires-o-Velho, 1483-1485, Pedra de Ançã, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 375 - Homem Selvagem como Tenente Heráldico nos Pés do Túmulo Conjugal de D. Fernando de Meneses e de D. Brites De Andrade no Convento de Santa Clara de Vila do Conde, séc. XV, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 376 - Arranque de Nicho do Claustro da Lavagem do Convento de Cristo de Tomar, Segunda Metade do séc. XV, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 377 - Arranque de Arquivolta do Portal Axial da Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos, Lisboa, séc. XVI, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 378 - Remate do Arco do Portal Axial da Igreja De S. João das Lampas de Sintra, 1ª Metade do séc. XVI, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 379- Arranque da Arquivolta do Portal Axial da Igreja Matriz de Viana do Alentejo, séc. XVI, Aatoria da Foto: Carolina Proença

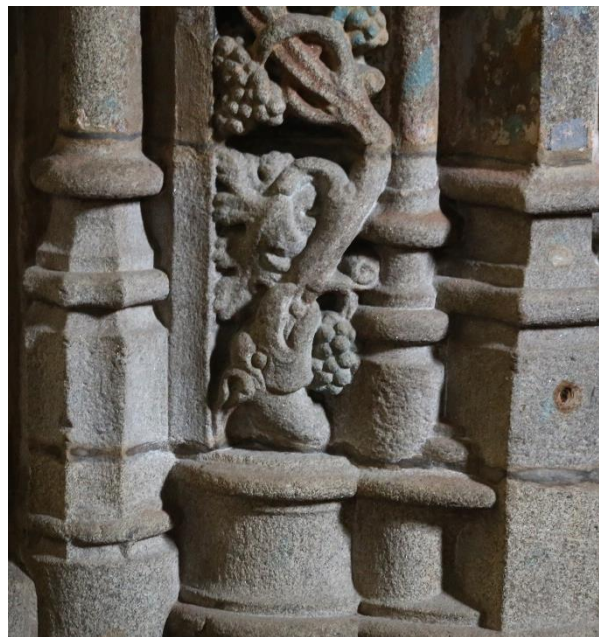


Figura 380 - Arranque de Arquivolta do Portal de Capela Lateral da Nave Esquerda da Igreja Matriz de Vila do Conde, 1514-1515, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 381 - Arranque de Arco do Portal Axial da Igreja de S. João das Lampas de Sintra, 1^a Metade do séc. XVI, Aatoria da Foto: Carolina Proença



Figura 382 - Arranque da Arquivolta do Portal da Sacristia do Mosteiro dos Jerónimos, Início do séc. XVI, Aatoria da Foto: Inês Abreu



Figura 383 - Remate do Arco do Portal Axial da Igreja da Nossa Senhora da Conceição de Tavira, início do séc. XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 384 - Arco do Portal Sul da Igreja do Divino Salvador de Alvor, séc. XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 385 - Arco do Portal Norte da Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia de Silves, séc. XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 386 - Arco do Portal Axial da Igreja de S. João Baptista das Lampas, Sintra, 1ª Metade do séc. XVI, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 387 - Friso Inferior da Placa Comemorativa da Ponte Coimbra, Diogo Pires o Moço, c. 1513, MNMC, Nº de Inventário E827, Autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 388 - Pia de Água Benta da Igreja Matriz de Mértola, Finais do séc. XV, A autoria da Foto: Carolina Proença



Figura 389 - Arranque de Arquivolta de Portal da Igreja Le Puy, França, séc. XIII, A autoria da foto: Han Marie Stiekema



Figura 390 - Banco de Igreja do Espírito Santo de Crowcombe, Somerset, Inglaterra, c. 1534, Imagem Retirada do Artigo "Ballad of the Green Man" de Richard Hayman, 2010



Figura 391 - Espaço Adjacente ao Capitel do Portal Axial da Igreja do Convento de Santo António do Varatojo, Torres Vedras, Final do séc. XV, Aatoria da Foto: Carolina Proença










Figura 392 - Espaço Adjacente ao Capitel do Portal Axial da Igreja do Convento de Santo António do Varatojo, Torres Vedras, Final do séc. XV, Aatoria da Foto: Carolina Proença




















Figura 393 - Arranque da Arquivolta do Portal Axial da Igreja Matriz de Viana do Alentejo, séc. XVI, Aatoria da foto: Carolina Proença



Figura 394 - Painel de azulejo sobre a vida de S. Pedro, Capela de S. Pedro da Chamusca, 1698,


Nome atribuído	Localização Actual	Origem	Colocação dentro do Espaço Sagrado	Data	Referência Bibliográfica	Número de exemplares	Imagem	Autor da Fotografia
Capitel Sereia-peixe	Museu Nacional Machado de Castro	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	4		Carolina Proença
Pilastra 1	Museu Nacional Machado de Castro	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	3		Carolina Proença
Pilastra 2	Museu Nacional Machado de Castro	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	2		Carolina Proença
Capitel Leões Justiceiros (inv. 9260)	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Portal principal/Exterior/Nave Lateral à entrada ?	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	4		Carolina Proença
Capitel Green Man	Museu Nacional Machado de Castro	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	1		Carolina Proença
Capitel Grifo	Museu Nacional Machado de Castro	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	6		Carolina Proença
Fragmento de capitel leão e duas carrancas sobrepostas	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	1		Reservas MNMC




Fragmento de capitel leões liso	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	3		Carolina Proença; Reservas MNMC
Capitel fitas green men (mau estado)	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	2		Reservas MNMC
Capitel fitas green men	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	2		Reservas MNMC
Capitel leões unicéfalos monstruosos	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	3		Carolina Proença
Beak head green men	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Aduelas de arquivolta	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	3		Reservas MNMC
Fragmento de imposta	Museu Nacional Machado de Castro (reservas)	Igreja de São Pedro de Coimbra	Imposta? De nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	1		Carolina Proença
Base ? Com friso de green man	Museu Nacional Machado de Castro	Igreja de São Pedro de Coimbra	Base? Nave lateral	c. 1150-1190	ALMEIDA, Carlos, A Igreja Românica de Rates in Boletim Cultural, vol. XIV, nº 1, 1975	3		Carolina Proença
Epitáfio com esboço	Museu Nacional Machado de Castro	Igreja de Santa Justa de Coimbra	Reverso do epitáfio do presbítero Rodrigo	até 1155	REAL, Manuel Luís, "O Românico Condal em S. Pedro de Rates e as Transformações Beneditinas do Séc. XII" in <i>Boletim Cultural</i> , vol. XXI, nº 1, Póvoa de Varzim: 1982	1		Carolina Proença
Green Man lápide comemorativa da ponte Coimbra (inv. 827)	Museu Nacional Machado de Castro	?	lápide comemorativa da reconstrução da ponte velha de Coimbra	c. 1513	DAVID, Dinonísio M. M., Escultura Funerária portuguesa do século XV	1		Carolina Proença










Modilhão capela radiante exterior Sé Velha	Sé Velha de Coimbra	idem.	Modilhão capela radiante esquerda exterior	1176/1179-1...?	DIAS, Ana Carvalho, A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro, 2014;	1		Carolina Proença
Capitel capela radiante exterior Sé Velha	Sé Velha de Coimbra	idem.	Capitel Capela Radiante Esquerda Exterior	1176/1179-1...?	DIAS, Ana Carvalho, A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro, 2024;	2		Carolina Proença
Modilhão capela-mor exterior Sé Velha	Sé Velha de Coimbra	idem.	modilhão capela-mor exterior	1176/1179-1...?	DIAS, Ana Carvalho, A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro, 2014;	1		Carolina Proença
Capitel Nave Direita Sé Velha	Sé Velha de Coimbra	idem.	Registo Superior do Capitel (nave lateral direita da Igreja)	1176/1179-1...?	DIAS, Ana Carvalho, A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro, 2014	1		Carolina Proença
Felino no ângulo do capitel a regurgitar fitas	Sé Velha de Coimbra	idem.	Capitel do trifório?	1176/1179-1...?	DIAS, Ana Carvalho, A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro, 2014	2		Alicia Miguélez
Capitel da Capela no Claustro Sé Velha	Sé Velha de Coimbra	idem.	Capitel da Capela Funerária de Santa Maria? (anterior Sala do Capitulo?) no Claustro da Sé Velha (besta unicéfal regurgitante)	1218-séc. XIV	DIAS, Pedro, A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a Renascença, 1490-1540, 1982; GONÇALVES, António Nogueira, Estudos de História da Arte Medieval, 1980; DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1962, p. 37	1		Inês Abreu
Capitel da Capela mor São Tiago de Coimbra	Igreja de São Tiago de Coimbra	idem.	Capitel da Capela-mor (lado esquerdo)	fim séc. XII- inícios séc. XIII	GONÇALVES, António Nogueira, Estudos de História da Arte Medieval, 1980	2		Carolina Proença
Capitel da Capela mor São Tiago de Coimbra 2	Igreja de São Tiago de Coimbra	idem.	Capitel da Capela-mor (lado direito)	fim séc. XII- inícios séc. XIII	GONÇALVES, António Nogueira, Estudos de História da Arte Medieval, 1980	1		Carolina Proença







Capitel Green Men Celas	Mosteiro de Celas	idem.	Capitel do Claustro (Galeria Oeste)	inícios do século XIV	CORREIA, Vergílio, Inventário Artístico do Distrito de Coimbra, 1953	3		Carolina Proença
Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses	Igreja de São Marcos de Tentúgal, Coimbra	idem.	Friso da arca tumular, Registo Inferior dos escudos heráldicos	depois de 1481	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas, 2004	5		Carolina Proença
Capitel Cara Regurgitante Sé de Faro	Sé de Faro	idem.	Capitel da Capela de Nossa Senhora da Conceição Sé de Faro	século XV	DIAS, Pedro, A arquitectura Gótica Portuguesa, 1994	1		Carolina Proença
Caras no portal lateral Igreja de Alvor	Igreja do Divino Salvador de Alvor	idem.	Portal lateral Sul	séc. XVI		2		Carolina Proença
Cara humana regurgitante portal axial Igreja de Alvor	Igreja do Divino Salvador de Alvor	idem.	Portal axial (lado esquerdo)	séc. XVI		1		Carolina Proença
Cara humana regurgitante portal axial Alvor capitel	Igreja do Divino Salvador de Alvor	idem.	Capitel do portal axial (lado direito)	séc. XVI		2		Carolina Proença
Caras Portal Manuelino fronteiro à Sé de Silves	Igreja da Misericórdia de Silves	idem.	Portal Lateral Norte	séc. XVI		2		Carolina Proença
Capitel carrancas verdes Conceição Tavira	Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira	idem.	Capitel do Portal Axial (lado esquerdo)	meados do séc. XVI		2		Carolina Proença







Capitel carranca verde Conceição Tavira 2	Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira	idem.	Capitel do Portal Axial (lado esquerdo)	meados do séc. XVI	1		Carolina Proença
Fecho da Arquivolta Final Conceição Tavira	Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira	idem.	Fecho da Arquivolta Final do Portal Axial	meados do séc. XVI	1		Carolina Proença
Arquivolta Portal Axial Conceição Tavira Cara Humana	Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira	idem.	Arquivolta do Portal Axial (lado direito)	meados do séc. XVI	1		Carolina Proença
Capitel Monstro com Língua de Fora Conceição Tavira	Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira	idem.	Capitel do portal axial (lado direito)	meados do séc. XVI	1		Carolina Proença
Capitel Monstro Conceição Tavira	Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira	idem.	Capitel do portal axial (lado direito)	meados do séc. XVI	1		Carolina Proença
Imposta Portal Axial Cara Humana Conceição de Tavira	Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Tavira	idem.	Imposta do portal Axial (lado Direito)	meados do séc. XVI	1		Carolina Proença
Capitel? Vão da Sacristia?	Igreja de São Francisco de Estremoz	idem.	Capitel? Do vão da Sacristia da Igreja	2ª 1/2 do século XIII	1		Carolina Proença
Capitel do portal Norte Conceição Beja	Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja	idem.	Capitel do Portal Norte (lado direito)	final do século XV	1		CHICÓ, Mário Tavares, A Arquitectura Gótica em Portugal, 1968 Carolina Proença










Arranque do Portal Axial Viana do Alentejo	Igreja Matriz de Viana do Alentejo	idem.	Arranque das colunas do Portal Axial (dois lados)	séc. XVI		2		Carolina Proença
Capitel da Nave Principal Mértola	Igreja Matriz de Mértola	idem.	Capitel da Nave Principal (lado direito)	finais do séc. XV	DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, Boletim da Igreja Matriz de Mértola, 71, 1953	1		Carolina Proença
Pia de água Benta Mértola	Igreja Matriz de Mértola	idem.	Pia de Água Benta de coluna (segundo tramo da nave direita, junto ao portal)	finais do séc. XV (feição manuelina)	DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, Boletim da Igreja Matriz de Mértola, 71, 1953	1		Carolina Proença; Inês Abreu
Capitéis green beast invertido Santiago do Cacém	Igreja Matriz de Santiago do Cacém	idem.	Capitéis do portal Sul (dois lados)	c. 1330	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	2		Carolina Proença
Capitel nave direita Santiago do Cacém	Igreja Matriz de Santiago do Cacém	idem.	Capitel da nave direita (comunicação com a nave principal - 2º tramo)	c. 1330	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	1		Carolina Proença
Arraque do Arco Santiago do Cacém	Igreja Matriz de Santiago do Cacém	idem.	Arraque do Arco do 3º tramo nave direita (comunicação com a nave principal)	c. 1330	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	1		Carolina Proença
Arraque do Arco Santiago do Cacém 2	Igreja Matriz de Santiago do Cacém	idem.	Arraque do Arco do 2º Tramo nave direita (comunicação com a nave principal)	c. 1330	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	1		Carolina Proença
Arraque do Arco Santiago do Cacém 3	Igreja Matriz de Santiago do Cacém	idem.	Arraque do Arco do 2º tramo nave esquerda (comunicação com a nave principal)	c. 1330	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	1		Carolina Proença



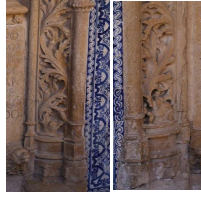

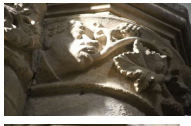



Arranque do Arco Santiago do Cacém 4	Igreja Matriz de Santiago do Cacém	idem.	Arranque do Arco do 5º tramo nave esquerda (comunicação com a nave principal)	c. 1330	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. 1, 1995	1		Carolina Proença
Chave de Abóbada Alhos Vedros	Igreja de São Lourenço de Alhos Vedros	idem.	Chave de Abóbada Capela Lateral da Nave Direita - Capela funerária da família Casal	1477		1		Carolina Proença
Portal Green Man Negróides Varatojo	Convento do Varatojo, Torres Vedras	idem.	Espaço entre capitéis do portal axial (lado esquerdo)	1470-???	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas, 2004	2		Carolina Proença
Green Man Portal manuelino Lampas	Igreja paroquial de São João das Lampas	idem.	Arranque do lado direito e esquerdo e no fecho do arco do Portal principal manuelino	1ª 1/2 séc. XVI	DAVID, Dionísio M. M., Escultura Funerária Portuguesa do século XV, 1990	3		Carolina Proença
Green Man Orelhas e Mãos Sobral de Monte Agraço	Igreja de São Salvador do Mundo, Sobral de Monte Agraço	idem.	Capitel de coluna da nave lateral direita (Lado do Evangelho)	finais de séc. XIII- inícios de XIV	MATOS, Edgar, São Salvador do Mundo. Interpretação de um edifício medieval através da Arqueologia da Arquitetura, 2014	1		Edgar Matos
Green Men Manuelinos Arruda dos Vinhos	Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos	idem.	Arranque do Portal Axial Manuelino	séc. XVI	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas, 2004	2		Carolina Proença
Green Man Regurgitante Capela Lateral Esq. Arruda	Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos	idem.	Misula de Capela Radiante Esquerda	séc. XVI	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas, 2004	1		Carolina Proença
Green Man Regurgitante Capela Lateral Dir. Arruda	Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos	idem.	Misula de Capela Radiante Direita	séc. XVI	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas, 2004	1		Carolina Proença
Misula Transepto Arruda dos Vinhos	Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos	idem.	Misula do Transepto (lado esquerdo)	séc. XVI	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas, 2004	1		Carolina Proença







Capitel Nave Arruda dos Vinhos	Igreja Matriz de Arruda dos Vinhos	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	séc. XVI	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Arquitecturas Sagradas, 2004	1		Carolina Proença
Green Man Monstruoso Claustro Alenquer	Convento de São Francisco de Alenquer	idem.	Capitel do Portal Manuelino Claustro (Galeria ?)	início do séc. XVI		1		Carolina Proença
Green Woman Transformada em Folhas	Sé de Lisboa	idem.	Capitel de Capela de São Sebastião (Deambulatório)	??-1345	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Green Man Regurgitante Cara Desesperada	Sé de Lisboa	idem.	Capitel da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Deambulatório)	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Green Men Regurgitantes a Agarrar as hastes Sé Lisboa	Sé de Lisboa	idem.	Capitel da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Deambulatório)	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	2		Carolina Proença
Green Man a Agarrar tronco Sé de Lisboa	Sé de Lisboa	idem.	Capitel da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Deambulatório)	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Green Man Assustado a expelir hastes dos ouvidos Sé Lisboa	Sé de Lisboa	idem.	Capitel da Capela de Santa Maria Maior (Deambulatório)	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Green Man Monstrinho Sé de Lisboa	Sé de Lisboa	idem.	Capitel de Vão Deambulatório	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Cara Humana a Olhar de Lado e Outra com a língua de fora Sé Lisb.	Sé de Lisboa	idem.	Capitel de Vão Deambulatório	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	2		Carolina Proença

Cara Humana Regurgitante c/ barrete Sé Lisboa	Sé de Lisboa	idem.	Capitel de Deambulatório	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Focinho canino Regurgitante Sé de Lisboa	Sé de Lisboa	idem.	Capitel de Capela no Deambulatório	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Mário Tavares Chicó
Cara humana com boca muito aberta e outra a expelir dos ouvidos	Sé de Lisboa	idem.	Capitel de Vão Deambulatório	2ª 1/2 do século XIV	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	2		Carolina Proença
Capitel Green Men Orelhas Sé de Lisboa Deambulatório	Sé de Lisboa	idem.	Capitel do Deambulatório	2ª 1/2 do século XIV	CHICÓ, Mário T., Catedral de Lisboa e Arte Medieval Portuguesa	2		Mário Tavares Chicó
Capitel Geminado Claustro Green Man Sé de Lisboa	Sé de Lisboa	idem.	Capitel do Claustro (Galeria ???)	1332 (reconstituição séc. XX?)	DIAS, Pedro, A arquitectura Gótica Portuguesa, 1994	1		Paulo Almeida Fernandes (cortesia de Carla Varela Fernandes)
Capitel Portal Axial Carmo	Convento do Carmo, Lisboa	idem.	Capitel do Portal Axial (primeiro do lado direito)	séc. XIV		1		Carolina Proença





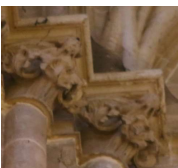


Green Men Túmulo de D. Fernando I	Museu Arqueológico do Carmo	Convento de São Francisco de Santarém	Laterais da arca tumular, no registo inferior dos escudos heráldicos, e na tampa trapezoidal	c. 1378-1383	FERNANDES, Carla Varela, Imagem de Um Rei: Análise do Túmulo de D. Fernando, 2009	13		Carolina Proença
Arranque de Arquivolta do Portal Sacristia Jerónimos	Mosteiro dos Jerónimos	idem.	Arranques das Arquivoltas do Portal da Sacristia	Início do séc. XVI		2		Inês Abreu
Consolas carrancas verdes Santa Maria de Sintra	Igreja de Santa Maria de Sintra	idem.	Consolas do portal lateral esquerdo (Norte)	finais do séc. XIII-meados do séc. XIV	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995; DIAS, Pedro, A Arquitectura Gótica Portuguesa, 1994	2		Padre Armindo Reis (Paróquia de Stª. Maria de Sintra)
Green Man Coro Alto D. Fernando I	Coro Alto do rei D. Fernando I Convento de S. Francisco de Santarém	idem.	Capitel lado esquerdo	c. 1378-1383	FERNANDES, Carla Varela, Imagem de Um Rei: Análise do Túmulo de D. Fernando, 2009	2		Carolina Proença
Green Man Chave Abóbada S. Francisco de Santarém	Claustro do Convento de S. Francisco de Santarém	idem.	chave da abóbada (quarto tramo da ala sul)	séc. XV	PRADALIÉ, Gérard, O Convento de São Francisco de Santarém, Santarém: Câmara Municipal, 1992	1		Carolina Proença
Túmulo D. Duarte de Meneses	Museu Arqueológico de S. João de Alporão	Capela das Almas (claustro S. Francisco de Santarém)	mísula do arcossólio/friso da arca tumular/registo inferior dos escudos heráldicos	c. 1477	DAVID, Dionísio M. M., Escultura Funerária Portuguesa do século XV, 1990	7		Carolina Proença





Túmulo D. Pedro de Meneses e Beatriz Coutinho	Igreja da Graça de Santarém	idem.	Friso superior da arca tumular	1455-1461 ?		3		Carolina Proença
Campa Rasa Isabel de Vilalobos	Igreja da Graça de Santarém	idem.	friso exterior da camp (canto superior esquerdo)	séc. XIV	MATOS SEQUEIRA, Inventário Artístico de Portugal III, Distrito de Santarém, 1949	2		Carolina Proença; Carmen Meiro (CM Santarém)
Green Man Regurgitante Igreja da Graça lado esquerdo	Igreja da Graça de Santarém	idem.	Capitel da nave lateral esquerda	1380-???	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Símios Verdes Igreja da Graça nave	Igreja da Graça de Santarém	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	1380-???	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	2		Carolina Proença
Símios Verdes Igreja da Graça nave 2	Igreja da Graça de Santarém	idem.	Capitel da nave principal	1380-???	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	2		Carolina Proença
Capitel nave lateral direita Igreja da Graça	Igreja da Graça de Santarém	idem.	Capitel da nave lateral direita	1380-???	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Capitel nave lateral direita Igreja da Graça	Igreja da Graça de Santarém	idem.	Capitel da nave lateral direita	1380-???	GOMES, Rita, D. Fernando, 2009	1		Carolina Proença
Mísula Capela Lateral Marvila Santarém Canino Verde	Igreja de Santa Maria de Marvila	idem.	Mísula de capela lateral (lado direito)	1530?		1		Carolina Proença
Túmulo de D. Afonso, 4º Conde de Ourém	Cripta da Colegiada de Santa Maria da Misericórdia de Ourém	idem.	Registo Inferior do Escudo Heráldico (lateral direita)	1483-1485	DAVID, Dionísio M. M., Escultura Funerária Portuguesa do século XV, 1990	1		Carolina Proença










Touros Verdes Charola De Tomar	Charola do Convento de Cristo de Tomar	idem.	capitéis inferiores da charola	finais de XII- inícios XIII	DIAS, Ana Carvalho, A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro, 2014;	4		José Paulo Ruas (MatrizPix)
Carrancas Verdes Charola de Tomar	Charola do Convento de Cristo de Tomar	idem.	capitéis inferiores da charola	finais de XII- inícios XIII	DIAS, Ana Carvalho, A Charola do Convento de Cristo: História e Restauro, 2014;	5		Carolina Proença; José Paulo Ruas (MatrizPix)
Arranque do portal monstros verdes	Claustro da Lavagem do Convento de Cristo de Tomar	idem.	Arranque do portal manuelino Claustro	segunda 1/2 do séc. XV	DIAS, Pedro, A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a Renascença, 1490-1540, 1982	2		Carolina Proença
Canino Verde Igreja de S. João Baptista Tomar	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença
Negróide de lado a expelir videiras S. João B. Tomar	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença
Cara de frente a expelir vegetação S. João B. Tomar	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença
Cara Trifronte Verde São João Baptista de Tomar	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença
Negróide de frente São João Baptista de Tomar	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença










Negróide São João Baptista de Tomar capela mor	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel do transepto	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença
Monstrinho capitel nave lateral São João Baptista Tomar	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença
Cara humana capitel nave lateral São João Baptista Tomar	Igreja de São João Baptista de Tomar	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	final do século XV-1510	PEREIRA, Paulo, Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal. Templários e Templarismos, 2005; DIAS, Pedro, A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540, 1982	1		Carolina Proença
Portal Máscaras Negróides Leiria	Igreja de São Pedro de Leiria	idem.	Arranque da arquivolta final do portal axial	1195	MATOS SEQUEIRA, Inventário Artístico de Portugal V, Distrito de Leiria, 1955	2		Carolina Proença
Green man pia de água benta	Igreja de Nossa Senhora da Luz, Maceira	idem.	Pia de água benta (lado direito da nave)	1ª déc. Do séc. XVI	DAVID, Dionísio M. M., Escultura Funerária Portuguesa do século XV, 1990	1		João António Serra
Chave de Abóbada Capela Radiante Deambulatório Alcobaça	Mosteiro de Alcobaça	idem.	Chave de Abóbada Manuelina de capela radiante do Deambulatório da capela-mor	1510		1		Carolina Proença
Green Men em capitel do exterior do claustro Alcobaça	Mosteiro de Alcobaça	idem.	Capitel exterior de arco da galeria Norte do claustro (lado esquerdo)	séc. XIII-início de séc. XIV	FEYO, Barata, A Escultura de Alcobaça, 1945	2		Carolina Proença
Green Man capitel do exterior do claustro Alcobaça 2	Mosteiro de Alcobaça	idem.	Capitel exterior de arco da galeria Norte do claustro (lado esquerdo)	séc. XIII-início de séc. XIV	FEYO, Barata, A Escultura de Alcobaça, 1945	1		Carolina Proença









Green Man capitel do exterior do claustro Alcobaca 3	Mosteiro de Alcobaca	idem.	Capitel exterior de arco da galeria Norte do claustro (lado esquerdo)	séc. XIII-início de séc. XIV	FEYO, Barata, A Escultura de Alcobaca, 1945	1		Carolina Proença
Green men claustro Alcobaca	Mosteiro de Alcobaca	idem.	Capitéis Geminados do Claustro (Galeria ?)	séc.XIII-início de séc. XIV	FEYO, Barata, A Escultura de Alcobaca, 1945	5		Carolina Proença
Carranca monstruosa Claustro Alcobaca	Mosteiro de Alcobaca	idem.	Misula do Lavatório (Galeria Norte)	séc. XIII-início de séc. XIV	FEYO, Barata, A Escultura de Alcobaca, 1945	1		Carolina Proença
Capitel da Galeria Norte do Claustro (lado interior) Alcobaca	Mosteiro de Alcobaca	idem.	Capitel de arco da Galeria Norte (lado esquerdo, interior)	séc. XIII-início de séc. XIV	FEYO, Barata, A Escultura de Alcobaca, 1945	1		Carolina Proença
Green Man Mosteiro da Batalha Sala do Capitulo	Mosteiro da Batalha	idem.	Misula da Sala Do Capitulo	segundo quartel de séc. XV	ANTUNES, Joana, O Limite da Magem na Arte Medieval em Portugal (séculos XIV-XVI), 2016	1		Carolina Proença
Green Men Batalha Capela-Mor	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitéis a ladear o arco triunfal da capela-mor	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, <i>Mosteiro da Batalha</i> , Lisboa: Edição Claras, 1968	2		Carolina Proença
Green Women Batalha Capitéis Vão Exterior	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitéis de vão no exterior (perto das Capelas Imperfeitas?)	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, <i>Mosteiro da Batalha</i> , Lisboa: Edição Claras, 1968	2		Carolina Proença
Green Women Batalha Capitéis Vão Exterior enrolamentos veget.	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitéis de vão no exterior (perto das Capelas Imperfeitas?)	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, <i>Mosteiro da Batalha</i> , Lisboa: Edição Claras, 1968	2		Carolina Proença









Figura Inteira Verde Nave Batalha	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitel da nave lateral esquerda?	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, Mosteiro da Batalha, Lisboa: Edição Claras, 1968	1		Carolina Proença
Figura Inteira Verde a Segurar as Hastes Vegetalistas Batalha	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitel da nave	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, Mosteiro da Batalha, Lisboa: Edição Claras, 1968	1		Carolina Proença
Caras Verdes com Enrolamentos Capela Lateral Esquerda Batalha	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitéis do vão da capela lateral esquerda? (lado direito)	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, Mosteiro da Batalha, Lisboa: Edição Claras, 1968	2		Carolina Proença
Caras a Expelir Vegetação Divergente Vão Batalha	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitéis do Vão	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, Mosteiro da Batalha, Lisboa: Edição Claras, 1968	2		Carolina Proença
Figuras Inteiras Verdes Capitéis Nave Batalha	Mosteiro da Batalha	idem.	Capitéis	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, Mosteiro da Batalha, Lisboa: Edição Claras, 1968	2		Carolina Proença
Mísula de Santa Maria da Vitória (lado interior do portal Sul) Batalha	Mosteiro da Batalha	idem.	Mísula de apoio à imagem de Santa Maria da Vitória (lado interior do Portal Sul)	antes de 1388-1434	BARROS, Carlos Vitorino da Silva, Mosteiro da Batalha, Lisboa: Edição Claras, 1968	1		Joana Antunes
Capitel Vão Capela-mor Águas Santas	Igreja de Santa Maria de Águas Santas	idem.	Capitel do Vão da Capela-mor interior (lado direito)	meados do séc. XIII	DIAS, Pedro, A arquitectura Gótica Portuguesa, 1994	1		Carolina Proença



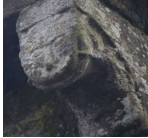





Capitel Vão Capela-mor Águas Santas 2	Igreja de Santa Maria de Águas Santas	idem.	Capitel do Vão da Capela-mor interior (lado esquerdo)	meados do séc. XIII	DIAS, Pedro, A arquitectura Gótica Portuguesa, 1994	1		Carolina Proença
Remate do arco portal axial interior Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Remate Superior do arco do portal axial interior	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	1		Carolina Proença
Ábaco de um capitel da nave principal lado esquerdo Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Ábaco de um capitel da nave principal (lado esquerdo)	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	2		Carolina Proença
Ábaco de um capitel da nave principal lado direito Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Ábaco de um capitel da nave principal (lado direito)	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	2		Carolina Proença
Capitel da nave principal lado direito Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	3		Carolina Proença
Ábaco sob Capitel da Nave Principal lado direito Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Ábaco sob capitel da nave principal (lado direito)	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	4		Carolina Proença
Capitel da nave principal lado esquerdo Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	3		Carolina Proença
Capitel da Abside da Cabeceira exterior Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Capitel exterior da Abside da Cabeceira	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	2		Carolina Proença

Capitel da Abside da Cabeceira exterior Rates 2	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Capitel exterior da Abside da Cabeceira	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	3		Carolina Proença
Felinos e caules entrelaçados Rates	Igreja de São Pedro de Rates	idem.	Dintel do portal lateral Sul (passagem)	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	1		Carolina Proença
Gato Ábaco Rates	Núcleo Interpretativo da Igreja de S. Pedro de Rates	Igreja de São Pedro de Rates	ângulo de ábaco	1180-1225 ?	NETO, Maria João, <i>A Igreja de São Pedro de Rates: Um Património Artístico Milenar</i> , Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016	1		Carolina Proença
Ábaco Avulso Unhão	Igreja do Salvador de Unhão	idem.	Ângulo de Ábaco avulso no exterior do templo (lado direito)	finais de séc. XII- inícios de XIII	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008	1		Carolina Proença
Ábacos do Portal Lateral Sul Ferreira (lado direito)	Mosteiro de São Pedro de Ferreira	idem.	Ângulos dos ábacos contínuos (impostas) dos capitéis do portal lateral Sul (lado direito)	finais de séc. XII- inícios de XIII	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008	4		Carolina Proença
Ábacos do Portal Lateral Sul Ferreira (lado esquerdo)	Mosteiro de São Pedro de Ferreira	idem.	Ângulos dos ábacos contínuos (impostas) dos capitéis do portal Lateral Sul (lado esquerdo)	finais de séc. XII- inícios de XIII	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008	4		Carolina Proença
Ábacos do Portal Lateral Norte Ferreira (lado esquerdo)	Mosteiro de São Pedro de Ferreira	idem.	ângulos dos ábacos contínuos (impostas) dos capitéis do portal Lateral Norte (lado esquerdo)	finais de séc. XII- inícios de XIII	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008	3		Carolina Proença
Ábacos do Portal Lateral Norte Ferreira (lado direito)	Mosteiro de São Pedro de Ferreira	idem.	Ângulos dos ábacos contínuos (impostas) dos capitéis do portal Lateral Norte (lado direito)	finais de séc. XII- inícios de XIII	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008	3		Carolina Proença
Capitel green man regurgitante portal axial Ferreira (aves entrelaçadas)	Mosteiro de São Pedro de Ferreira	idem.	ângulo superior do cesto do capitel do portal axial (lado direito)	finais de séc. XII- inícios de XIII	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008	1		Carolina Proença











Green Man Capitel Portal Axial Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel do portal axial (lado direito)	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	1		Carolina Proença
Green Man Capitel Portal Lateral Sul Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel do Portal Lateral Sul (lado esquerdo)	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	1		Carolina Proença
Felino/Monstro Capitel da nave Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel da nave ?	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	1		Carolina Proença
Carranca regurgitante capitel nave Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	2		Carolina Proença
Cara humana cuja barba se transforma em folhagem Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	2		Carolina Proença
Carranca expele folha estriada nave capitel Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	2		Carolina Proença
Capitel com carrancas pequenas Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	2		Carolina Proença
Capitel com besta unicéfala a regurgitar folhas Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel da nave principal (lado esquerdo)	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	2		Carolina Proença
Capitel com carranca monstruosa Leça do Balio	Mosteiro de Leça do Balio	idem.	Capitel da nave	1306-1336	PARREIRAS, Ana Teresa Pereira, Guias do Mosteiro de Leça do Balio (vol. II), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017	1		Carolina Proença

Ângulo do Âbaco do Portal Axial Freixo de Baixo	Mosteiro de Salvador de Freixo de Baixo	idem.	Ângulo do Âbaco sobre capitéis do portal axial (lado esquerdo)	finals de séc. XII- inícios de XIII	RODRIGUES, Jorge, <i>Panteões, Estruturas Funerárias e Espaços Religiosos Associados da Rota do Românico</i> , Lousada: Rota do Românico, 2014	1		Carolina Proença
Aduelas de Pombeiro	Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras	idem.	Aduelas do interior da terceira arquivolta do portal axial	1220?	FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, <i>Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro</i> , 2011	5		Carolina Proença
Base da coluna da nave principal Paço de Sousa	Mosteiro do Salvador de Paço de Sousa	idem.	decoração da base da coluna da nave principal	meados do séc. XIII (Refeito no séc. XIX?)	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008; Rodrigues, Jorge, "O Mundo Românico (séculos XI-XIII)" in <i>História da Arte Portuguesa</i> , 1995	2		Carolina Proença
Green Man Túmulo de Rodrigo Sanches	Mosteiro de Grijó	Coimbra	Lateral esquerda da arca tumular, invertido junto à margem inferior	1246-1264	BARROCA, Mário Jorge, "Quatro Faces de Rodrigo Sanches" in <i>Portvgalia, Nova Série</i> , vol. 34, Porto, DCTP-FLUP, 2013, pp. 151-189	1		Carolina Proença
Arranque do arco triunfal de uma capela lateral nave esq. Vila do Conde	Igreja Matriz de Vila do Conde	idem.	Arranque de um arco triunfal de uma capela lateral da nave esquerda da igreja	1514-1515		2		Carolina Proença
Arranque do arco triunfal de uma capela lateral nave Vila do Conde	Igreja Matriz de Vila do Conde	idem.	Arranque de um arco triunfal de uma capela lateral da nave esquerda da igreja	1514-1515		1		Carolina Proença
Timpano com laçarias que partem da boca de carrancas Sé de Braga	Sé de Braga	idem.	Timpano do portal lateral Sul	1130-1176	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008; OLIVEIRA, Guia da Sé de Braga, 2016	2		Carolina Proença
Carrancas expelem fitas perladas enroladas na arquivolta do portal Sé Braga	Sé de Braga	idem.	Quarta arquivolta do portal lateral Sul	1130-1176	MACHADO, Rosário, <i>Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa</i> , 2008; OLIVEIRA, Guia da Sé de Braga, 2016	3		Carolina Proença

Carrancas Verdes Capitel Sé Braga	Tesouro da Sé de Braga	Sé de Braga	Capitel da nave	1130-1176	MACHADO, Rosário, Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa, 2008; OLVEIRA, Guia da Sé de Braga, 2016	2		Carolina Proença
Carrancas Verdes Capitel Sé Braga 2	Sé de Braga	idem.	Capitel da nave lateral direita	1130-1176	MACHADO, Rosário, Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa, 2008; OLVEIRA, Guia da Sé de Braga, 2016	2		Carolina Proença
Carrancas Verdes Capitel Sé Braga 3	Sé de Braga	idem.	Capitel da nave principal (lado direito)	1130-1176	MACHADO, Rosário, Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa, 2008; OLVEIRA, Guia da Sé de Braga, 2016	2		Carolina Proença
Mísulas Capela dos Reis Sé de Braga	Sé de Braga	idem.	Registo inferior de mísulas de suporte à abóbada	1385-1391	OLVEIRA, Eduardo, SILVA, Libório Manuel, Guia da Sé de Braga, Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico, 2016	4		Carolina Proença
Fragmento de Imposta Gualtar	Igreja de São Brás de Gualtar	idem.	Fragmento de Imposta? (nicho do lado direito da nave principal)	séc. XII?		1		Carolina Proença
Lintel de portal lateral Norte Gualtar	Igreja de São Brás de Gualtar	idem.	Lintel de Portal lateral Norte	séc. XII?		2		Carolina Proença
Tímpano com laçarias que partem da boca de carrancas Gualtar	Igreja de São Brás de Gualtar	idem.	Tímpano do portal Lateral Norte	séc. XII?		2		Carolina Proença
Capitel com Carrancas Invertidas Souto	Igreja de São Salvador de Souto	idem.	Capitel do exterior da Capela-mor	finais de séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	2		Carolina Proença



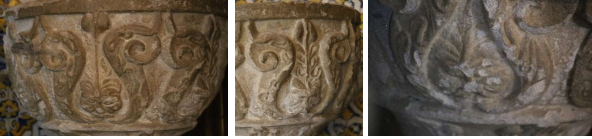





Ângulo de Âbaco Capela Mor Arões (lado direito)	Igreja de São Romão de Arões	idem.	ângulo do âbaco sobre capitel do arco triunfal da capela-mor (lado direito)	1237-??	SANTOS, Reynaldo, O Românico Em Portugal, Editorial Sul, 1955	2		Carolina Proença
Capitel capela-mor Arões	Igreja de São Romão de Arões	idem.	Capitel da capela-mor do lado direito	1237-??	SANTOS, Reynaldo, O Românico Em Portugal, Editorial Sul, 1955	3		Carolina Proença
Modilhão carantonha regurgitante Antas	Igreja de São Tiago de Antas	idem.	Primeiro Modilhão do lado Norte da igreja	séc. XIII	SANTOS, Reynaldo, O Românico Em Portugal, Editorial Sul, 1955	1		Carolina Proença
Âbaco da fachada Coucieiro	Igreja de São João Baptista de Coucieiro	idem.	Ângulo do Âbaco do portal axial (lado esquerdo)	final do séc. XII- início do séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. 1, 1995	2		Carolina Proença
Carrancas a expelir fitas perlasdas enroladas na arquivolta portal Coucieiro	Igreja de São João Baptista de Coucieiro	idem.	Quarta arquivolta do portal axial	final do séc. XII- início do séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. 1, 1995	3		Carolina Proença
Arranque do arco do portal lateral Norte interior Coucieiro	Igreja de São João Baptista de Coucieiro	idem.	Arranque da arquivolta do arco do portal lateral Norte no interior da igreja	final do séc. XII- início do séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. 1, 1995	2		Carolina Proença
Capitel do exterior da capela mor Fonte Arcada	Igreja de São Salvador de Fonte Arcada	idem.	Capitel do exterior da Capela-mor	séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. 1, 1995	3		Carolina Proença
Capitel do exterior da capela mor Fonte Arcada 2	Igreja de São Salvador de Fonte Arcada	idem.	Capitel do exterior da Capela-mor	séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. 1, 1995	3		Carolina Proença

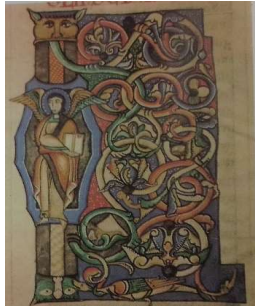


Capitel de vão da capela mor exterior Fonte Arcada	Igreja de São Salvador de Fonte Arcada	idem.	Capitel de vão exterior da Capela-mor	séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	1		Carolina Proença
Capitel do arco triunfal da capela mor Fonte Arcada	Igreja de São Salvador de Fonte Arcada	idem.	Capitel do Arco Triunfal da Capela-mor (lado esquerdo)	séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	2		Carolina Proença
Green Man Capitel Portal Axial Fonte Arcada	Igreja de São Salvador de Fonte Arcada	idem.	Capitel do Portal Axial (lado esquerdo)	séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	1		Carolina Proença
Green Man Capitel Portal Axial Fonte Arcada 2	Igreja de São Salvador de Fonte Arcada	idem.	Capitel do Portal Lateral Sul (lado esquerdo)	séc. XIII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. I, 1995	1		Carolina Proença
Green Men Ábaco portal lateral Sul	Igreja de Santa Maria de Veade	idem.	Ângulo do Ábaco do Portal Lateral Sul (lado esquerdo)	primeira 1/2 do séc. XIII	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014	2		Carolina Proença
Green Men Ábaco Portal Lateral Sul 2	Igreja de Santa Maria de Veade	idem.	Ângulo do Ábaco do Portal Lateral Sul (lado direito)	primeira 1/2 do séc. XIII	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014	2		Carolina Proença
Interior das arquivoltas Portal Lateral Norte	Igreja de Santa Maria de Veade	idem.	Interior da Segunda Arquivolta do Portal Lateral Norte	primeira 1/2 do séc. XIII	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014	5		Carolina Proença
Capitel com Carrancas Verdes Veade	Biblioteca Municipal Prof. Marcelo Rebelo de Sousa, Núcleo Museológico de Arqueologia	Igreja de Santa Maria de Veade	?	primeira 1/2 do séc. XIII	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, História da Arte em Portugal, O Românico, Alfa, 1986, p. 179	2		Carla Varela Fernandes; Carolina Proença
Green Man com barrete portal axial Colegiada Guimarães	Colegiada de Santa Maria de Oliveira, Guimarães	idem.	Capitel de Portal Axial (lado esquerdo)	1387- 1420	BARROCA, Mário Jorge, Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422), Corpus Epigráfico Medieval Português, Tomo 1, 2000; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, Veduta - Revista de Estudos em Património Cultural, nº 3, Guimarães: 2009, pp. 23-26; DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, Igreja de N. Senhora da Oliveira, Guimarães, nº 128, 1981	3		Carolina Proença
Cara desgastada Portal Axial Colegiada Guimarães	Colegiada de Santa Maria de Oliveira, Guimarães	idem.	Capitel de Portal Axial (lado esquerdo)	1387-1420	BARROCA, Mário Jorge, Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422), Corpus Epigráfico Medieval Português, Tomo 1, 2000; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, Veduta - Revista de Estudos em Património Cultural, nº 3, Guimarães: 2009, pp. 23-26; DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, Igreja de N. Senhora da Oliveira, Guimarães, nº 128, 1981	1		Carolina Proença

Green Man Regurgitante Vão Igreja Colegiada Exterior	Colegiada de Santa Maria de Oliveira, Guimarães	idem.	Capitel do vão da igreja (exterior)	1387-1477	BARROCA, Mário Jorge, Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422), Corpus Epigráfico Medieval Português, Tomo 1, 2000; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, Veduta - Revista de Estudos em Património Cultural, nº 3, Guimarães: 2009, pp. 23-26	1		Carolina Proença
Capitel Homem Verde Regurgitante Vão Oliveira Guimarães	Colegiada de Santa Maria de Oliveira, Guimarães	idem.	Capitel do Vão Principal da Fachada	1401-??	MONTEIRO, Manuel, A Escultura Românica em Portugal: Temas Historiados da Porta Principal da Sé de Braga, 1938; ANTUNES, Joana, O Limite da Margem na Arte Medieval em Portugal (séculos XIV-XVI), 2016	1		Joana Antunes
Peixe? Verde Imposta Oliveira Guimarães	Colegiada de Santa Maria de Oliveira, Guimarães	idem.	Imposta do Vão Principal da Fachada	1401-??	MONTEIRO, Manuel, A Escultura Românica em Portugal: Temas Historiados da Porta Principal da Sé de Braga, 1938; ANTUNES, Joana, O Limite da Margem na Arte Medieval em Portugal (séculos XIV-XVI), 2016	1		Joana Antunes
Placa comemorativa de Nossa Senhora da Oliveira green	Museu Alberto Sampaio	Colegiada de Santa Maria de Oliveira, Guimarães	Placa comemorativa da oficialização da colegiada por D. João I	1401	BARROCA, Mário Jorge, Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422), Corpus Epigráfico Medieval Português, Tomo 1, 2000	1		Carolina Proença
Cara Humana Com folhagem nas orelhas S. Francisco de Guimarães	Igreja de São Francisco de Guimarães	idem.	Capitel do Portal axial (lado esquerdo)	1400-?	TEIXEIRA, Fernando José, O Convento de S. Francisco de Guimarães, Porto, Artes Gráficas, 2000	1		Carolina Proença
Monstro Capitel da Capela mor S. Francisco de Guimarães	Igreja de São Francisco de Guimarães	idem.	Capitel da Capela-mor (lado direito)	1400-?	TEIXEIRA, Fernando José, O Convento de S. Francisco de Guimarães, Porto, Artes Gráficas, 2000	2		Carolina Proença
Capitel com caras verdes capela mor S. Francisco de Guimarães	Igreja de São Francisco de Guimarães	idem.	Capitel da Capela-mor (lado esquerdo)	1400-?	TEIXEIRA, Fernando José, O Convento de S. Francisco de Guimarães, Porto, Artes Gráficas, 2000	3		Carolina Proença
Misula com felino verde capela radiante S. Francisco Guimarães	Igreja de São Francisco de Guimarães	idem.	Misula de Capela Radiante	1400-?	TEIXEIRA, Fernando José, O Convento de S. Francisco de Guimarães, Porto, Artes Gráficas, 2000	1		Carolina Proença
Misula com carranca capela radiante S. Francisco Guimarães	Igreja de São Francisco de Guimarães	idem.	Misula de Capela Radiante	1400-?	TEIXEIRA, Fernando José, O Convento de S. Francisco de Guimarães, Porto, Artes Gráficas, 2000	1		Carolina Proença
Beak-heads Green Men Arquivolta Ansiães	Igreja de São Salvador de Ansiães	idem.	Terceira Arquivolta do Portal Axial	c. 1180	LOPES, Roger Teixeira, Carrazeda de Ansiães: Património Artístico, Mirandela: Terra Transmontana, 1996, p. 66, 71	5		Carolina Proença

Cabeça humana entre as folhas Ansiães	Igreja de São Salvador de Ansiães	idem.	Imposta de arcossólio exterior da nave lateral direita (lado direito)	1442?	LOPES, Roger Teixeira, <i>Carrizada de Ansiães: Património Artístico, Mirandela: Terra Transmontana, 1996</i>	1		Carolina Proença
Capitel nave Igreja Matriz de Chaves	Igreja Matriz de Chaves	idem.	Capitel	1561-?		2		Carolina Proença
Chave de Abóbada Capela Igreja Chaves	Igreja Matriz de Chaves	idem.	Chave de Abóbada Capela-mor?	1561-?		1		Carolina Proença
Mísulas Green Men Aguiar	Igreja de Santa Maria de Aguiar	idem.	Mísulas do Transepto (lado esquerdo)	depois de 1165???	BORGES, Júlio António, <i>Concelho de Figueira de Castelo Rodrigo: Subsídios para a sua História</i> , Figueira de Castelo Rodrigo: Município de Figueira de Castelo Rodrigo, 2007	2		Carolina Proença
Cabeça humana coberta com folhagem no pescoço Vila Real	Sé de Vila Real	idem.	Ábaco de arcossólio no interior da nave lateral esquerda (lado esquerdo) - arca de Pero Dias	1424-1451	GONÇALVES, António Nogueira, <i>Estudos de História da Arte Medieval, 1980</i> ; DIAS, Pedro, <i>A Arquitectura Gótica Portuguesa, 1994</i>	1		Carolina Proença
Cabeça humana rodeada de folhagem Vila Real	Sé de Vila Real	idem.	Ábaco de arcossólio no interior da nave lateral esquerda (lado direito) - arca de Pero Dias	1424-1451	GONÇALVES, António Nogueira, <i>Estudos de História da Arte Medieval, 1980</i> ; DIAS, Pedro, <i>A Arquitectura Gótica Portuguesa, 1994</i>	1		Carolina Proença
Espaço entre Capitéis do Portal Axial cara humana Cárquere	Igreja de Santa Maria de Cárquere	idem.	Espaço entre capitéis do portal axial (lado direito)	transição séc. XV-XVI		1		Carolina Proença
Imposta sobre um Capitel Águas	Igreja de São Pedro das Águas	idem.	Ábaco sobre capitel do portal axial (lado direito)	1151	SANTOS, Reynaldo, <i>O Românico Em Portugal</i> , Editorial Sul, 1955	1		Carolina Proença
Capitéis Manuelinos do Portal axial da Sé de Lamego	Sé de Lamego	idem.	Capitéis do portal axial (lado esquerdo)	1502-1513		1		Carolina Proença

Arranque do espaço entre as colunas do portal axial Lamego	Sé de Lamego	idem.	Arranque do espaço entre as colunas do portal axial (lado direito)	1502-1513		3		Carolina Proença
Arco de vão exterior de casa perto da Sé de Lamego	Lamego	idem.	Decoração de vão exterior de uma casa perto da Sé de Lamego	séc. XVI?		1		Carolina Proença
Green Man Invertido Martinho de Mouros	Igreja de São Martinho de Mouros	idem.	Capitel do arco triunfal da capela-mor (lado direito)	antes de 1217-???	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014	4		Carolina Proença
Ábaco sobre capitel do arco triunfal capela-mor Martinho de Mouros	Igreja de São Martinho de Mouros	idem.	Ábaco sobre capitel do arco triunfal da capela-mor (lado direito)	antes de 1217-???	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014	1		Carolina Proença
Ábaco sobre capitel do arco triunfal capela-mor (nave) Martinho de Mour.	Igreja de São Martinho de Mouros	idem.	Ábaco sobre capitel do arco triunfal da capela-mor (lado direito)	antes de 1217-???	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014	1		Carolina Proença
Capitel do arco triunfal da capela mor Armamar (lado direito)	Igreja de São Miguel de Armamar	idem.	Capitel de arco triunfal da capela-mor (lado direito)	1212	GONÇALVES, António Nogueira, Estudos de História da Arte Medieval, 1980; DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, Boletim da Igreja Matriz de Armamar, 85, 1956	2		Carolina Proença
Green Beast Pia de Água Benta Armamar	Igreja de São Miguel de Armamar	idem.	Pia de água benta (junto ao portal Sul interior)	1212	GONÇALVES, António Nogueira, Estudos de História da Arte Medieval, 1980; DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, Boletim da Igreja Matriz de Armamar, 85, 1956	1		Carolina Proença
Green Man capitel capela mortuária Viseu	Sé de Viseu	idem.	capitel do portal da capela mortuária de Bispo D. João Vicente no claustro (Galeria ?)	1446-1463 (1451?)	DAVID, Dinisio M. M., Escultura Funerária portuguesa do século XV, 1990; DIAS, Pedro, A Arquitectura Gótica Portuguesa, 1994	1		Carolina Proença
Mísula de apoio coro alto Sé de Viseu	Sé de Viseu	idem.	Mísula de apoio coro alto (lado esquerdo, parede do portal)	séc. XVI	CHICÓ, Mário Tavares, A Arquitectura Gótica em Portugal, 1968	1		Carolina Proença

Animal regurgitante portal Sul Tarouquela (lado direito)	Igreja de Santa Maria Maior de Tarouquela	idem.	Capitel do Portal Sul (lado direito)	antes de 1214-?	MACHADO, Rosário, Rota do Românico, vol. II, 2014	1		Carolina Proença
Pia de Água Benta Manuelina? Caminha	Igreja Matriz de Caminha	idem.	Pia de água benta (junto ao portal Sul interior)	1488-1556	CHICÓ, Mário Tavares, A Arquitectura Gótica em Portugal, 1968; Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Boletim da Igreja Matriz de Caminha, VI, 1936	3		Carolina Proença
Pia de Água Benta Manuelina? Caminha 2	Igreja Matriz de Caminha	idem.	Pia de água benta (junto ao portal axial interior)	1488-1556	CHICÓ, Mário Tavares, A Arquitectura Gótica em Portugal, 1968; Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Boletim da Igreja Matriz de Caminha, VI, 1936	5		Carolina Proença
Ábacos do Portal Axial Bravães (lado esquerdo)	Mosteiro de São Salvador de Bravães	idem.	Ângulos dos ábacos contínuos (impostas) sobre os capitéis do portal axial (lado esquerdo)	c. 1187	MACHADO, Rosário, Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa, 2008	4		Carolina Proença
Ábacos do Portal Axial Bravães (lado direito)	Mosteiro de São Salvador de Bravães	idem.	Ângulos dos ábacos contínuos (impostas) sobre os capitéis do portal axial (lado direito)	c. 1187	MACHADO, Rosário, Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa, 2008	1		Carolina Proença
Coluna Bravães	Mosteiro de São Salvador de Bravães	idem.	Coluna do portal axial (lado esquerdo)	c. 1187	MACHADO, Rosário, Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa, 2008	3		Carolina Proença
Ábacos sobre capitel do arco triunfal capela-mor Bravães	Mosteiro de São Salvador de Bravães	idem.	Ângulos dos ábacos sobre capitéis do arco triunfal da capela-mor (lado esquerdo)	c. 1187	MACHADO, Rosário, Guia da Rota do Românico de Vale do Sousa, 2008	2		Carolina Proença
Capitel portal axial leões apostos Travanca	Mosteiro de São Salvador de Travanca	idem.	Capitel do portal axial (último do lado esquerdo)	1ª décs. Séc. XI - início do séc. XII	GRAF, Gehárd, Portugal Roman, vol. 1, Paris: Zodiaque, 1986, p. 47; MACHADO, 2014	1		Carolina Proença

Nome atribuído	Localização Actual	Origem / Local de Publicação	Fólio/Localização na página	Informações sobre o Códice	Autor da cópia	Data	Referência Bibliográfica	Número de exemplares	Imagem
Green Man inicial L do Livro de S. Mateus	??	Mosteiro de Alcobaça	Decoração da Capitular da Letra L	Livro de S. Mateus		meados do séc. XII	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, História da Arte em Portugal, O Românico, Alfa, 1986, p. 166	2	
Green Man Incipit Testamentum Vetus de Santa Cruz	Biblioteca Pública Municipal do Porto	Santa Cruz de Coimbra	Página Incipit, In Principio de Génesis, fl 2r	Testamentum Vetus, Santa Cruz 1		meados do séc. XII	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, História da Arte em Portugal, O Românico, Alfa, 1986, p. 169, 171	2	
Bíblia de Alcobaça Página Carpete	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	Página Carpete, Alc. 399, fl. 94 v., 1ª Tábua de Concordância do Novo Testamento - Evangelhos (lustração de construção de um estaleiro medieval)	Vetus Testamentum	artista francês?	meados do séc. XII	PEREIRA, Paulo, História da Arte Portuguesa, vol. 1, Círculo de Leitores, 1995; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, História da Arte em Portugal, O Românico, Alfa, 1986, p. 171; MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	1	

Carranca Felina Regurgitar rede peixes e folha branca

?

Santa Cruz de Coimbra fl. 110v

Santa Cruz 1, Bíblia, Inicial F do livro de Samuel II (David como pescador de almas)

2ª 1/2 séc. XII

MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996; MIRANDA, Adelaide, Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999

1



Inicial I com carrancas nos cantos Santa Cruz

?

Santa Cruz de Coimbra fl. 3v

Santa Cruz 3, Bíblia. Inicial I do Génesis (semelhanças com Santa Cruz 1)

séc. XII-XIII

Miranda, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996; MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999

2



Bíblia de Santa Cruz monstros a regurgitarem inicial B

Biblioteca Pública Municipal do Porto

Santa Cruz de Coimbra Fl. 226v.

Santa Cruz 1, Bíblia, Inicial B do Prólogo de S. Jerónimo ao Livro dos Salmos

2ª 1/2 séc. XII

MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996; MIRANDA, Adelaide, Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999

2



Monstro comprido a regurgitar flor exuberante

Biblioteca Pública Municipal do Porto

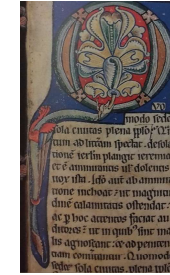
Santa Cruz de Coimbra fl. 1

Santa Cruz 35, Tractatus super lamentationis Jeremiae, Inicial Q

Hugo de S. Vitor 1201-1225

MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996; MIRANDA, Adelaide, Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999

1



Dragão contorcido a regurgitar hastes vegetalistas

??

Santa Cruz de Coimbra fl. 1

Santa Cruz 69, Comentário às Epístolas de S. Paulo, Inicial A

Haymo séc. XII

MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996

1



Cabeça de felino inicial B centro

??

Santa Cruz de Coimbra fl. 1v

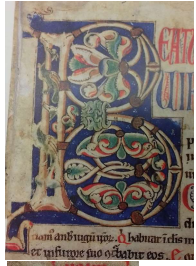



Santa Cruz 25, Saltério, Inicial B





séc. XIII (primeiro quartel)



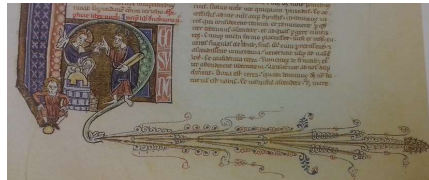
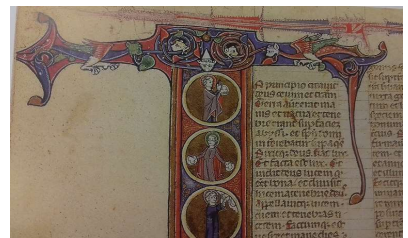
MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996

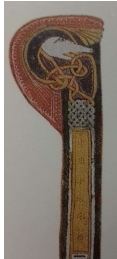
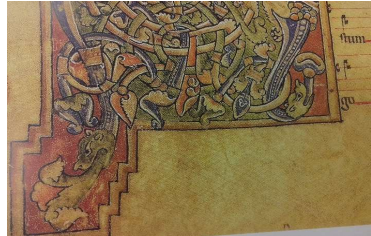
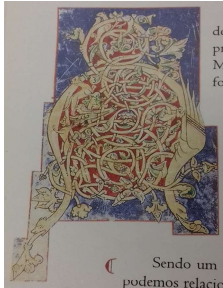

1









Monstro verde inicial B centro	??	Santa Cruz de Coimbra fl. 1	Santa Cruz 62, Breviário e Missal, Inicial B (Saltério)	séc. XIII (primeiro quartel)	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996	1	
Dois dragões a regurgitarem hastes (fundo vermelho)	??	Santa Cruz de Coimbra fl. 6v	Santa Cruz 5, Homiliário, Inicial F	séc. XII (2ª metade)	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996	2	
Dragão a regurgitar haste (fundo colorido)	??	Santa Cruz de Coimbra fl. 162	Santa Cruz 20, Legendário, Inicial F	séc. XII (2º quartel)	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996	1	
Felino a regurgitar entrelaçados	??	Santa Cruz de Coimbra fl. 140	Santa Cruz 58, Inicial B (parecido com Santa Cruz 4), associações a S. Rufo de Avinhão	Pedro Salomão ?	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996; MIRANDA, Adelaide, Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	1	

Dragões sobrepostos a regurgitarem hastes com uva/maçaroca	??	Santa Cruz de Coimbra	fl. 108	Santa Cruz 21, Legendário, Inicial E	?	finais do séc. XII	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996		2
Monstro regurgitante de flor estranha	?	Santa Cruz de Coimbra	fl. 1	Santa Cruz 30, História Escolástica, Inicial P, abertura do texto	Eusébio de Cesareia	meados do séc. XII	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António, 1996		1
Glosa Azul e Rosa a ser regurgitada por duas carrancas						?	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999		2
Felino a regurgitar início de Inicial I	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 1212	Alc. 404, Glossa Ordinaria in Genesim et Exodum, Comentário sobre o Génesis e Êxodo, Inicial I		1201-1225	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999		1
Monstro felino a regurgitar letra b centro	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 3v	Comentário de Salmos, Beatus Vir, Alc. 354	Pedro Lombardo	1201-1300	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999		1

Dois caninos nas extremidades da inicial A verde	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 1v	Alc. 361, Missal pleno segundo rito cisterciense (1ª parte do ano litúrgico)	1201-1225	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	 <p>2</p>
Caninos a expelirem caules vegetalistas das suas fauces inicial P	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 1	Homiliário, Alc. 411, Primo Tempore, Inicial P	1201-1300	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	 <p>2</p>
Monstro de inicial a cuspir margens vegetalistas folhas de videira	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 49	Bíblia (Prólogo de S. Jerónimo-Apocalipse), Alc. 458, Inicial H	produção Claraval- Cister 1201-1250	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	 <p>1</p>
Monstros a regurgitarem hastes enroladas à sua volta	Biblioteca Nacional	?	fl. 4v	Bíblia, Abertura do Génesis, II. 63, Inicial I	produção Catalunha? finais do séc. XIII	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	 <p>3</p>

Focinho Alongado a regurgitar fita amarela	Arquivo Distrital de Viseu	Norte do país?	fl. 1	Actas do Concílio de Calcedónia de 451; Ms. 51, cod. c/ letra visigótica	976-1025	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	1	
Monstros a regurgitarem hastes entrelaçadas Antifonário	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 25	Antifonário, ll. 115, In Purificatione Beate Marie, Inicial A	1201-1225	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	2	
Monstros a regurgitarem folhas em Inicial H vermelho	Torre do Tombo	Mosteiro do Lorvão	fl. 169v	Lorvão 17, Regra de São Bento, Inicial A (semelhante a ll. 115)	?	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	2	
Cara humana a regurgitar folhas base da inicial F Santa Cruz	Biblioteca Pública Municipal do Porto	Santa Cruz de Coimbra	fl. 98	Santa Cruz 1, Testamentum Veteris (Antigo Testamento, Génesis-Macabeus II), Inicial F do Livro dos Reis	2ª 1/2 séc. XII	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	1	

Felino a expelir hastes vegetalista pelas narinas	Torre do Tombo	Mosteiro do Lorvão	fl. 5, base de inicial	Bíblia Do Lorvão (1º vol.) Génesis- Eclesiástico, Basto 25, Inicial I, meio universitário?	produção de Mosteiro de S. Victor/S. Germain de Prés	1201-1250	MIRANDA, Adelaide, A Iluminura em Portugal: Identidade e Influências, 1999	1	
Inicial D Alcobaça homem verde	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 165r, Bíblia Latina			1270-1280		1	
Inicial Q Alcobaça monstro branco	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 328r, Bíblia Latina			1270-1280		1	
Margem Esquerda Homem Verde	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 7v, Alcobaça 45			?		1	
Inicial O? Monstro Vermelho	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 67r, Alcobaça 156			?		1	
Capitular I Máscara Regurgitante Monstro	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 119v, Alcobaça 167		Gil de Leiria	?		1	

Pequeno Demônio Verde Margem de Inicial

Biblioteca Nacional

Mosteiro de Alcobaça

fl. 31v, Alcobaça 172

?

1



Dragão/Réptil Regurgitante de haste glosa

Biblioteca Nacional

Mosteiro de Alcobaça

fl. 57v, Alcobaça 173

?

1



Réptil Regurgitante glosa efeito pavão

Biblioteca Nacional

Mosteiro de Alcobaça

fl. 65v, Alcobaça 173

?

1



Monstro regurgita flor vermelha

Biblioteca Nacional

Mosteiro de Alcobaça

fl. 10v, Alcobaça 173

?

1



Bico regurgitante de cacho de uva?

Biblioteca Nacional

Mosteiro de Alcobaça

fl. 12v, Alcobaça 173

?

1



Monstro regurgitante glosa pequena

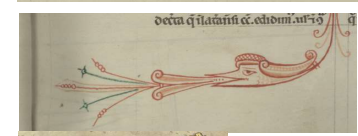
Biblioteca Nacional

Mosteiro de Alcobaça

fl. 17r, Alcobaça 173

?

1



Rosto a regurgitar entrelaçados da inicial O

Biblioteca Nacional

Mosteiro de Alcobaça

fl. 126v, Alcobaça 252

?

2



Capital P Verde Carranca regurgitante	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 3v, Alcobaça 413	Homiliário	João Pecador	1201-1300
Inicial H Carranca regurgitante	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 14r, Alcobaça 413	Homiliário	João Pecador	1201-1300
Carranca Regurgitante Capital I	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 88v, Alcobaça 427	Bíblia: Génesis-Juízes	João Pecador	1176-1225
Capital P Carranca Regurgitante Flores Coloridas	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 154v, Alcobaça 427	Bíblia: Génesis-Juízes (4 vols.)	João Pecador	1176-1225

1



1





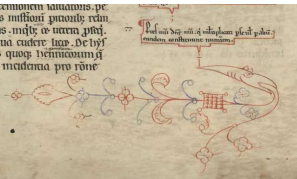

1



1



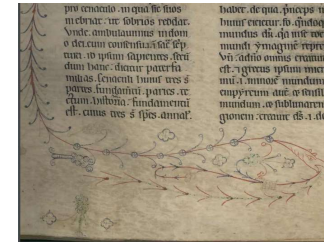
GONZÁLEZ, José María
Pérez, Arte Românica em
Portugal, 2010

Capitular H Dragão Regurgitante	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 115v, Alcobaça 427	Bíblia: Génesis-Juízes	João Pecador	1176-1225		 <p>1</p>
Capitular I Carranca Triste	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 159r, Alcobaça 431	Novo Testamento: Espístolas de S. Paulo - Evangelho de S. João		1176-1225		 <p>1</p>
Margem Monstro bico flores filigranadas Alcobaça	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 1v, Alcobaça 339		Petrus Comestor	1201-1250		 <p>1</p>
Felino monstruoso verde escuro a regurgitar inicial Alcobaça	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 2r, Alcobaça 339		Petrus Comestor	1201-1250		 <p>1</p>

Margens Regurgitadas por animal bico Alcobaça	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 2r, Alcobaça 339	Petrus Comestor	1201-1250	
Prolongamento de inicial animal c/ bico regurgitante filigranado	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 117r, Alcobaça 339	Petrus Comestor	1201-1250	
Prolongamento de inicial animal c/ bico regurgitante pinha	Biblioteca Nacional	Mosteiro de Alcobaça	fl. 132v, Alcobaça 339	Petrus Comestor	1201-1250	
Margem enquadramento microarquitectura Tábuas de Concordancia	??	??	??	??	??	

MIRANDA, Adelaide, CHAMBEL, Pedro (coord.), *Bestiário Medieval: Perspectivas de Abordagens*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2014

1



1



1



1



Caras humanas na margem da microarquitura Tábuas de Concordância

Inicial U c/ monstro azul regurgitante

Laterais da Inicial dragões/Caninos regurgitantes

??

??

??

??

??

??

??

??

fl. 90r

??

??

??

??

??

??

MIRANDA, Adelaide, CHAMBEL, Pedro (coord.), *Bestiário Medieval: Perspectivas de Abordagens*, Lisboa: Instituto de Estados Medievais, 2014

MIRANDA, Adelaide, CHAMBEL, Pedro (coord.), *Bestiário Medieval: Perspectivas de Abordagens*, Lisboa: Instituto de Estados Medievais, 2014

MIRANDA, Adelaide, CHAMBEL, Pedro (coord.), *Bestiário Medieval: Perspectivas de Abordagens*, Lisboa: Instituto de Estados Medievais, 2014

2

1

2

