



**Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas**

Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval

Orientador: Prof. Dr. José Custódio Vieira da Silva

O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal

Vol. I



Aluno : Marisa Marques

N.º : 14880

Data : 25/01/07

(Marisa Alexandra dos Santos Costa Marques)

O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal

Introdução

Metodologias e Objectivos	1
---------------------------------	---

I Parte:

Cap. 1 - Mitos, Lendas, Fábulas e Contos: Imaginação versus Realidade	4
--	---

Cap. 2 - A Noção de Monstro e Figura Híbrida	23
---	----

II Parte:

Cap. 1 – Funções, Objectivos e Significados da Imagem no Contexto da Arte Medieval	41
--	----

Cap. 2 - Integração de Temas e Formas nos Suportes	55
---	----

Cap. 3 - Fontes da Escultura Medieval	70
--	----

III Parte:

Cap.1 - Análise das Formas: Locais e as Representações	83
---	----

Cap. 2 - Análise dos conteúdos: as Simbologias	110
---	-----

Conclusão	123
------------------------	-----

Bibliografia	126
---------------------------	-----

Introdução

Metodologias e Objectivos

Poucas vezes terá tido o homem a sua existência tão marcada pela espiritualidade quanto na Idade Média, e raras vezes foi tão feliz ao tentar imprimir na arte os sinais do invisível. Época de trevas? Época de contrastes? Época certamente, de luzes do espírito que deveriam iluminar os caminhos dos homens das épocas históricas posteriores, mostrando-lhes o verdadeiro sentido da vida.

Todos somos personagens activas do presente e produtos do passado e como agentes actuais da história, reconstituímos e ajuizamos esse passado. O interesse pelo passado depende tão estreitamente dos problemas do presente que, quando este se modifica, modificam-se também os seus interesses específicos e a sua forma de ver as obras de arte, daí que haja sempre necessidade de reescrever a História da Arte.

A História da Arte é afinal a história das sucessivas maneiras de ver o mundo, a compilação dos modos de representação artística, dos testemunhos monumentais do passado, que constituem documentos e permanecem como entidades vivas.

A arte da Idade Média transmite-nos um conceito alargado do homem e da sua relação com o mundo e constitui a própria essência desta época. Dá-nos a justa medida das misérias e grandezas do seu espírito. Mostra-o em todas as etapas e vicissitudes da sua vida. Deus está no centro do Universo mas, através do seu filho encarnado, Jesus Cristo, dá ao homem e à humanidade uma dimensão divina.

A arte deste período foi, sem dúvida, uma arte do espírito, nas regras com que distribuiu as figuras, na sua ordenação, nas simetrias, nos números, nos símbolos. Há nela uma organização misteriosa, nos seus livros de pedra que, além de testemunhas de um tempo, são uma história natural do homem. *“Todos os fenómenos artísticos são misteriosos enquanto não compreendemos a necessidade e as leis da sua formação”*¹.

O contexto histórico da arte medieval é, nas suas origens, uma miscelânea de vestígios das culturas bárbaras e civilizações orientais. Estudar a arte na Idade Média é submergir na história, na diversidade dos tempos, na profusão dos lugares. *“Se se considera a história da arte, não já como a simples história do saber artístico, mas como a história das intenções, ela ganha mais importância do ponto de vista geral da história universal”*².

Os conceitos de abordagem à Idade Média, no período em que se concentra esta análise, (séc. XI-XVI) vacilam: inspiração, invenção, génio, belo, sublime, catarse, e a própria noção de arte, do seu fim e utilidade, procuram uma redefinição de acordo com as perspectivas da época.

¹ Wilhelm Worringer, *A Arte Gótica*, Lisboa, Ed. 70, 1992, p. 21.

² *Idem*, p. 15.

De facto a Idade Média foi uma zona de crepúsculo. Um tempo em que as fronteiras, tanto históricas como psicológicas, ainda estão longe de estarem definidas.

São séculos que têm a palavra incerteza incrustada nos portais das suas cidades muradas, escrita com letras de fogo por sobre os portais das igrejas e no coração de seus habitantes. E levar essa palavra - incerteza - em consideração é uma condição básica para que ousemos nos aproximar do que alguns consideraram a Idade das Trevas.

O período medieval foi uma grande amálgama, onde as mais variadas culturas, sobrepostas, costuradas - muitas vezes de maneira não muito firme - acabaram por formar um todo; nunca, porém, homogéneo.

O legado artístico deixado pela Idade Média aos séculos futuros é inestimável; todavia, praticamente toda a manifestação estética surgida neste período reflecte a estrutura fragmentária da sociedade em que foi concebida.

A escolha de um tema da escultura da Idade Média está sempre associada a dificuldades, sobretudo quando em termos específicos se opta pelas criaturas fantásticas, híbridas ou monstruosas. Aqui as dificuldades ainda mais se adensam pela a falta notória de documentação sobre este assunto, o que dificulta ainda mais a busca.

Problema acrescido também pela reconhecida complexidade da simbologia medieval, a qual não nos permite estabelecer uma interpretação inequívoca. Neste contexto, podemos entender que símbolo representa uma mescla do perceptível e do não perceptível, que se revelará a cada observador, segundo a sua espiritualidade, a sua cultura, a sua sensibilidade, podendo mesmo significar mensagens muito distintas para cada um de nós.

Contudo, este tema, sempre foi para nós muito aliciante, suscitando uma curiosidade e interesse, que será não só de quem escreve mas, pensamos também de quem irá ler.

Vimo-nos obrigados, por questões de tempo, escassez de recursos e dos exemplares artísticos que possuímos, a fazer uma escolha um tanto restrita, ainda mais limitada por algumas das igrejas visitadas se encontrarem encerradas ou em obras.

Devemos também assinalar que sentimos a necessidade de esclarecer conceitos sobre monstros e figuras híbridas, assim como de mitos, fábulas, lendas e contos, para um melhor entendimento posterior desta temática.

Procurámos ainda abordar a relação homem/animal, desde os primórdios da humanidade, e reunir várias opiniões sobre o significado e função das representações das criaturas imaginárias.

Nas análises efectuadas, tentámos organizá-las por temáticas, embora algumas comportem mais do que um tema e seja difícil a separação. Dentro das várias temáticas, ordenámo-las cronologicamente e geograficamente.

O homem medieval não é uma criatura remota, está presente, entre nós, hoje, em cada pedra dos monumentos por ele erigidos. De facto, se a arte da Idade Média foi o reflexo da imaginação e espiritualidade do artista, hoje está sujeita à apreciação estética do observador. Na verdade, apenas o artista nos poderia dar uma interpretação isenta e fidedigna das imagens por ele criadas; nós apenas podemos humildemente aproximar-nos.

Uma última palavra para referir as péssimas condições e a enorme degradação e abandono em que se encontra grande parte do nosso património arquitectónico. Lamentavelmente, grassam a incúria, o desleixo, a falta de preservação e valorização de monumentos que são marcos da nossa herança histórica e artística.

I Parte

**Cap.1 – Mitos, Lendas, Fábulas e
Contos: Imaginação versus
Realidade**

Tentar definir conceitos como mito, lenda, fábula, ou conto, os quais poderão ser interpretados sob inúmeras perspectivas, é tarefa complexa. No entanto, julgamos ser pertinente uma tentativa de esclarecimento sobre os mesmos, para uma melhor compreensão das temáticas que serão abordadas posteriormente, uma vez que ao longo dos tempos eles se foram alterando, desde a literatura às artes plásticas, e também devido à confusão e miscigenação a que estes vocábulos normalmente estão sujeitos e que dificultam, portanto, a compreensão das obras. Por isso, tentaremos de seguida, uma breve abordagem de cada um destes conceitos.

- O Mito -

Começamos então pelo mito, cuja etimologia tem três origens possíveis: os vocábulos gregos *myo* (fechar os olhos, fechar a boca) ou *myeo* (iniciar, instruir); *mytheo* (falar, narrar); ou ainda uma raiz indo-europeia *meudh* ou *mudh* (lembrar-se; desejar com nostalgia; preocupar-se com o que foi outrora)³.

Se recorrermos a qualquer dicionário ou enciclopédia encontraremos, com algumas variantes, a seguinte definição de “mito”: *s.m. (gr. mythos) mito é a projecção reactiva no espaço social da linguagem e de outras formas sensíveis de visões fantásticas, de desejos, de explicações do Universo e da Vida, a um primeiro nível, directo e imediato, de um modo de apreensão do real e de religação com o mesmo real sem a mediação rigorosamente consciente da filosofia, da ciência ou da teologia*⁴.

Mito contém pois, entre outros sentidos, o da narrativa de uma criação, a qual nos conta de que modo algo que até então não existia passou a existir, como a Criação do Mundo, a Origem dos Deuses, ou a Origem do Homem. “*Os mitos revelam, pois, a sua actividade criadora e mostram a sacralidade (ou, simplesmente a “sobrenaturalidade”) das suas obras*”⁵.

O mito relata acontecimentos passados, no início dos tempos, em que o sobrenatural se manifestou para criar algo que até então não existia. “*O mundo, tal como é, é assim explicado pelo contraste de um estado em que tudo “ainda não” era assim como, mas completamente diferente*”⁶.

Os mitos podem classificar-se em: mitos *teológicos* (nascimento dos deuses); *cosmogónicos* (criação do mundo); *antropogónicos* (criação do homem); *antropológicos*

³ *Polis – Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado*, Vol. IV, Printer Portuguesa, Lda. 1986, p. 345.

⁴ *Idem*, pp. 345-346.

⁵ Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Ed. 70, 1963, p. 13.

⁶ Walter Burkert, *Mito e Mitologia*, Lisboa, Ed. 70, 1991, p. 47.

(desenvolvimento dos antropogónicos); *culturais* (acções dos heróis); *etiológicos* (origem das pessoas, coisas, animais, lugares); *naturalistas* (fenómenos naturais, telúricos, atmosféricos, astrais); *morais* (luta entre o Bem e o Mal); *escatológicos* (pós-morte, fim do mundo, antevisão do futuro); *soteriológicos* (iniciação dos mistérios, rituais)⁷.

No caso particular da Grécia Antiga, os mitos influenciaram as Artes em geral⁸; os deuses e heróis gregos perduraram, mesmo através do Cristianismo, na arte europeia, veiculados como uma herança cultural, especialmente pelas obras literárias e artísticas.

De uma lista interminável, temos como exemplos de obras artísticas, escolhidas um pouco ao acaso:

Na escultura - estatueta de bronze representando *Zeus* (século VI a.C.), Museu Arqueológico Nacional, Atenas; cópia romana em mármore de *Ártemis* (Diana-original grego do século IV a.C.), Palácio Versailles, Paris; *Apolo de Belvedere* (século IV a.C.), Museu do Vaticano, Roma; *Héacles Farnese*, cópia romana de original de bronze de Lisipo (360-315 a.C.), Museu Nacional, Nápoles; *Atenas Pacífica*, cópia romana em mármore de original grego (350-340 a.C.), no Museu do Louvre, Paris; grupo de mármore representando *Afrodite, Pã e Eros* (100 a.C.), Museu Arqueológico Nacional, Atenas; *Apolo e Dafne* (1622/1625), escultura de Gian Lorenzo Bernini, Galeria Borghese, Roma; *Ninfa e Sátiro* (1781/1790), figuras em terracota de Claude Michel Clodion, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque; *Eros e Psique* (1824), figuras de mármore de António Canova, terminada por Adamo Tadolini na Vila Carlotta, Como, Itália.

Na pintura - *Leda e o Cisne* (1503/1504), quadro de Leonardo da Vinci, cópia na Galeria Borghese, Roma; *Marte e Vénus unidos pelo Amor* (1576), quadro de Paolo Veronese, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque; *Perseu com cabeça da Medusa* (1801), estátua de mármore de António Canova, Museu do Vaticano, Roma; *Saturno devorando um de seus Filhos* (1820/1823), óleo em gesso, transferido para tela, de Francisco José Goya y Lucientes, Museu do Prado em Madrid⁹.

Estes deuses e heróis eram o reflexo dos homens, pois como estes, tinham também personalidade e sentimentos. Homero (c. 850 a.C.), na *Iliada* e na *Odisseia* e Hesíodo (c. 800 a.C.) na *Teogonia* diziam que aos deuses era permitido fazer tudo aquilo que era vergonhoso para o homem: roubar, trapacear, cometer adultério, etc.

⁷ Victor Jabouille, *Do Mytos ao Mito*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, pp. 33-34.

⁸ Desde os relevos, passando pela cerâmica, aos vasos com figuras vermelhas e negras, às figuras de terracota, às estatuetas de bronze, até à escultura e pintura.

⁹ <http://greciantiga.org/art/asp, 02-11-2005>.

Assim o mito, para os gregos, seria o que hoje a História é para nós, pois através dele eles entendiam e explicavam a existência e o presente, mas pela via metafísica. Era interpretado como uma história verdadeira, possuidora de conotações divinas, e tinha o intuito de ensinar e exemplificar os mistérios da criação, da natureza e da vida, a trajetória evolutiva sofrida pelo homem. Temos como exemplo de mitos da Antiguidade: *Teseu e o Minotauro* (Labirinto); *a Caixa de Pandora* (Prometeu); *Narciso* (Fonte da vaidade); *Jasão e o Velo de Ouro* (Argonautas); *Belerofonte e Quimera*; *o Voo de Ícaro*; *Perseu e Medusa*; *Édipo*; *a Barca de Caronte*; *Hércules* (Hércules para os Romanos)¹⁰.

É, contudo, com os primeiros filósofos que surge de facto a crítica ao mito como forma de explicar o mundo, através de um novo método de conhecimento, com base na razão, que procura esclarecer as crenças antigas que atribuíam aos seres divinos a origem e causa dos fenómenos inexplicáveis. A Filosofia torna-se a luta contra o mito, tentando eliminar todos os elementos irracionais do espírito humano; no entanto, o mito instalou-se dentro dela. “*O mito, assim, atrai à sua volta toda a parte do irracional no pensamento humano: é, pela sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações*”¹¹.

Um dos primeiros filósofos que se interessou por questões relacionadas com o mito foi Xenófanes (c. 560-468 a.C.), o qual criticou as referências mitológicas de Homero e Hesíodo¹². Já Platão (428-427 a.C.), apesar de renegar o mito, reproduziu-o com frequência nos seus textos, como por exemplo no *Fedro*, no *Fédon* ou no *Banquete*, sendo um dos mais conhecidos a *Alegoria da Caverna* (*A República*, Livro VII, c. 380-370 a.C.)¹³. Esta alegoria é frequentemente considerada um mito e celebrou-se por imortalizar a utopia e o pensamento de Platão sobre o carácter ilusório da realidade.

Se, a partir dos mitos surgiram toda uma série de relatos sobre Deuses e Heróis lendários, a partir da ciência irá surgir a resposta racional de filósofos como Pitágoras (571/70-497/96 a.C.) e Tales de Mileto (625-546 a.C.), para quem a origem do Mundo e de todos os seres vivos estava na água.

Desde sempre que o mito se reflectiu na Filosofia, na ciência, e logicamente na cultura e na arte. A busca da verdade, da ciência, teve origem na Grécia e a sua base foi a Filosofia. A curiosidade de explicar os fenómenos naturais, que antes eram explicados pela mitologia e pelas superstições do passado, originou uma emancipação do pensamento.

¹⁰ Joel Schmidt, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70; 1985, pp. 17-275.

¹¹ Pierre Grimal, *A Mitologia Grega*, Publ. Mem Martins, Europa América, s.d., p.17.

¹² Mircea Eliade, *ob. cit.*, pág. 9.

¹³ Trata-se da exemplificação de como nos podemos libertar da condição da escuridão que nos aprisiona através da luz da verdade. Mostra a diferença entre o mundo visível e o inteligível.

Hoje acredita-se que a ciência se constrói como instrumento revelador da natureza e de seus "mistérios", cabendo-lhe, portanto, uma busca incessante da verdade. No entanto, o mito tem alguma influência na ciência, mesmo que muito indirectamente, quando, por exemplo, é dado o nome a um planeta como Marte, que é um personagem mitológico, assim como o nome das constelações e os mitos que lhes estão associados.

O mito e as verdades científicas constantemente contestadas, são diferentes aproximações da verdade.

Nos nossos dias, as pesquisas sobre o mito feitas por Carl Jung (1875-1961), e posteriormente pelos seus seguidores como Joseph Campbell (1904-1987) e Mircea Eliade (1907-1986), entre outros, têm demonstrado que os mitos não são produtos fictícios da fantasia humana, mas sim reflexos de forças arquetípicas, que constituíram eventos e movimentos na história do homem e processos evolutivos da natureza.

Sabemos que, no que diz respeito aos romanos, eles adaptaram a mitologia grega com muitos dos seus deuses e heróis mas, a esse respeito, Georges Dumézil (1898-1986) demonstrou que eles também tinham uma mitologia original¹⁴.

O "mythos" foi perdendo todo o significado religioso e metafísico e, contrapondo-se ao "logos", tornou-se o exemplo de algo que na realidade não existe e se vai convertendo numa forma estética. Da mesma forma, o Cristianismo colocou o mito ao nível da mentira e ilusão, pois ele não encontrava fundamento nas Escrituras¹⁵.

Na verdade, mito e Cristianismo ocuparam quase sempre posições antagónicas; no entanto, o Cristianismo absorveu inúmeros símbolos, figuras e rituais pagãos, onde o pensamento mítico não está totalmente ausente. Os primeiros teólogos cristãos não o aceitavam; porém, as Sagradas Escrituras (o Antigo e Novo Testamento), estão recheadas de elementos mitológicos como, por exemplo, a *Árvore da Vida*¹⁶, cuja representação ou referência se encontra nas culturas de quase todo o mundo mas que surgiu pela primeira vez na Antiga Mesopotâmia, no tempo do Império Neo-Assírio (930 a.C. – 630 a. C.) em que ela aparece em todo o tipo de arte¹⁷.

¹⁴ Victor Jabouille, prefácio a *Mitologia Grega* de Pierre Grimal, Mem Martins, Publ. Europa América, s.d., p.11.

¹⁵ No entanto não podemos negar a sua influência nas várias civilizações e no pensamento das sociedades contemporâneas.

¹⁶ *Génesis* 2:9, 3:22, 3:24; *Provérbios* 3.18; *Apocalipse* 2:7, 22:2, 22:19.

¹⁷ Simo Parpola, "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy" in *The Journal of Near Eastern Studies*, 3-1993.

Um animal mitológico como o dragão também é referido na Bíblia¹⁸, assim como a serpente¹⁹, que em muitas civilizações estava intimamente relacionada com diversos mitos: a *Hidra de Lerna* que lutou com Hércules²⁰; a serpente do *Oráculo de Delfos*; *Ladon*, a serpente do *Jardim das Hespérides*.

Também o mito da criação do homem a partir do barro²¹ já era conhecido em outras culturas como, por exemplo, na Antiga Grécia: para Hesíodo (século VII a.C.), Zeus modelou em argila *Pandora*, a primeira mulher, de cujo enlace com o deus *Epimeteu* nasceu o resto dos homens²².

Temos ainda o mito do *Dilúvio*²³, aliás recorrente em várias culturas de forma muito semelhante ao episódio bíblico, como é o caso do mais antigo e conhecido texto literário, a *Épopeia de Gilgamesh* (século VII a.C.), em que *Utnapistim*²⁴ é o “Noé” da Babilónia²⁵. Presentemente, a questão da veracidade do *Dilúvio* tem sido objecto de diversas investigações, por parte da comunidade científica. Não negando a existência histórica do *Dilúvio*, reconhece-se, contudo, o significado simbólico que adquiriu em muitas tradições e mitos, como por exemplo na mitologia irlandesa, em que foi associado às origens do mundo²⁶.

Citamos ainda outro exemplo: o episódio bíblico de *Abraão* (sacrifício de Isaac)²⁷ encontra afinidades com o de Indomeu, rei de Creta, que ao voltar da batalha de Tróia foi surpreendido por uma tempestade e prometeu a *Poseídon* sacrificar o primeiro ser vivo que encontrasse, caso se salvasse. Ele sobreviveu, mas a primeira pessoa que avistou foi o seu filho; contudo, ele cumpriu a promessa²⁸. Podemos ainda referir mais um exemplo: a luta de *S. Miguel com o Dragão*²⁹, em que este personificava Lúcifer, encontra paralelismo na mitologia babilónica em que o dragão *Tiamat*³⁰ é derrotado pelo deus *Marduk*³¹. Também na mitologia egípcia

¹⁸ *Neemias* 2:13; *Isaías* 21:1, 51:9; *Ezequiel* 29:3, 32:2; *Apocalipse* 12:3, 12:4, 12:7, 12:9, 12:13, 12:16, 12:16, 13:2, 13:4, 13:11, 16:13, 20:2.

¹⁹ Referida no *Génese*, no *Êxodo*, no *Números*, no *Deuterenómio*, nos *Salmos*, no *Isaías*, no *Jeremias*, no *Mateus*, no *Marcos*, no *Lucas*, no *João*, no *Apocalipse*, entre outros.

²⁰ Joel Schmidt, *ob. cit.*, p. 137.

²¹ *Génese*, 2:7.

²² Hesíodo, *Teogonia*, Trad. J. Torrano, S. Paulo, Iluminuras, 1992.

²³ *Génese*, 7.

²⁴ Devido aos deuses quererem destruir a humanidade, Utnapistim foi avisado por Enki, para construir um barco onde reuniria a família, bens e toda a espécie de animais. Depois do Dilúvio, o barco poisou sobre um monte e Utnapistim mandou sucessivamente uma pomba, uma andorinha e um corvo. O corvo não voltou e então ele saiu do barco e ofereceu sacrifícios aos deuses.

²⁵ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. II, Lisboa, Página Editora, 2001, pp. 399-400.

²⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1992, pp. 265-266.

²⁷ *Génese*, 22.

²⁸ *Dicionário Enciclopédico Koogan-Larousse*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1981, p. 17.

²⁹ *Apocalipse*, 12.

³⁰ Este episódio terá possivelmente conotações com o mito de Belerofonte e a Quimera e a lenda de S. Jorge e o Dragão.

³¹ Gonzalo Baez-Camargo, *Comentário Arqueológico de la Biblia*, Costa Rica, Ed. Caribe, p. 26.

vamos encontrar semelhanças com o Juízo Final do Cristianismo, no julgamento dos mortos feito por *Osiris*³².

O Cristianismo reúne práticas muito semelhantes ao Mitraísmo e ao Judaísmo. O deus *Mitra*, que pertencia ao rito solar como grande parte dos deuses redentores, era muito popular no Império Romano e tem afinidades com Jesus Cristo: o nascimento a vinte cinco de Dezembro e, segundo algumas versões, de uma virgem. O culto de *Mitra* era ao domingo, numa celebração ritual em que, como na missa cristã, se bebia e comia; os sacerdotes usavam um chapéu semelhante aos dos bispos cristãos; existia o ritual do baptismo; o líder do culto era chamado de papa; ao entrar no templo, os fiéis mergulhavam os dedos em água; os adoradores de *Mitra* acreditavam que após a morte compareciam perante ele e que no final do mundo ele julgaria mortos e vivos; a sua iconografia representava-o com um disco solar na cabeça, um globo na mão esquerda, muito semelhante às representações de Jesus; por vezes, surgia com uma grande chave na mão para abrir os portões celestiais³³.

Na cultura ocidental, o mito sobreviveu sobretudo através da escrita, apesar de muitos textos e obras de arte terem desaparecido. Por outro lado, as mitologias e religiões populares, de raízes pagãs (das quais pouco se sabe pois não há documentos escritos sobre elas) sobreviveram, adaptadas pelo Cristianismo, nas tradições das sociedades rurais. Posteriormente, as tradições orais e populares serão valorizadas e servirão até de inspiração a grandes artistas plásticos da Europa. Pelo carácter simbólico de que se reveste, o mito pode ser considerado manifestação artística e geradora de Arte, sendo fonte de inspiração em muitos povos e civilizações para as mais diversas obras.

Na Idade Média, o pensamento mítico ressurgiu, como se comprova através de alguns mitos medievais: o mito do *Santo Graal*³⁴; o mito do *Inferno*³⁵ (recorrente em muitas culturas como a egípcia, grega, romana, celta e asteca); o mito do *Purgatório*; o mito do *Paraíso*³⁶; o mito da *Redenção*; o mito do *Apocalipse*³⁷ (profecias que se tornaram mitos); o mito do *Vampirismo* (Drácula) e o mito das *Amazonas*³⁸ (proveniente da mitologia grega) e do *Eldorado* (estes dois últimos já do século XVI)³⁹.

O pensamento mítico esteve também presente nas Cruzadas e em certos fenómenos utópicos e revolucionários da época. A ideologia dominante das Cruzadas era a da grande luta

³² E.A. Nallis Budge, *A Religião Egípcia*, Cultrix, Espanha.

³³ Joseph Campbell, *The Masks of God: Occidental Mythology*, vol III. Arkana, 1991.

³⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 357.

³⁵ *Idem*, p.372.

³⁶ *Idem*, p. 505.

³⁷ *Idem*, p. 75.

³⁸ *Idem*, p. 59.

³⁹ *Dicionário Ilustrado do Conhecimento Essencial*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1996, pp. 57-97.

do Bem contra o Mal: a libertação da Terra Santa e de Jerusalém do poder dos infiéis, dos inimigos da Fé. Essa luta conduziria à salvação da alma, à vida eterna. Mas nem só o espírito da Fé conduzia os Cruzados; também o apelo da aventura, do combate, da conquista.

Com o Iluminismo do século XVIII, ele tornou-se uma forma menor de pensamento, uma expressão de povos incultos, um exemplo de ignorância. De qualquer modo, a sociedade sem classes do Marxismo, parece ter como base o mito da *Idade do Ouro*⁴⁰ e do paraíso perdido, do começo dos tempos⁴¹. Segundo este mito, não havia classes, nem leis, nem crimes, nem prisões, todos viveriam em plena liberdade, em justiça paz e alegria. “*Os mitos são transmissores muito poderosos de ideologias*”⁴².

O mito expressa o Mundo e a realidade humana, cuja essência é, de facto, uma representação colectiva, chegada até nós através de várias gerações. Sigmund Freud (1856-1939) deu nova orientação à interpretação dos mitos e às explicações sobre a sua origem e função. Para ele, os mitos seriam uma expressão simbólica dos sentimentos e atitudes inconscientes de um povo⁴³.

Na mesma linha de pensamento, talvez se pudesse definir o mito, recorrendo ao conceito de Carl Jung, como a consciencialização de arquétipos do inconsciente colectivo, ou seja, o fio condutor entre o consciente e o inconsciente colectivo, bem como as formas de manifestação desse mesmo inconsciente⁴⁴, entendendo-se por inconsciente colectivo a herança das vivências das gerações anteriores. Assim, o inconsciente expressa a identidade de todos os homens, independentemente da época ou local em que viveram. Desta forma, o mito introduziu-se na ciência moderna através da psicanálise. “*O pensamento racional não pode ignorá-lo porque ele é inerente à faceta irracional de cada indivíduo*”⁴⁵.

Nos nossos dias, Claude Lévi-Strauss (1908) afirmou que o mito era especulativo⁴⁶, reflectindo problemas, e enfatizou aspectos comuns na estrutura formal de mitos de diferentes culturas⁴⁷, enquanto outros autores, a partir de uma tradição que passa por Mircea Eliade, exploraram os conteúdos ideológicos e sentimentos universais da experiência religiosa.

E se o mito é uma representação colectiva, transmitida através dos tempos e que nos dá uma explicação do mundo, então o que é a Mitologia? “*É o conjunto de mitos de um povo, de uma civilização, de uma religião ou uma história fabulosa dos deuses, semideuses e heróis da*

⁴⁰ Mircea Eliade, *ob. cit.*, pp. 146-154.

⁴¹ Victor Jabouille, *ob. cit.*, p.57.

⁴² Beatriz Carreño in www.monografias.com, 27-09-2005

⁴³ Sigmund Freud, *Totem e Tabu*, Rio Janeiro, Ed. Imago, 1999.

⁴⁴ Carl Jung, *O Homem e os seus Símbolos*, Tr. Maria Lúcia Pinho, Rio Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964.

⁴⁵ Santiago Galego, in www.monografias.com, 27-09-2005.

⁴⁶ Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural II*, Paris, Ed. Plon, 1973, pp. 173-233.

⁴⁷ Claude Lévi-Strauss, « La Structure des myths » in *L'Antropologie structurale*, Paris, 1958, pp. 227-255.

*Antiguidade greco-romana*⁴⁸. Do ponto de vista etimológico, o vocábulo Mitologia, (*mythos* – imaginação, invenção + *logos* – razão, lógica) comporta uma dualidade de conceitos porque na realidade a sua função é o estudo dos mitos, concebidos como história verdadeira⁴⁹. Segundo Pierre Grimal (1912-1996) podemos designar por Mitologia o conjunto de relatos e acções do divino num determinado povo⁵⁰.

A relação entre a Mitologia e ilusão ou falsidade perdurou até ao século XIX e o termo mito adquiriu um significado ambíguo, assumindo a partir daí uma dualidade de conceitos, ou seja, vulgarmente é considerado ficção, mas junto dos sociólogos, filósofos, etnólogos e historiadores é visto como uma tradição sagrada ou revelação primordial. *“Um mito não é uma mentira, ou uma falsificação. A produção da mitologia nacional opera pela selecção e hierarquização dos eventos e processos históricos. Desse esforço emerge uma leitura - uma interpretação ou uma tradução - que se apresenta como narrativa histórica. O traço crucial dessa narrativa consiste no ocultamento da sua própria origem histórica. Ela atribui aos eventos e aos homens do passado responsabilidade por aquilo que está realizando: a fundação imaginária e simbólica da nacionalidade”*⁵¹.

Entre os gregos, a Mitologia serviu para os eruditos gregos ditarem e justificarem padrões de comportamento perfeitos, dentro do imaginário humano, que todos os cidadãos deveriam seguir. O mito era, portanto, uma espécie de código de ética, um manual de comportamentos-padrão, transmitido às gerações futuras. Nunca buscaram a ética internamente mas sim na natureza. Para eles as acções partiam de vontades e imposições divinas, tirando aos homens a responsabilidade dos seus actos. Nos mitos exaltava-se o belo, o forte, o apto, a vida. Para os gregos, o maior dos males era o fracasso, a debilidade ou a dependência.

O pensamento mítico não foi apanágio exclusivo do homem primitivo; acompanhou toda a evolução cultural da espécie humana e chegou aos nossos dias. Exprime as ideologias, os valores, os ideais de uma sociedade e passam de geração em geração, justificando as regras e práticas tradicionais, sem as quais tudo carece de significado e se dispersa. Todas as culturas têm os seus mitos, alguns dos quais são expressões particulares de arquétipos comuns a toda a Humanidade, como por exemplo a Criação do Mundo.

A mentalidade mítica animizou e antropomorfizou a Natureza, cujos fenómenos eram interpretados como manifestações do poder e da força dos seres sobrenaturais que o homem

⁴⁸ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Dicionário Electrónico da Língua Portuguesa Século XXI*, Nova Fronteira-Lexicon Informática, 1999, CD-rom, versão 3.0.

⁴⁹ Victor Jabouille, *ob. cit.*, p. 17.

⁵⁰ Pierre Grimal, *ob. cit.*, s.d., p. 21.

⁵¹ Demétrio Magnoli, *O Corpo da Pátria*, São Paulo, Ed. Moderna, 1997, p. 290.

primitivo concebia à sua imagem, com sentimentos, emoções e reacções iguais às suas, mas muito mais fortes e perigosas. Daí a procura da comunicação com o sobrenatural, buscando uma aliança, uma simpatia, com vista a minorar as suas necessidades e preocupações.

A história da cultura ensina-nos que o mito está estreitamente ligado à origem da Arte, uma arte que primitivamente se utilizava com finalidades mágicas e que constituía uma das compensações mais eficazes para os desejos insatisfeitos da humanidade. Os mitos chegaram até nós especialmente através da literatura e das artes plásticas; nestas últimas, porém, transcendem a sua representação pois não nos permitem chegar facilmente à sua essência. Hoje são encarados sob uma perspectiva diferente de outrora. “*O moderno estudo do mito encontra o seu primeiro obstáculo na dificuldade de circunscrever com suficiente rigor o seu âmbito e o seu objecto*”⁵².

Joseph Campbell reuniu no seu livro *Mitos, Sonhos e Religião*⁵³ um precioso conjunto de ensaios que investigam as relações dos sonhos e mitos nas artes, na religião, na filosofia e na vida moderna. Segundo este autor o sonho será um mito individual, enquanto os mitos serão sonhos colectivos.

Como forma de comunicação humana, o mito está obviamente relacionado com questões de linguagem e também da vida social do homem, uma vez que a narração dos mitos é própria de uma comunidade e de uma tradição comum. É, no entanto, difícil de definir a natureza precisa dessas relações. “*Sem o mito, porém, toda a cultura perde sua força natural, sadia e criadora. Só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural*”⁵⁴.

Também nos nossos dias o mito está presente em diversas sociedades, condicionando atitudes e comportamentos, com frequência associado a rituais específicos, facilitando aos especialistas a identificação das suas vertentes sociais e religiosas, facultando um melhor entendimento das antigas civilizações. “*Mas porque a cultura arcaica gira em torno de mitos, e estes últimos são continuamente reinterpretados e aprofundados pelos especialistas do sagrado, todo o conjunto da sociedade é conduzido para os valores e significados descobertos e veiculados por esses indivíduos*”⁵⁵.

Por esse mundo fora, existem ainda inúmeras religiões e mitos, ambos fundamentados na crença do sagrado, em que as primeiras reactualizam os segundos através do rito. Existe, de

⁵² Turio José, *O Mito*, Ed. Presença, 1973, p. 13.

⁵³ Joseph Campbell, *Mitos, Sonhos e Religião*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

⁵⁴ Friedrich W. Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, S. Paulo, Comp^a. de Letras, 1992, p. 135.

⁵⁵ Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 125.

facto, uma associação íntima entre mito e ritual, entre a tradição sagrada e as normas da estrutura social, tal como afirma Bronislaw Malinovsky (1884-1942) em *Myth in Primitive Psychology*⁵⁶.

Em várias tribos primitivas, a narração do mito faz parte de um ritual de iniciação geralmente ministrado aos seus jovens membros masculinos com conotações mágico-religiosas. Os jovens ficam assim habilitados a seguir o exemplo dos seres sobrenaturais na sua relação com as plantas e animais. Mas, em muitos casos, o conhecimento do mito é insuficiente; é também necessário celebrá-lo, proclamá-lo, revivê-lo.

Assim se revive a envolvência sagrada em que esses eventos miraculosos tiveram origem, evocando os deuses e seres sobrenaturais, tornando esta vivência actual. Estes rituais substituem o tempo cronológico e profano pelo tempo sagrado do mito; o homem torna-se contemporâneo dos deuses, repetindo os mesmos gestos, recriando o seu mundo. *“Na realidade, os deuses presidem. Convidam, imperam, atormentam, consolam. Eles são o outro e o mesmo nas formas incertas de um processo de divinização, que o mito proclama”*⁵⁷.

Rememorando os mitos, renovando-os através dos rituais, o homem julga poder repetir os actos dos deuses e heróis. *“Viver os mitos implica, portanto, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, visto que se distingue da experiência vulgar da vida quotidiana”*⁵⁸. Além disso, o rito, reiterando o mito, aponta o caminho, oferece um modelo, um exemplo, posicionando assim o homem na contemporaneidade do sagrado; o rito não é senão a sua forma litúrgica, transformando-o pela palavra: *“...o rito leva o homem a transcender os seus limites”*⁵⁹.

O mito serve de exemplo ao homem, ajudando-o a concretizar tarefas difíceis. É o mecanismo usado para narrar em todas as suas facetas a realidade. É através dele que o homem entende a ligação entre nascimento e morte, sexualidade e fertilidade, chuva e vegetação, etc. O Sol, a Lua, a Água, a Fauna e a Flora têm uma história mítica, que participa da história do Mundo e do Homem. *“A existência do Mundo é o resultado de um acto divino de criação...”*⁶⁰. É conhecendo a história dos objectos deste Mundo que o homem tem a percepção dos sinais de seres e poderes de um outro Mundo misterioso, sobrenatural.

O mito ajuda o homem a controlar várias realidades e obriga-o a assumir a sua condição de mortal que precisa de trabalhar e de matar para poder sobreviver; a sua hipotética função

⁵⁶ Bronislaw Malinovsky, *Myth in Primitive Psychology*, W. W. Norton & Co., New York, 1926.

⁵⁷ J. Vidal, *Dictionnaire de Religions*, (Dir. P. Poupard), Paris, PUF, 1984, pp. 1172-1173.

⁵⁸ Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 23.

⁵⁹ *Idem*, p. 123.

⁶⁰ *Idem*, p. 121.

primordial não é moralizante mas sim justificadora do Mundo e da condição humana. *“O mito ensina-lhes as “histórias” primordiais, que o constituíram existencialmente, e tudo que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmos lhe interessa directamente”*⁶¹.

Revelando a origem das coisas, como, por quem, porquê e em que circunstâncias as coisas foram criadas, o mito constitui-se como história sagrada. E conhecer a origem das coisas - um objecto, um nome, um animal ou planta - é o mesmo que adquirir sobre elas um poder que nos permite dominá-las, reproduzi-las e multiplicá-las. Não é por acaso que na Idade Média muitos cronistas iniciavam os seus relatos com a origem do Mundo.

Todavia ainda existem algumas sociedades em que se utilizam as recitações mitológicas por indivíduos com talentos diversificados, como os curandeiros, chefes de seitas secretas, líderes religiosos, os quais, utilizando a criatividade e imaginação, reinterpretando os significados, criando cenários esotéricos, conseguem influenciar vastas comunidades. *“...o mito assumiu outras formas para comunicar-se com o homem moderno. Seu lugar foi ocupado, durante muito tempo, pela prosa narrativa, e, mais especificamente, pelo romance, que serviu como substituto à recitação dos mitos e contos nas sociedades tradicionais e populares”*⁶².

Assim, o mito faz parte do sistema de crenças de uma sociedade, nele se reúne uma codificação de práticas ancestrais, numa busca de interpenetração do insondável e obscuro, do inatingível. Além de ser constituído por uma experiência acumulada ao longo de gerações, é também um meio de modelar comportamentos, abarcando o espaço imenso do desconhecido, adaptando-se a um certo condicionalismo histórico, no qual se ajustou às condições de vida.

Ainda hoje, os meios de comunicação se socorrem de versões actualizadas de alguns heróis mitológicos, quer através da escrita quer do cinema ou televisão. São inúmeros os livros, filmes, desenhos animados cuja personagem principal é alguém com poderes extraordinários, que quase sempre representa o Bem que vence o Mal. Os Super-Heróis são introduzidos no imaginário diário dos leitores e espectadores, os novos representando os ideais da sociedade dos nossos tempos, *“...as nostalgias secretas do homem moderno que, sabendo-se condenado e limitado, sonha revelar-se um dia como uma “personagem excepcional”, um “herói”*⁶³.

⁶¹ Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 18.

⁶² *Idem*, p. 159.

⁶³ *Idem*, p.155.

O mito é, afinal, uma das primeiras manifestações através da qual o homem se insere na realidade material e espiritual, arquitectando uma definição do Mundo, exercendo uma memória original, relembando uma época heróica, uma Idade de Ouro. Ele revive a infância do Mundo, narra uma cosmologia, uma teogonia, uma genealogia. O mito precede a história. *“Ora, o mito é o último referencial a partir do qual a história se compreende, a partir do qual o “ofício do historiador” é possível, não o inverso. O mito caminha à frente da história, atesta-a e legitima-a, tal como o Antigo Testamento com as suas “figuras” garante a um cristão a autenticidade histórica do Messias”*⁶⁴.

O antepassado mítico, o Herói civilizador dá consistência ao Real quotidiano. Todo o mito é um espelho em que os homens procuram o reflexo da sua imagem. Fornece exemplos, é paradigmático, persuasivo, inspirador. *“O homem mítico vive assim num mundo por ele mesmo criado, cheio de relações amistosas ou hostis, e cujos fenómenos lhe aparecem temíveis e exigem, portanto, profundo respeito”*⁶⁵.

Os mitos são as origens e fundamentos de uma raça, de uma tradição, de uma cultura. Eles fazem parte do sistema de crenças de uma sociedade. *“Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais em questão, não é apenas explicar uma etapa na história do pensamento humano, é também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos”*⁶⁶.

Em síntese, eles são a linguagem imagística dos princípios. Traduzem a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta. São elementos essenciais da civilização humana, aglutinadores, homogeneizando rituais, condutas e atitudes, dando identidade a uma comunidade.

O mito é um componente essencial da civilização humana; longe de ser simples imaginação fabulosa, ele é uma realidade viva, à qual se recorre constantemente. Não é uma fantasia artística ou mera teoria abstracta, mas uma real compilação da religião primitiva e da sabedoria prática. *“Em suma, as experiências religiosas privilegiadas, quando são comunicadas através de um cenário fantástico impressionante, conseguem impor modelos ou fontes de inspiração a toda a comunidade”*⁶⁷.

Apesar da predominância do pensamento científico e positivista que surgiu no século XVIII, o qual procurou encontrar explicação para a origem da Vida e do Universo, muitos

⁶⁴ G. Durand, “O Universo do Símbolo”, in *A Ciência dos Símbolos* de R. Alleau, Edições 70, pp. 257-265.

⁶⁵ F. Jürss, “Vom Thales zu Demokrit”, 1977, citado em *Storia della Filosofia*, (dir. Nicolau Merker), vol. I, Roma, Ed. Riuniti, 1984, pp. 28-29.

⁶⁶ Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 10.

⁶⁷ *Idem*, p. 125.

anos já passaram mas o homem ainda se questiona e procura respostas acerca do “ser” ou “não ser”, e dos porquês da sua existência. “Encarado naquilo que tem de vivo, o mito não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade original e que responde a uma profunda necessidade religiosa, a aspirações morais, a constrangimentos e imperativos de ordem social e, até, a exigências práticas”⁶⁸.

Com os seus símbolos e signos, o mito possui uma lógica baseada no imaginário humano e é o reflexo do sentimento de perplexidade e ansiedade do homem, na busca de explicação para a sua própria existência: “...os mitos revelam que o Mundo, o homem e a vida têm uma história sobrenatural...”⁶⁹.

Hoje, o mito já não é a linha condutora do comportamento humano que possuía a capacidade de explicar e difundir a problemática da existência, como acontecia na Idade Média, em que o homem tinha necessidade de conhecer os factos relacionados com a sua condição, a sua origem, o seu presente e a mitologia dava-lhe as primeiras respostas.

Podemos, afinal, concluir que o homem moderno conserva alguns vestígios de “acções mitológicas”, no anseio de recuperar um passado distante, do início dos tempos; a sua luta contra o tempo é constante, evade-se da realidade temporal e pessoal para entrar num tempo imaginário, fabuloso, misterioso. Temos por exemplo o caso de J.R.R. Tolkien que em pleno século XX, criou uma mitologia muito particular para a sua obra *O Senhor dos Anéis*, assim como J. K. Rolling em *Harry Potter*.

Nos nossos dias, diluída nas suas características originais, a narração mitológica surge por vezes sob a forma de lenda, saga, epopeia, fábula, história, conto ou novela. Mas, apesar de em muitas sociedades contemporâneas o mito ainda permanecer vivo, as pessoas distinguem-no, no entanto, das lendas, fábulas e contos. Enquanto o primeiro é conotado com o sagrado e sobrenatural e, por referir uma realidade, é considerado história verdadeira, que relata as origens do mundo, do homem, animais e plantas, assim como acontecimentos fundamentais que tornaram o homem aquilo que hoje é, sendo as suas personagens, na sua maioria, deuses e seres sobrenaturais, os segundos possuem conteúdos profanos, sendo assim consideradas histórias falsas, onde as personagens são heróis ou animais extraordinários cujas acções poderão ou não influenciar significativamente o comportamento humano. Segundo Mircea

⁶⁸ Bronislaw Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*, (1926; reproduzido no vol. *Magic, Science and Religion*, Nova Iorque, 1955, pp. 101-108), citado por Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Ed. 70, 1963, p. 24.

⁶⁹ Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 24.

Eliade “...nas histórias verdadeiras trata-se do sagrado e do sobrenatural; nas falsas, pelo contrário, de um conteúdo profano”⁷⁰.

Em alguns povos e tribos existem mesmo várias condicionantes à revelação dos mitos, os quais não são transmitidos a mulheres e crianças, enquanto os contos e fábulas podem ser do conhecimento de todos.

Com efeito, a linha que separa o mito da lenda, fábula ou conto é ténue porque todos se inserem num domínio comum, o imaginário. No entanto, convém não ignorar que o que para uns é mito, não passa de fábula para outros.

- A Lenda -

A lenda é uma forma de narrativa antiquíssima, retirada da tradição e que relata acontecimentos ocorridos em determinado tempo e local, onde o maravilhoso e imaginário superam o histórico e o verdadeiro. Na sua maioria de origem anónima, é transmitida e conservada pela tradição oral e geralmente marcada por um profundo sentimento de fatalidade, revelando o pensamento do homem dominado pela força do desconhecido.

Quanto à lenda, as suas origens, assim como das fábulas e dos contos de fadas, são difíceis de determinar; contudo, provêm igualmente do alvorecer dos tempos e estão disseminados por todo o planeta. Derivam provavelmente do folclore que é uma manifestação cultural de origem popular, constituída pelos costumes, tradições e festas populares, transmitidos oralmente às sucessivas gerações. Podemos citar como exemplos de lendas retiradas do folclore: a lenda do *Barba Azul* (século XVI), a do *Abominável Homem das Neves* (século XIX), a do *Pai Natal* (século XIX)⁷¹. Também elas relatam dramas da existência humana e constituem metáforas para vários acontecimentos da vida dos homens, sendo assim consideradas intemporais, transmitidas também oralmente de geração em geração. Curiosamente, essas histórias revelam um determinado problema mas também a respectiva solução, dada pela própria personagem.

A definição mais comum de lenda, em qualquer dicionário, é: *s. f. (l. legenda) tradição popular; narrativa transmitida pela tradição, de eventos geralmente considerados históricos, mas cuja autenticidade não se pode provar; história fantástica, imaginosa; mentira, patranha; história fastidiosa*⁷².

⁷⁰ Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 15.

⁷¹ *Dicionário Ilustrado do Conhecimento Essencial*, Selecções Reader's Digest, Lisboa, 1996, pp. 82-83.

⁷² *Dicionário Universal da Língua Portuguesa Ilustrado*, Vol. III, Ed. Melhoramentos/Centro Livro Brasileiro, Lda., 1972, pp. 555.

Os conteúdos da lenda inserem-se com frequência no campo da religiosidade porque nela intervêm forças ou seres superiores ao homem. As proezas dos heróis nela retratados, mostram-nos como seres de características sobrenaturais, com repercussões em todo o Universo.

Os protagonistas são pessoas, animais e criaturas com poderes sobrenaturais. Muitas vezes baseadas nos mitos, os quais por vezes sustentam, podendo partir ou não de factos concretos, as lendas misturam frequentemente o fantástico com o real. Elas vão-se modificando consoante o lugar e a época, pois cada pessoa que as conta imprime nela subtis alterações.

Das mais antigas e conhecidas lendas, temos a de *Rómulo e Remo* (fundação de Roma, século VIII a.C.); a lenda da *Atlântida* (continente desaparecido) referida pela primeira vez por Platão; a lenda de *Adónis*; a lenda do *Rei Midas* e a lenda de *Pigmalião*. Como exemplos de lendas medievais temos a lenda do *Rei Artur*; a lenda do *Preste João*; a lenda de *Robin dos Bosques*; a lenda de *Tristão e Isolda*⁷³.

No nosso país existem igualmente inúmeras lendas, das quais destacamos: a lenda do *Milagre das Rosas*, a lenda da *Padeira de Aljubarrota*, a lenda do *Galo de Barcelos*, a lenda de *Egas Moniz*, a lenda das *Amendoeiras em Flor*, a lenda dos *Corvos de S. Vicente*, a lenda do *Milagre da Nazaré*, etc.⁷⁴.

- A Fábula -

Em relação às fábulas, os registos mais antigos, no Ocidente, levam-nos até ao grego Esopo (c. século. VI a.C.), grande contador de fábulas, personagem misteriosa, do qual não existem certezas quanto à sua existência. São ainda hoje contadas fábulas de Esopo como a *Galinha dos Ovos de Ouro*⁷⁵, a *Raposa e as Uvas*⁷⁶, o *Leão e o Rato*⁷⁷. Posteriormente, no século I d.C., Fedro, que viveu em Roma, recontou as fábulas de Esopo em forma de poesia.

Se recorrermos aos dicionários encontraremos como definição de fábula: *s.f. (l. fabula) pequena narrativa em que se aproveita a ficção alegórica para sugerir uma verdade ou reflexão de ordem moral, com intervenção de pessoas, animais e até entidades inanimadas; narração imaginária, ficção artificiosa; narrativa ou conjunto de narrativas de intenção*

⁷³ Mais recentemente, em pleno século XX, temos a lenda de *Loch Ness* (1934), que segundo alguns historiadores remontará ao século VI, fazendo parte do folclore celta. Henry Bauer, *The Enigma of Loch Ness: Making Sense of a Mystery*, University of Illinois Press, 1986.

⁷⁴ *Breve História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Texto Editora, 1999; e *Lexicoteca*, Circulo de Leitores, Vol. XV, 1987.

⁷⁵ Moral da história: quem tudo quer tudo perde.

⁷⁶ Moral da história: os vaidosos não reconhecem as suas limitações.

⁷⁷ Moral da história: os pequenos amigos podem tornar-se grandes aliados.

*mitológica; entretcho ou urdidura de qualquer obra de ficção; os elementos de deformação da realidade nas composições de género épico ou de invenção; mentira*⁷⁸.

Todavia, a fábula é, essencialmente, um pequeno conto cujo desenlace reflecte uma lição moral, em que as principais personagens são animais. As suas acções assemelham-se às humanas, promovendo o poder da sátira, da crítica de costumes, elegendo o exemplo como meio elucidativo, persuasivo. As temáticas, variadas na sua maioria, apresentam como objectivo a vitória dos fracos sobre os fortes, dos bons sobre os astutos e a consequente derrota dos presumidos. Temos, como exemplos, *A Tartaruga e a Lebre* e *a Cigarra e a Formiga*.

Tal como a parábola, as fábulas baseiam-se na comparação, ensinando e transmitindo sabedoria sobre a realidade, o seu valor poético aproximando-se do filosófico. São narrativas breves, em prosa ou verso, contando factos alegóricos, cuja verdade moral está implícita na própria ficção.

Nessas narrativas, a acção não se apresenta como realidade mas como poderia acontecer; dá representação concreta a uma ideia abstracta e sobretudo a um conceito moral – daí a moral da história. Não se satisfaz em contar uma história no mundo tal como existe – ela recria-o e a sua natureza é universal.

Na Idade Média, a fábula foi divulgada nos conventos para transmitir conceitos morais mas também como forma de sátira e zombaria. O património fabular nasceu da cultura popular e foi transmitido oralmente, passando posteriormente à escrita através dos eruditos. As fábulas foram aproveitadas e adaptadas pelos autores cristãos pois os seus ensinamentos adequavam-se à moral cristã e as suas características foram também assimiladas ao bestiário medieval.

Também no século XVII, La Fontaine (1621-1695), grande fabulista, inspirando-se em Esopo, contribuiu para o apuramento da fábula⁷⁹.

Na literatura de língua portuguesa, alguns autores foram também influenciados por este género literário: Sá de Miranda, Diogo Bernardes, Bocage, Almeida Garret, João de Deus, Cabral Nascimento, Monteiro Lobato, Teófilo Braga, Miguel Torga.

⁷⁸ *Dicionário Universal Língua Portuguesa Ilustrado*, vol. III, Ed. Melhoramentos/Centro Livro Brasileiro, Lda., 1972, pp. 5-6.

⁷⁹ No século passado, George Orwell (1903-1950) com a sua obra *O Triunfo dos Porcos*, também construiu uma fábula, apesar desta ter um carácter de sátira política. Título original, *Animal Farm*, escrito em 1945, que relata o sonho de um velho porco que queria criar uma quinta governada por animais, sem a exploração dos homens. Mas também a revolução dos bichos, tal como as outras, está marcada pela tirania. Esta fábula moderna foi interpretada como uma crítica a Estaline e à revolução bolchevista. Os animais tomam o poder mas desvirtuam os ideais revolucionários, são todos iguais mas uns são mais iguais que outros.

-O Conto -

O conto era, para as antigas civilizações, uma narrativa de cariz fabuloso e fantástico inspirado na mitologia e transmitido oralmente através de gerações. A literatura ocidental, em tempos diferentes, recriou contos, mitos e lendas orientais, chegadas à Europa pela assimilação do património cultural greco-romano ou pela transmissão directa da civilização árabe, como é o caso dos contos das *Mil e Uma Noites*⁸⁰, que reúnem aventuras fascinantes de origem árabe, persa, egípcia e judaica. Neles se incluem contos que povoaram a nossa infância, como *Ali Bábá e os Quarenta Ladrões*, *Aladino e a Lâmpada Mágica*, *Sindbad o Marinheiro*, e muitos mais⁸¹.

Na língua portuguesa, o conto define-se assim: *s. m. (de contar) narração falada ou escrita; história ou historieta imaginada; fábula; patranha inventada para engazopar indivíduos rústicos e geralmente de má fé*⁸².

O conto distingue-se do romance e da novela pelo seu tamanho e estrutura. Nele, o tempo e espaço são bem delimitados, mas evitam-se a análise e as introspecções. É sobretudo uma narrativa linear, com uma personagem principal, que relata um só conflito e uma só acção. Começou por ser transmitido de forma oral, passando depois à escrita. A Bíblia possui alguns episódios com a estrutura do conto: a história de *Caim e Abel*⁸³, a história de *José e seus irmãos*⁸⁴, a história de *Sansão*⁸⁵, as parábolas do *Bom Samaritano*⁸⁶, do *Filho Pródigo*⁸⁷, entre outros.

Desde a Idade Média muitos autores se distinguiram na área do conto como Geoffrey Chaucer (século XIV) cuja obra, *Contos de Canterbury*, foi publicada no século XVII; Charles Perrault (século XVII) autor de contos tão conhecidos como a *Cinderela*, o *Barba Azul*, o *Gato das Botas*, o *Capuchinho Vermelho*, os *Três Porquinhos*, etc. No século XIX, os grandes contistas foram os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm (1785-1863) que nos deram, *Branca de Neve*, *Bela Adormecida*, *Rapunzel*, *Pequeno Polegar*, e Hans Christian Andersen (1805-1875) com o *Soldadinho de Chumbo*, a *Princesa e a Ervilha*, a *Pequena Sereia*, o *Patinho Feio* e muitos mais. Mas outros escritores se distinguiram nesta área: Charles

⁸⁰ Foram compiladas em doze volumes e traduzidas pela primeira vez para idioma ocidental por Antoine Galand (1704-1717). *História Universal de La Literatura*, Barcelona, Ed. Sopena, 1978, pp. 98-99.

⁸¹ J. H. Heisig; *El Cuento detrás del Cuento*, Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1976, pp. 100-101.

⁸² *Dicionário Universal Língua Portuguesa Ilustrado*, vol. II, Ed. Melhoramentos/Centro Livro Brasileiro, Lda., 1972, p. 345.

⁸³ *Génesis*, 4.

⁸⁴ *Génesis*, 30.

⁸⁵ *Juizes*, 13.

⁸⁶ *Lucas*, 10:25.

⁸⁷ *Lucas*, 15.

Dickens, Guy Maupassant, Mark Twain, Edgar Allan Poe, etc. Em língua portuguesa, podemos destacar, entre vários, Camilo Castelo Branco, Aquilino Ribeiro, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Jorge de Sena, José Agualusa, Machado de Assis, e muitos mais.

Embora hoje o conto maravilhoso seja sobretudo uma literatura de diversão, sempre com um final feliz, ele contém ainda uma conotação iniciática: lutas com seres monstruosos, tarefas difíceis e perigosas, enigmas para desvendar, libertação da “*princesa*”, etc. Ou seja, o seu conteúdo continua relacionado com a passagem para a espiritualidade: “*O fantástico e o misterioso não são apenas a imaginação na literatura e na arte em geral. Estão presentes em todos nós, na nossa mente, e nem a ciência, nem a filosofia os conseguem explicar senão de forma primária e rudimentar*”⁸⁸.

Tal como as fábulas, também os contos de fadas emergiram das narrativas simples e ingénuas das pessoas e passaram a ser objecto de folclore. Os contos de fadas caracterizam-se pela presença do elemento “*fada*”. O significado de fada é: *s.f. (l. fata) ente imaginário, do sexo feminino, a que se atribui faculdade sobrenatural de prever o futuro, determinar venturas ou desgraças, produzir encantamentos, etc.; mulher muito formosa; mulher que seduz ou engana*⁸⁹.

Na sabedoria popular, a fada surgia como uma mulher bela e etérea com poderes sobrenaturais, que interferia na vida das pessoas em situações desesperadas. Na sua versão maléfica, essa criatura seria o que vulgarmente se considerava bruxa. Uma eterna dualidade da condição feminina.

Os contos de fadas incidem sobretudo sobre a essência da condição humana, funcionam como reflexo dos problemas existenciais que são sempre resolvidos por intervenção do elemento mágico. O surgimento de uma dificuldade inicial e a sua posterior resolução são requisitos indispensáveis a essas narrativas. Assim, os heróis e as suas tarefas são elementos centrais e constituem os alicerces dessas acções. Em geral, esses heróis passam por provas, espécies de rituais de iniciação, como forma de atingir a sua meta existencial. Esse objectivo final muitas vezes traduz-se pela busca do par perfeito. Podemos dizer que os contos de fadas, na versão literária, actualizam ou reinterpretam, com as suas variantes, questões universais como os conflitos do poder e a formação dos valores, misturando realidade e fantasia, no clima do “*Era uma vez...*”.

⁸⁸ Júlio Cortazar, “El sentimiento de lo Fantástico”, Conferência na U.C.A.B., 1982, in *Revista Asterion – Arte, Cine Y Literatura*, s.d.

⁸⁹ *Dicionário Universal Língua Portuguesa Ilustrado*, vol. III, Ed. Melhoramentos/Centro Livro Brasileiro, Lda., 1972, p. 8.

Pelo facto de lidarem com conteúdos da sabedoria popular, e conteúdos essenciais da condição humana, é que os contos de fadas são importantes, e alguns perpetuam-se até aos nossos dias. Neles podemos encontrar o amor, os medos, as dificuldades da infância, as carências, as limitações, as perdas, a solidão, os sonhos, os desejos, as auto-descobertas, as buscas e o encontro.

Já citámos alguns exemplos de contos de fadas como a *Branca de Neve*, a *Bela Adormecida*, a *Cinderela*; mas há muitos mais como a *Bela e o Monstro*, o *Príncipe Sapo*.

O enredo básico dos contos de fadas⁹⁰ expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance a sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro "eu", seja pelo encontro da "princesa", que encarna o ideal a ser alcançado.

Os homens continuam hoje com a mesma necessidade de acreditar no maravilhoso, no imaginário, para poderem encontrar explicações para diversos acontecimentos; os contos de fadas, inserem-se nesta busca. Neste sentido: "*O que importa não é a mentalidade primitiva do homem primitivo, mas a mentalidade primitiva do homem moderno (...) criar um novo tipo de homem a partir de um novo mito de vida, eis a tarefa do nosso século*"⁹¹.

⁹⁰ Que talvez tenham origem céltica segundo a maioria dos autores, mas segundo Emile Montegut (1825-1895) terão origem persa. Emile Montegut, *Des Fées et de leur Littérature en France*, França, WE. Revue de deux Mondes, 1982, p. 654.

⁹¹ G. Politzer, *A Filosofia e os Mitos*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978, pp. 107-109.

Cap.2 – A Noção de Monstro e Figura Híbrida

Para podermos estabelecer alguma interpretação do conceito de monstros ou seres híbridos vigente na Idade Média, interessa tentar definir os conceitos de humano e animal nesse período.

O que era para o homem medieval um animal e qual a relação deste com o humano ?

Seriam criaturas distintas ou a humanidade misturava-se, por vezes, com a bestialidade ?

Desde sempre que homens e animais partilharam a vida. O animal fazia parte do quotidiano do ser humano, quer ajudando-o nos trabalhos agrícolas, quer servindo de alimento; fornecia matéria-prima para vestuário, era usado como forma de transporte, ou como instrumento de guerra. Serviu além disso, como insígnia social ou mesmo como diversão, e até como objecto de culto⁹² e de sacrifício em rituais religiosos.

Neste último aspecto sabemos que desde a Pré-História, o artista pintava os seres, um animal, por exemplo, de uma determinada perspectiva, reproduzindo a natureza tal qual a sua vista captava⁹³. O pintor-caçador do Paleolítico supunha ter poder sobre o animal desde que possuísse a sua imagem. Ele acreditava que poderia matar o animal verdadeiro desde que representasse ferido mortalmente num desenho⁹⁴. Ou como afirma S. Giedion, era necessário o animal morrer para que o homem sobrevivesse, fazendo ambos parte do universo cósmico em que cada acção contribui para o ciclo da vida⁹⁵.

Ou seja, estamos perante o Mito do Eterno Retorno, proveniente da tradição Oriental e da Grécia Clássica, em que tudo o que existe faz parte do universo cósmico, em que a morte é mais uma passagem no ciclo da vida. *“As crenças num tempo cíclico, no eterno retorno, na destruição periódica do universo e da humanidade, prefácio de um novo universo e de uma nova humanidade “regenerada”, todas estas crenças atestam sobretudo o desejo e esperança de uma regeneração periódica do tempo passado, da história”*⁹⁶.

Homens e animais sofreram uma evolução conjunta, são indissociáveis, sendo que os primeiros sempre respeitaram e admiraram os segundos pela sua força, rapidez, coragem e raridade.

⁹² No antigo Egipto alguns animais eram objecto de culto: o hipopótamo (deusa Tueris, da fertilidade), o crocodilo (deus Sebek); o escaravelho (deus Khepra); o gato (deusa Bastet), o babuíno e o boi.

⁹³ Referimo-nos concretamente a cenas de caça em que o homem domina o animal nas cavernas de Altamira (Espanha), Lascaux e Chauvet (França). Nicholas J. Saunders, *Os espíritos animais*, Temas e Debates, 1997, pp. 52-53.

⁹⁴ Carlos Cavalcanti, *Como entender a pintura moderna*, Rio de Janeiro, Ed. Civiliz. Brasileira, 1966, p. 67.

⁹⁵ “...the animal, that must be killed because the man can living, is at the same time a part of the cosmic community, every action must therefore be completed that will facilitate his re-enter in the life”. S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginning of Art*, New York, 1962, p. 499.

⁹⁶ Mircea Eliade, *Tratado da História das Religiões*, Lisboa, Ed. Asa, 1992, pp. 502-503.

Também de autores da Antiguidade Clássica nos chegaram conhecimentos sobre animais, sobre as suas características e comportamentos, associando-se historicamente aos bestiários e enciclopédias produzidos na Idade Média. Embora os seres fabulosos referidos em algumas destas fontes não passassem certamente de fértil imaginação, o facto é que raras vezes foram questionadas.

De facto os bestiários não ajudaram a ordenar o mundo animal, pois nem sequer tinham ordem alfabética, embora tentassem separar os animais domésticos, os ruminantes e os felinos⁹⁷.

Rudolf Wittkower afirma que as fontes literárias que deram origem aos bestiários medievais provêm da Antiguidade Helenística. O autor explica o percurso das figuras monstruosas através da arte ocidental a partir dos textos gregos e helenísticos que descrevem a geografia da terra, de terras maravilhosas do Oriente e as conquistas de Alexandre na Índia⁹⁸, destacando-se textos de Heródoto (cerca do séc. IV a.C.), Ctesias de Knidos (médico grego de Ataxerxes da Pérsia – 436-385 a.C.) e Megasténes (embaixador do rei Seleuco – 358-280 a.C.), com descrições de animais fabulosos. Estes mesmos textos tornar-se-ão fonte de inspiração para, entre outros, Diodoro (séc. I a.C.), na sua obra *Bibliotheca Historica*, Estrabão (63/4 a.C.-24 d.C.), na *Geographia* e Plínio, na *Historia Naturalis*, descrevem animais, divindades e raças fantásticas provenientes do Oriente e de lugares desconhecidos do planeta.

Um dos autores da Antiguidade que mais se destacou no estudo dos animais foi Aristóteles (384-322 a.C.), em *De Animalibus*, sem se interessar pelos animais fabulosos. Já autores como Plínio (23/24-79 d.C.), em *Naturalis Historia*, Solino (século III d.C.), em *Rerum Memorabilium* e Eliano (170/235 d.C.), em *Historia Animalium*, nos transmitiram episódios protagonizados por animais fabulosos, mesmo que eivados de um certo cepticismo, em particular o primeiro dos autores referidos⁹⁹.

Outros autores, como Homero (séc. IX-VIII a.C.), na *Odisseia*, Virgílio (séc. I a.C.), nas *Bucólicas* e Ovídio (43-18 a.C.), nas *Metamorfoses*, deram o seu contributo ao bestiário medieval; as suas obras, no entanto, sofreram um processo de cristianização: “*Das suas obras, os letrados medievais herdaram, não só os animais fabulosos associados à mitologia clássica pagã, como as imagens animais que, descritas de forma poética, caracterizavam os heróis e os seus comportamentos, constituindo um vasto reportório de informações sobre pretensas*

⁹⁷ Nicholas J. Saunders, *Os espíritos animais*, Temas e Debates, 1997, pp.18-19.

⁹⁸ Rudolf Wittkower, “Marvels of the East: a Study in the History of Monsters”, in *Allegory and the migration of the Symbols*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

⁹⁹ Felice Moretti, *Specchio del Mondo, Il Bestiary Fantastici delle Cattedrali*, Fasano, 1996.

características de diversos animais”¹⁰⁰. A informação herdada da Antiguidade revela-se, de facto crucial; não tendo sido questionada, foi interpretada segundo o simbolismo-alegoria, cristianizada e inserida no contexto das obras de carácter pedagógico e moralizante da Idade Média.

Outros textos antigos, para além dos mencionados, contribuíram para elaboração dos bestiários, como os tratados de pesca, caça, agronomia, medicina e farmacopeia. Também filósofos como Platão (428/27-348/47 a.C.), Cícero (106-43 a.C.) e Séneca (4 a.C.-65 d.C.) dedicaram alguns textos às características e comportamentos dos animais. Igualmente na literatura, as fábulas, género literário que já provinha da Antiguidade, contribuíram para que as suas personagens principais, os animais, caracterizadas de forma especial, fossem assimiladas ao bestiário medieval.

Os seres anómalos mais frequentemente relatados são: seres sem cabeça; com um só pé; com um único olho; com duas cabeças; gigantes; pigmeus; criaturas muito velhas; híbridos - metade humana, metade animal, e muitos outros. Na última categoria existiam inúmeras variações.

Nos primórdios do Cristianismo, a separação entre a espécie humana e animal era bem definida: o cerne da questão estava na razão que era apanágio do homem: “*Na tradição judaico-cristã hierarquia dos animais e a superioridade dos seres humanos, foram estabelecidas por Deus no momento da criação*”¹⁰¹.

Posteriormente, as diferenças começam a atenuar-se. Para o homem medieval, tanto a natureza, em geral, como o mundo animal, em particular, eram um reflexo do universo humano, sobretudo da moral¹⁰². Neste período, a natureza tinha um papel preponderante na sociedade; o homem temia-a, pois dela dependia a sua sobrevivência, daí ela ser respeitada e sacralizada. “*Na Idade Média, a natureza impunha-se à sociedade, marcando os seus ritmos, quotidianos e a própria sobrevivência das comunidades*”¹⁰³.

O estudo da fisiologia e características dos animais não foi objecto de particular atenção por parte dos pensadores da Idade Média, pois aqueles eram considerados como produtos da onipotência criadora de Deus. Daí o seu provável aproveitamento catequético, sendo geralmente tratados sob uma perspectiva simbólica e alegórica que buscava percepcionar neles os indícios da criação divina: “*O livro essencial, a Bíblia, tem uma estrutura simbólica.*

¹⁰⁰ Pedro Chambel, *A evolução do bestiário letrado medieval – uma síntese*, s.d., s.ed., p. 5.

¹⁰¹ Nicholas J. Saunders, *ob. cit.*, pp. 18-19.

¹⁰² Ignacio Malaxecheverría, *Fauna Fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastian, Kriselu Editor, 1991.

¹⁰³ Pedro Chambel, *Os Animais na Literatura Clerical Portuguesa dos Séculos XIII e XIV: Presença e Funções*, Dissertação de Doutoramento apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, (policopiado) 2003, www.fcsh.unl.pt/iem/investigar-iem.htm, 10-04-06.

A simbologia comanda a arte e, em especial, a arquitectura, para a qual a Igreja é, acima de tudo, uma estrutura simbólica"¹⁰⁴.

É sabido que o bestiário bíblico teve grande importância na transmissão de conhecimentos sobre os animais. Vários episódios do Antigo Testamento, narrados nos livros do *Génese* (criação dos animais e sua nomeação por Adão), *Deuterónimo* e *Levítico*, são-no sempre com características alegóricas e simbólicas. Esses animais participam, inclusivamente, em milagres e profecias, tendo sido assimilados pelos autores medievais: "...o Antigo Testamento transmitiu um amplo bestiário aos autores medievais, constituído por animais de diversas espécies e portadores de diferentes funções, para além de ter dado a conhecer animais estranhos à fauna do Ocidente medieval"¹⁰⁵. Há ainda referência a animais no *Livro dos Salmos* e no *Cântico dos Cânticos*.

Michel Pastoreau (1947) demonstrou como a Igreja não hesitou em procurar, na natureza, a explicação das verdades da fé, e em apoiar uma parte da sua retórica e da sua moral apologética no bestiário. As relações entre o animal e o divino são múltiplas: no imaginário cristão, o animal acompanha, completa, substitui, representa, oculta, servindo de instrumento aos mais diversos objectivos¹⁰⁶.

Também no Novo Testamento, no *Livro do Apocalipse*, surgem referências às figuras híbridas dos Evangelistas e ao Cordeiro Divino, muito inspiradoras da Idade Média. Os chamados Evangelhos Apócrifos contêm vários episódios com animais, de carácter maravilhoso, que se afastam da linha canónica. São inúmeras as representações, em que se revelou a fértil imaginação popular e a arte, por sua vez, se esforçou na sua ilustração.

Não podemos deixar de referir a importância dos primeiros pensadores cristãos, como Santo Agostinho (354-430 d.C.), para a visão medieval da natureza e do mundo animal. Apesar de sofrer influências dos autores antigos e do bestiário bíblico, a sua imaginação desenvolveu "*um alegorismo espiritual*"¹⁰⁷ nos seus textos, interpretando a natureza e fauna dentro da moral cristã: "... para Santo Agostinho a cultura legada pelos clássicos podia ser utilizada pelos pensadores cristãos e posta ao serviço da evangelização, desde que não pusesse em causa os dogmas e doutrina da Igreja"¹⁰⁸.

Importa, por isso, falar das fontes que, nesta época, veiculam informações sobre o mundo animal. Uma delas é *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha (c. 560-636 d.C.): "*Nela*

¹⁰⁴ Jacques Le Goff, *O Homem Medieval*, Lisboa, Ed. Presença, 1989, p. 27.

¹⁰⁵ Pedro Chambel, *ob. cit.* 2003, p. 3.

¹⁰⁶ Michel Pastoreau, *Couleurs, Images, Symboles*, Paris, Le Leopard d'Or, p. 109.

¹⁰⁷ Pedro Chambel, *A evolução do bestiário medieval*, p. 7.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 7.

desfilam seres monstruosos que habitam algures no Oriente. Estes seres prodigiosos estão ligados a relatos de viagem e a um imaginário rico que se sobrepõe a uma atitude que valoriza a Realidade, (...) povoam textos e imagens medievais”¹⁰⁹.

Etimologias, mais do que um livro sobre a origem e significado das palavras, do que um compêndio lexical, expressa toda uma visão do Mundo da época. É composta por vinte livros, sendo o XI dedicado ao homem e seres prodigiosos e o XII aos animais. Santo Isidoro, bispo de Sevilha, foi um dos grandes elos de transmissão da cultura clássica durante a Idade Média. A sua obra, uma espécie de enciclopédia muito utilizada na época, serviu de referência a muitos autores posteriores, como S. Tomás de Aquino (1225/27-1274).

Decerto outros padres da igreja exerceram de alguma forma influência no imaginário animal do Ocidente medieval, assim como os poetas e outros letrados. “*For the theologian of the Middle Ages, nature was a symbol, and living creatures were the expression of the thought of God. At times the theologians imposed their conception of the world on art, and a small number of dogmatic works was executed under their direction, works in which animal has the value of a symbol*”¹¹⁰.

É sobretudo através da iluminura que podemos avaliar o pensamento e sensibilidade cristã em relação ao animal, a qual se divide em dois conceitos, aparentemente contraditórios. O primeiro é que o homem era criado à imagem de Deus, e o animal era criatura submissa e imperfeita, até mesmo impura. Daí a multiplicidade de representações animais, já que interessava opor sistematicamente o homem ao animal, fazer deste uma criatura inferior, estabelecer comparações e metáforas. O segundo conceito defendia uma verdadeira comunhão de sentimentos entre seres vivos, homens e animais. Os manuscritos iluminados com representações de animais tornaram-se o maior veículo de transmissão de símbolos e alegorias que contribuíram para a cultura desenvolvida nos mosteiros.

Nos princípios do Cristianismo, as hagiografias desempenharam também um papel preponderante na formação do imaginário animal medieval¹¹¹. Em muitas histórias de santos e episódios bíblicos, os animais tinham papel de relevo, quer encarnassem as tentações demoníacas, quer estivessem associados aos martírios dos próprios santos, quer fossem criaturas ferozes por eles apaziguadas ou vencidas, como os episódios de *Daniel na cova dos leões*, *Jonas e a baleia*, *S. Jorge e o dragão*, *Santa Tecla e as feras*, e até *S. Francisco de*

¹⁰⁹ Maria Adelaide Miranda, *Seminário Enciclopédia e Hipertexto-Hipertexto e Medievalidade em* www.edc.fc.ul.pt, 30-11-05.

¹¹⁰ Emile Mâle, *The Gothic Image—Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York, Cathedral Library - Harper tochbooks, 1ª edº., 1958, p. 63.

¹¹¹ Pedro Chambel, *A evolução do bestiário medieval*, p. 7.

Assis e a sua interação com os animais: “Com as iluminuras dos bestiários o animal torna-se ele mesmo, e por si só, o sujeito principal da imagem”¹¹².

Um dos textos mais influentes da Idade Média foi o *Physiologus* (séc. II ou IV). De autor desconhecido¹¹³, provavelmente de origem grega, foi amplamente divulgado a partir do século V. Nele se referem cerca de quarenta animais, assim como algumas plantas e pedras. Poucos são os animais domésticos nele incluídos, sendo quase todos selvagens e fabulosos, muitos deles estranhos à fauna ocidental.

Também o *Physiologus* recorre à interpretação simbólica-alegórica e atribui conotações morais e religiosas às características e comportamentos dos animais: “Perhaps no book, except the Bible, has even been so widely diffused among so many peoples and for so many centuries as the *Physiologus*. It has been translated into Latin, Ethiopic, Arabic, Armenian, Syrial, Anglo-Saxon, Icelandic, Spanish, Italian, Provençal, and all the principal dialects of the Germanic and Romanic languages”¹¹⁴.

Esta obra foi uma importante fonte de informação do mundo animal para os pensadores da Idade Média e viria a ser traduzida e utilizada para diversas obras de temática semelhante, os bestiários, em que a maioria dos autores decerto deu largas à imaginação.

Os bestiários tomaram então conta do imaginário ocidental, trazendo fábulas, mitologias e teogonias diversas. Os primitivos desenhos das cavernas, as representações de rituais totêmicos e o imaginário oriental contribuíram para a maior parte dos monstros medievais mais conhecidos, como os dragões e as quimeras. A mitologia das águas, vinda dos países germânicos, trouxe novas criaturas.

Os mais conhecidos autores de bestiários são Philippe de Tahon (século XII); Guillaume le Clerc (século XIII); Pierre de Beauvais (século XIII) e Richard Fournival (século XIII)¹¹⁵.

Outras fontes terão provavelmente marcado a visão do mundo animal na Idade Média, em particular os rituais e tradições de povos pagãos, posteriormente cristianizados (como os celtas e germânicos), os cultos, ritos, crenças e lendas de diversos povos ocidentais e também, como já referimos, a forte influência do Oriente, grandemente responsável pela proliferação de informação sobre animais exóticos e fabulosos.

O intercâmbio cultural entre o Ocidente e o Oriente começou provavelmente com a chamada Rota da Seda (século II a.C.) que, partindo da China, chegava até ao Mediterrâneo.

¹¹² Michel Pastoreau, *ob. cit.*, p. 75.

¹¹³ O *Physiologus* foi atribuído a inúmeros prováveis autores: Pedro de Alexandria, Santo Epifânio, S. Basílio, Santo Atanásio, S. João Crisóstomo, Santo Ambrósio, S. Jerónimo.

¹¹⁴ E. P. Evans, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London, 1ª edº., W. Heinemann, 1896, p. 36.

¹¹⁵ Emile Mâle, *ob. cit.*, p. 33.

Assim, as viagens ao Oriente feitas por missionários e mercadores, ao longo dos séculos XIII e XIV, e as consequentes narrativas por eles produzidas, enriqueceram substancialmente o vasto campo de maravilhas cultuadas pelos homens da Idade Média. A este propósito Jacques Le Goff (1924) tem uma opinião um pouco preconceituosa: “*Ao contrário das pessoas do Renascimento, as da Idade Média não sabem olhar, mas estão sempre prontas a escutar e a acreditar no que se lhes diz. Durante as suas viagens, embebedam-nos com relatos maravilhosos, e eles crêem ter visto o que souberam por ouvir dizer*”¹¹⁶.

Neste contexto, os mapas-múndi, documentos cartográficos, narrativas das viagens, textos teológicos e filosóficos apresentavam uma catalogação pormenorizada dos inúmeros seres fantásticos, humanos, animais, vegetais ou mistos. Dos relatos de viagens mais famosos, um foi o do mercador veneziano Marco Pólo (1254-1324), outro foi o de Juan de Mandevilla (séc. XIV), o qual mesclou a verdade com a ficção no seu *Libro de las Maravilhas del Mundo*, assim como, o já mais tardio, relato da viagem de Colombo (1451-1506), contribuindo assim para o universo do maravilhoso.

Por mais quiméricas e grandiosas que fossem as paragens fabulosas criadas e alimentadas pelo imaginário medieval, não eram desabitadas mas sim recheadas de uma plêiade de criaturas anómalas, deformadas e monstruosas mescladas com vários elementos do maravilhoso: animais exóticos, criaturas com cabeça de animal, homens com cauda, com enormes pés, etc.

O género fantástico encantava o povo, alimentando-lhes o gosto do maravilhoso. A imaginação concebia criaturas que fugiam à razão mais sensata, gerava figuras que escapavam a qualquer lógica, faunas e floras monstruosas ou maravilhosas, criaturas bizarras que se misturavam com personagens humanas e animais normais.

Assim, o clímax de qualquer viagem era o encontro com as criaturas insólitas e exóticas, originando grande decepção caso isso não acontecesse. No entanto, o encontro com monstros não seria factor determinante para as diversas viagens empreendidas a lugares desconhecidos durante a época medieval.

Importa neste contexto, tentar então definir o conceito de monstro: *s. m. (do latim monstru) corpo organizado cuja conformação se afasta da que é natural à sua espécie ou sexo; ser de conformação extravagante, imaginado pela mitologia; animal de grandeza desmedida e*

¹¹⁶ Jacques Le Goff, *Para um novo conceito da Idade Média*, Lisboa, Ed. Estampa, 1980, p. 266.

*extremamente feio; o que é enorme, colossal, excessivo de grandeza; assombroso, prodígio; o que causa temor, atemoriza e assusta*¹¹⁷.

Para os pensadores da Idade Média, todas essas criaturas monstruosas eram obras de Deus e não fruto da imaginação do homem. Falar de monstros era penetrar no mundo da fantasia, da ilusão, do Mal, dos demónios e seres malignos. “...a encarnação do Mal apareceu sob as representações mais variadas: serpente, sapo, deuses e deusas antigos, animais fabulosos...”¹¹⁸. Era uma espécie de “*psicose do maravilhoso*” que alimentou o imaginário dos homens daqueles tempos, os quais buscavam aquilo que traduzia os seus medos, angústias, obsessões, sonhos, fantasias, desejos, expectativas, desde há séculos.

Podemos, assim, concluir que a imagem do animal fabuloso ou monstruoso serviu particularmente em todas as culturas como símbolo ou encarnação do Mal, embora nem sempre ela tivesse uma conotação puramente negativa. De facto, o monstro como representação do horror e da deformidade pode ter um carácter pedagógico. Era por vezes uma lição de persuasão, uma demonstração da cura do vício pela virtude.

Foi a partir do século XI que o conceito e a representação do Diabo, como criatura monstruosa, começou a surgir: “*Os demónios eram representados por uma gama riquíssima de imagens, frequentemente mostrados em traços repugnantes, onde se misturavam formas humanas e animais*”¹¹⁹.

A partir do século XII, surgiram várias versões dos bestiários originais, alguns com características bem curiosas, conforme os gostos pessoais dos seus autores: “*A tradição do bestiário mantém-se, embora os seus autores lhes forneçam um certo cunho pessoal, ora na escolha dos animais, ora nos comentários*”¹²⁰.

Entretanto, esta visão do mundo natural começa a mudar com Alberto Magno (1206-1289), em cuja obra, *De animalibus*, se denota já um certo espírito crítico sobre os comportamentos animais e a existência de seres fabulosos. Outras obras se seguirão que questionarão estes aspectos e outras ainda mais específicas, sobre determinada espécie de animais, que revelam um carácter mais científico. No entanto, os letrados medievais nunca abandonaram o conceito de que o mundo e tudo o que nele existia era fruto da onipotência divina.

¹¹⁷ São referidos, além dos monstros marinhos e das florestas: os teratadelfos, os enfalositas, os sinadelfos, os teratodímios, os teratómelos, os teratópagos, os teratossomos, entre outros. José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa, Publ. Alfa, 1991, pp. 204-205.

¹¹⁸ Gilles Néret, *Devils*, Köln, Ed. Tashen, 2003, p.13.

¹¹⁹ José Rivair Macedo, *Riso cultura e sociedade na Idade Média*, S. Paulo, Ed. Unesp, 2000, p. 80.

¹²⁰ Pedro Chambel, s.d., *ob. cit.*, p. 10.

A crença no Paraíso Terrestre, nos lugares fabulosos e nas criaturas monstruosas conotadas com o diabo, surgiram como configuração do maravilhoso no imaginário da Idade Média, mas não só nesse período. Ramon Llull (1232-1316), na *Doutrina para Crianças*, pequena enciclopédia pedagógica, descreve os demónios de diversas maneiras, entre elas: dragões infernais, de grandes e agudos dentes, com bocas cheias de fogo¹²¹. Por sua vez, Dante Alighieri (1265-1321), na *Divina Comédia*, descreve uma viagem ao Inferno que fez em companhia de Virgílio, e diz que as pessoas quando lá chegam são julgadas pelo monstro *Minos* (canto V:49); nas etapas seguintes os viajantes defrontar-se-ão com o cão Cérbero (canto VI:55), o demónio *Plutão* (canto VII:61), o *Minotauro* (cantos XI, XII, XIII e XIV), e o monstro *Gérion* (canto XVIII:127). A viagem termina com o encontro com o rei do Inferno, *Lúcifer*, descrito por Dante como um monstro com seis grandes asas negras e três faces (canto XXXIV:225)¹²².

Animais reais e fantásticos surgiram nas diversas mitologias, muitas vezes associados e como símbolos de deuses: o touro era associado a *Poseídon*; o cisne a *Afrodite*; as raposas eram mensageiras do deus japonês do arroz, *Inari*; *Hanuman* é o deus macaco do hinduísmo¹²³.

Sabemos que, no início, o Cristianismo dividia o Além em Paraíso e Inferno; o Purgatório só surgiria em meados do século XII¹²⁴. A crença no Paraíso é sedimentada no Novo Testamento com a promessa feita por Jesus Cristo a um dos malfeitores com ele crucificado: “*Em verdade te digo que hoje estarás comigo no Paraíso*”¹²⁵.

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. Já as mitologias politeístas nem sempre interpretam o monstro como símbolo do Mal. Na arte medieval, esta imagem pedagógica do monstro teve uma presença constante, quer nas iluminuras, miniaturas quer nos capitéis.

Também no Renascimento estas criaturas foram inspiradoras de muitas obras artísticas, quer na literatura, quer na pintura e escultura. Isto deveu-se à fusão das tradições Greco-Romanas com os escritos dos primeiros teólogos do Cristianismo¹²⁶, que deram origem, no Ocidente, a vários textos sobre as venturas do Paraíso¹²⁷.

¹²¹ Ramon Llull, *Doutrina para crianças*, Barcelona, Ed. Barcino, 1972.

¹²² Dante Alighieri, *A Divina Comédia-Inferno*, S. Paulo, Ed. 34, 1998.

¹²³ Nicholas J. Saunders, *ob. cit.*, pp. 38-39.

¹²⁴ Jacques Le Goff, *O Nascimento do Purgatório*, Lisboa, Ed. Estampa, 1993, pp. 19-21.

¹²⁵ *Lucas*, 23,43.

¹²⁶ É o caso de Teófilo de Antioquia, Irineu, Hipólito, Epifânio, Agostinho de Hipona.

¹²⁷ J. Delumeau, *Uma História do Paraíso-O Jardim das Delícias*, Lisboa, Ed. Terramar, 1992, pp. 23, 51/68.

De facto, entre o homem e o animal houve, desde sempre, uma relação ambivalente. Ou seja, transformámo-los em deuses, mas muitas vezes ridicularizamo-los; respeitamo-los e tememo-los, mas matamo-los; criamos novas raças, mas exterminamos outras já existentes; acarinhámos os animais domésticos, mas permitimos que alguns sejam utilizados em fins pouco dignos.

De facto, no reino animal, monstro e híbrido confundem-se; por isso, importa tentar definir este último.

*Híbrido (do latim hybrida) é uma justaposição arbitrária de diversos elementos, animados ou inanimados. O híbrido marca a passagem de uma forma adquirida para outra, pela miscigenação com a primeira. Plínio (23 d.C. – 79 d.C.) utilizou o termo hybrida, na sua obra Naturalis Historia, VIII, 213, para designar o produto do cruzamento de uma porca com um javali*¹²⁸.

Segundo outra definição: *híbrido (adj. e s.m.) provém de duas espécies diferentes; indivíduo resultante do cruzamento de dois indivíduos do mesmo género, mas de espécies diferentes*¹²⁹.

Ainda numa outra definição, de carácter estritamente biológico: *híbrido é o heterozigoto obtido normalmente por hibridação entre indivíduos, diferindo por um par de factores ou genes (mono-híbrido) ou por dois ou mais pares de factores (bi-híbrido, tri-híbrido poli-híbrido)*¹³⁰.

Já Plínio, tal como Plutarco (46-120 d.C.), explicava o nascimento destas criaturas pela copulação de humanos com animais, apesar de anteriormente não se acreditar que esses actos pudessem ser fecundos¹³¹. A hibridação designava também seres constituídos por elementos anatómicos diversos.

Mas nem sempre o termo híbrido se pode interpretar no sentido estritamente biológico. No discurso cultural contemporâneo, os fenómenos híbridos estão associados às ideias de impureza, sem autenticidade, colagem, monstrosidade.

As criaturas híbridas foram talvez os primeiros seres monstruosos conhecidos, desde tempos ancestrais. Mescla de animal ou vegetal e humano, eles expressavam as grandes

¹²⁸ José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Livros Horizonte, 1977, p. 219.

¹²⁹ José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. V, Lisboa, Amigos do Livro, 1981, p. 610.

¹³⁰ *Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, Vol. X, Lisboa, Verbo Editora, p. 91.

¹³¹ Claude Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, p. 147.

ansiedades da alma humana. Em determinadas tribos, o feiticeiro com máscara de animal é a encarnação do monstro e procura a ligação entre o instinto animal e o conhecimento humano.

O ser híbrido, meio animal, meio humano, era uma manifestação extraordinária, talvez divina, que provocava terror. Pertencente à iconografia do monstruoso, encontrou no imaginário humano um terreno fértil, desde os primeiros habitantes das cavernas (as primeiras representações remontam ao Paleolítico¹³²) até ao mundo multimédia dos nossos dias.

A este propósito, escreveu Mircea Eliade: "*The primitive hunters consider the animals similar to the men, but equipped with supernatural powers; they believe that the man can transform himself in animal and vice-versa; that the spirits of the dead men can penetrate in the animals; that they exist, finally mysterious relations between a person and a single animal*"¹³³.

Na Antiguidade, conheciam-se vários exemplos de híbridos, alguns compostos por mais de duas espécies de animais: a *Quimera*, corpo e cabeça de leão, cabeça de cabra e cauda de serpente; a *Equidna*, mulher com corpo de serpente; a *Esfinge*, mulher com corpo de leão; a *Harpia*, mulher com corpo de pássaro; o *Centauro*, homem com corpo de cavalo; a *Sereia*, mulher com corpo de pássaro ou de peixe; o *Tritão*, homem com cauda de peixe; o *Minotauro*, homem com cabeça de touro; o *Sátiro*, homem com corpo de bode; a *Manticora*, cabeça de homem com três fileiras de dentes, corpo de leão e cauda de escorpião; o *Grifo*, cabeça, asa e garras de águia e corpo de leão; o *Pégaso*, cavalo alado; o *Unicórnio*, cavalo com um chifre; o *Basilisco*, serpente com asas; as *Górgonas*, mulheres com cabelos de serpentes e asas; o *Cérbero*, cão com juba de serpentes; a *Lâmia*, cabeça e peito de mulher, corpo de cobra, cauda de cavalo¹³⁴; o *Hipogrifo*, criatura alada, cuja parte anterior é de águia e a posterior é de cavalo; o *Peryton*, pássaro da Atlântida, cabeça com chifres, pernas de veado, asas e corpo de pássaro; há ainda estranhos animais como as *Nagas*, da Índia, espécie de dragões, e outros mais¹³⁵.

Também alguns deuses da mitologia eram representados como híbridos: *Pan*, homem com cornos e pés de bode; *Eros*, homem com asas, conhecido como *Cupido* entre os romanos. No Egipto, vários deuses eram híbridos: *Anúbis*, homem com cabeça de chacal; *Athor*, mulher com cabeça de vaca; *Horus*, homem com cabeça de falcão; *Thot*, homem com cabeça de ave; *Knum*, homem com cabeça de carneiro; *Sekhmet*, mulher com cabeça de leão; *Ammut*, cabeça

¹³² Como o homem-boi de Gabilou e o homem com cabeça de pássaro de Lascaux (França).

¹³³ Mircea Eliade, *The History of Religious Ideas*, Vol I, University Chicago Press, 1979, p. 18.

¹³⁴ Jack Tresidder, *Os Símbolos e o seu significado*, Círculo de Leitores, 2000, p. 64.

¹³⁵ Joseph Nigg, *O Livro dos Dragões e outros animais míticos*, Lisboa, Dinalivro, 2002.

de crocodilo, corpo de hipopótamo e juba de leão; *Seth*, homem com cabeça de animal indefinido (bode)¹³⁶, e alguns outros.

Podemos encontrar representações de híbridos um pouco por todas as civilizações do mundo, em particular nas imagens de divindades, como os deuses indianos - *Ganesha* ou *Ganapati*, deus com cabeça elefante. Também na arte Ibérica há algumas representações muito antigas: esfinge de Haches, Albacete Espanha, 550-450 a.C.; deusa alada de Elche, Albacete, Espanha, séc. II a.C.¹³⁷.

Como se sabe, no período medievo os seres híbridos tiveram grande divulgação através das obras dos naturalistas, dos cronistas e viajantes, interesse que perdurou até finais do século XVII, originando inúmeros tratados. Encontram-se referências a estes desde a Antiguidade, e a sua existência foi reafirmada pela autoridade eclesiástica de Santo Agostinho e também por Santo Isidoro de Sevilha.

Nas representações artísticas da Idade Média, a hibridação entre animais de espécies e géneros diferentes era comum, mas depois, no início do Renascimento, esta hibridação levada ao extremo implicou também a mistura com objectos inanimados, numa imaginação sem limites, como a de Jerónimo Bosch (1450-1516) e as suas estranhas criaturas.

Os híbridos também despertaram com frequência a imaginação dos iluminadores e miniaturistas do medievo, possuindo uma aparência tão complexa que é difícil descrevê-los ou nomeá-los. Estes seres talvez representem uma ligação estreita, provavelmente religiosa, do homem com o animal. Seriam criaturas com conotações positivas que estabeleciam a ligação ao ritual e ao mito, e também às lendas e contos. Com toda a multiplicidade de interpretações possíveis sobre criaturas híbridas, não se poderia concluir, decerto com alguma ousadia, que até mesmo os anjos do Cristianismo, na forma como são representados, se podem incluir nesta categoria ?

Mas o que é um anjo ?

Etimologicamente a palavra anjo deriva do latim *angelus*; do grego *aggelos*; do hebreu *mal'ak*¹³⁸.

Na generalidade são definidos como: *ministros, mensageiros, guardiães, condutores dos astros, executores das leis, protectores dos eleitos. São o exército de Deus e a sua corte*¹³⁹.

¹³⁶ Nicholas J. Saunders, *ob. cit.*, p. 38.

¹³⁷ Curiosamente, hoje ainda podemos observar um exemplar de animal que sugere um híbrido, o cavalo-marinho (hipocampo), cuja cabeça é de cavalo e o corpo termina numa cauda enrolada. Licia Filingeri, *The Hybrid as Symbol of the Transformation* in www.paleolithicartmagazine.org, 30-11-05.

¹³⁸ António Geraldo da Cunha, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1987, p. 50.

¹³⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, pp. 71-72.

Numa passagem pela história das várias religiões, encontramos seres semelhantes aos que chamamos de anjos: seres espirituais, incorpóreos, mensageiros da divindade superior. Eles são mencionados nos textos acádios, ugaríticos¹⁴⁰, bíblicos e outros¹⁴¹.

No Cristianismo, os anjos são um dogma da Igreja, tendo a sua existência sido reconhecida no II Concílio de Niceia (325 d. C.). No Sétimo Sínodo Ecuménico (787 d. C.), definiu-se apenas o dogma em relação aos arcanjos: *Miguel, Uriel, Gabriel e Rafael*. Posteriormente a sua existência foi confirmada no IV Concílio de Latrão, em 1215 (Cap.1 d. 428).

No Antigo e Novo Testamentos existem cerca de trezentas referências a estes seres, Mas muitos escritos teológicos e filosóficos se referem a eles: Santo Agostinho (354-430) em sua obra *De Civitate Dei*, fala sobre a criação e a queda dos anjos¹⁴²; S. Gregório Magno (590-604) escreveu um texto sobre os anjos (Homilia 34,13 sobre os Evangelhos); Dionísio o Areopagita, no seu tratado *Coelesti Hierarchia*, VI-VII (c. século V) trata com muitos detalhes as hierarquias e ordens dos anjos; S. Tomás de Aquino, na sua *Summa Theologiae I* (século XIII), dedicou-lhes vários parágrafos.

As Sagradas Escrituras falam de miríades¹⁴³ de anjos agrupados em sete ordens de nove coros, os quais por sua vez se constituem em três tríades.

É opinião generalizada que os anjos foram criados por Deus¹⁴⁴, tal como tudo o que existe no mundo, no início. São considerados espíritos puros¹⁴⁵, isentos de matéria, embora por vezes possam assumir forma humana¹⁴⁶; são os mediadores entre Deus e o homem.

Existem alguns conceitos pré-estabelecidos sobre os anjos. É comum pensar-se que não têm sexo no entanto, na Bíblia, todos os referidos pelos nomes são masculinos, excepto em *Zacarias*, 5:9, em que são referidos dois anjos femininos.

A morada dos anjos é o céu¹⁴⁷, mas podem deslocar-se por todo o universo. São jovens¹⁴⁸, mas não se reproduzem¹⁴⁹, não morrem¹⁵⁰, têm inteligência vontade e emoções¹⁵¹, no entanto não foram criados à imagem de Deus¹⁵².

Na Bíblia são várias vezes referidos como tendo asas¹⁵³, ou voando¹⁵⁴.

¹⁴⁰ Ugarit, antiga cidade na costa mediterrânica da Síria, hoje conhecida como Ras Shamra.

¹⁴¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, pp. 71-72.

¹⁴² Agostinho de Hipona, *A Cidade de Deus – Contra os pagãos*, Livro XI.

¹⁴³ *Apocalipse*, 5:11.

¹⁴⁴ *Génesis I*; *Salmos* 148:1-5.

¹⁴⁵ *Hebreus*, 1:14.

¹⁴⁶ *João*, 20:12; *Apocalipse*, 15:6.

¹⁴⁷ *Marcos*, 13:32.

¹⁴⁸ *Marcos*, 16:5; *Lucas*, 20:36.

¹⁴⁹ *Mateus*, 22:30; *Marcos*, 12:25.

¹⁵⁰ *Lucas*, 20:36.

¹⁵¹ *Mateus*, 8:29; *Lucas*, 2:13; *Judas*, 6.

¹⁵² *I Coríntios*, 6:3.

Na Arte, os anjos são representados com asas para identificar as suas qualidades espirituais e sobre-humanas e também a sua rapidez de deslocação. Muitas vezes essas asas eram cobertas de olhos, simbolizando a sua percepção e visão do mundo sensível e espiritual.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, existe uma equivalência simbólica entre os anjos do cristianismo e os Mensageiros do Outro Mundo celta, que se deslocam sob a forma de cisnes, ambos possuindo asas com a mesma configuração¹⁵⁵.

Voltando às estranhas criaturas monstruosas que frequentemente surgem nas manifestações artísticas, estas terão possivelmente um sentido alegórico e derivarão decerto dos bestiários medievais. Muitas dessas figuras representariam vícios e virtudes e foram adoptadas por diversos povos e decerto que as mais antigas terão influenciado as que surgiram posteriormente, independentemente da sua localização geográfica¹⁵⁶.

Com efeito, mais do que a localização geográfica, importa sobretudo conhecer as culturas em que surgiram, pois o homem sempre foi imigrante desde o início dos tempos e um determinado ritual poderia facilmente difundir-se em qualquer parte da terra, conforme nos provam os estudos antropológicos¹⁵⁷.

Quanto à sua função, ainda hoje as opiniões são muito diversas; no entanto, a que reúne maior consenso é a de que os monstros serviriam de guardiães, protectores dos locais em que se encontravam inseridos. Como alguns representavam seres com poderes sobre-humanos, seria uma teoria plausível. *“Muitas das representações de figuras sagradas, de animais terríficos e até de signos apotropaicos, respondem a esta pretensão”*¹⁵⁸.

Outra ideia com bastante aceitação era a de que estas figuras teriam uma função catequizadora de pessoas predominantemente analfabetas, uma espécie de alerta para uma possível punição aos prevaricadores. O papa Gregório via *“... na pintura um sucedâneo do texto escrito, útil para quem não saiba ler”*¹⁵⁹. No entanto, curiosamente estas representações também surgem em edifícios laicos¹⁶⁰.

¹⁵³ *Ezequiel*, 1:5 – 6; *Isaias*, 6:2-6.

¹⁵⁴ *Daniel*, 9:21.

¹⁵⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, pp. 71-72.

¹⁵⁶ Referimos, em apoio desta ideia, a obra de Jurgis Baltrusaitis, *A Idade Média Fantástica-Antiguidades e Exotismos na Arte Gótica*, Ed. Cátedra S-A., Madrid, 1983, em que o autor apresenta um estudo aprofundado sobre *“gryllas góticas”*, ou seja monstros definidos por combinação de cabeças, que surgem em manuscritos, em selos e gravados em pedras.

¹⁵⁷ Licia Filingeri, *recensão a Il Pensiero Figurativo: il Sogno, l'Immaginario*, di G. Benedetti, *Psycomedia*, Rivista Telemática, 1999.

¹⁵⁸ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, “O Românico” in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 2001, p. 155.

¹⁵⁹ Jacques Le Goff, *ob. cit.*, 1989, p. 147.

¹⁶⁰ Jorge Rodrigues, “A Escultura Românica” in *História da Arte Portuguesa*, Vol. I, Dir. Paulo Pereira, Ed. Círculo Leitores, 1995, pp. 305/307.

Existe ainda a teoria de que a decoração dos templos obedecia a programas decorativos com significados simbólicos e narrativos: “*As imagens... Foram cada vez mais colocadas ao serviço da Igreja, da sua missão e dos programas de redenção e salvação e puderam até ser consideradas como um substituto da leitura para os iletrados*”¹⁶¹.

Esses animais e seres fantásticos fascinam por serem enigmáticos. “*Contudo, mais que o carácter didáctico destas imagens, o que atraía sobretudo o crente seriam as suas virtudes profiláticas e mágicas*”¹⁶². Mesmo os temas bíblicos não dispensam os animais exóticos ou criaturas fantásticas: o *Leviatan*, a besta do *Apocalipse*, S. Miguel e o *Dragão*, e outros¹⁶³. O *Livro de Ezequiel* (590-570 a.C.), por exemplo, começa com uma descrição do trono de Deus, rodeado por quatro criaturas com forma humana, cada um com quatro cabeças e quatro asas, com rosto de homem, leão, touro e águia e rodeados de chamas e relâmpagos¹⁶⁴. A interpretação cristã destes seres dará lugar ao Tetramorfo.

De facto, muito poderá ser dito acerca destas caricatas criaturas, que muitas vezes se repetem, e cujas origens serão variadas, quer a nível cultural quer geográfico. Elas ainda hoje nos fascinam, apesar de se ter desvanecido um pouco o cariz simbólico da sua época.

Enquanto Rudolf Wittkower (1901-1971) investigou as fontes literárias¹⁶⁵, Henri Focillon (1881-1943) estudou as formas dos seres monstruosos da escultura românica, afirmando que isso provava a erudição e refinamento intelectual dos artesãos da pedra e também da continuidade de algumas tradições artísticas e literárias¹⁶⁶.

Um terreno fértil para estas representações são os capitéis das colunas das igrejas românicas, embora também surjam noutros suportes como tímpanos e modilhões: “*... for the most part the sculptors peopled the churches at will with plants and animal chosen for purely decorative reasons, but with a confused idea that the cathedral is an epitome of the world and so a place in which all God's creatures may find a home*”¹⁶⁷.

Se na arquitectura romana a ordem a que pertenciam os capitéis era a definição primordial, já no Românico esses capitéis serão um dos factores de inovação da arte cristã e é neles que a

¹⁶¹ Jacques Le Goff, *ob. cit.*, 1989, p. 146.

¹⁶² Maria Adelaide Miranda, José Custódio Vieira da Silva, *História da Arte Portuguesa—Época Medieval*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p. 82.

¹⁶³ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, pp. 265/329.

¹⁶⁴ *Ezequiel*, I:4/14.

¹⁶⁵ Rudolf Wittkower, “Marvels of the East: a study in the history of monsters” in *Allegory and the migration of the symbols*, Thames and Hudson, Londres, 1987.

¹⁶⁶ “*Métamorphoses*” in *L'Art des sculpteurs romans*, Paris, Presse Universitaires de France, 1982.

¹⁶⁷ Emile Mâle, *ob. cit.*, p. 63.

escultura românica mais se afirma. “É no período Românico que se reinventa o uso da escultura, colocando-a ao serviço da arquitectura, da ilustração religiosa e da devoção”¹⁶⁸.

Não obstante o significado dessas figuras poder ser múltiplo, as iconografias remetem-nos para tempos ancestrais em que esses seres imaginários passaram da tradição oral às imagens dos manuscritos e finalmente à pedra.

Os monstros dos capitéis significam o contraste entre o mundo físico e o mundo espiritual e comprovam uma certa preocupação didáctica dessa iconografia. “*The interpretation of a number of monsters in ecclesiastical art is sometimes not easy, for it has to be established whether the medieval craftsman received his material through the geographical-ethnological tradition or from the Physiologus and its derivatives, the Bestiaires*”¹⁶⁹.

Convém não esquecer que, na sua origem, esses capitéis decorados com monstros eram, muitas vezes, policromáticos. Tal como os manuscritos iluminados do *Apocalipse*, eram profusamente coloridos, destacando-se assim os temas e figuras das pedras.

Os monstros nos capitéis fizeram parte dos programas escatológicos, delimitando as possibilidades do homem face ao desconhecido, tanto no plano terreno como no plano místico. “*Para o homem da Idade Média não existe fronteira entre o visível e o invisível, entre o real e o sobrenatural, entre este mundo e o outro*”¹⁷⁰. Essas estranhas criaturas simbolizam uma reflexão sobre o mundo físico e seus limites perante o mundo espiritual, atestando assim os objectivos didácticos dos programas iconográficos.

Ora, para podermos falar sobre estas bizarras criaturas, convém que abordemos, desde já, alguns conceitos que se prendem com o que se define como Belo e Feio (que aprofundaremos no capítulo seguinte).

O conceito de Belo, desde a Antiguidade, referia-se à proporção harmoniosa das partes de um corpo no seu todo. Como manifestação da desordem e da imperfeição, o monstro era um inimigo do Belo.

Cada filósofo e esteta da Antiguidade tinha a sua definição de Belo e de Beleza na arte. Na antiga Grécia, a reflexão estética estava centrada sobre as manifestações do Belo natural e o Belo artístico. Para Platão (428-347 a.C.), a arte boa era a que se ajustava à ordem e medida, enquanto a má arte apoiava-se nas reacções emotivas e sensuais dos homens. Ele afirmava que a beleza de algo não passava de uma cópia da verdadeira beleza que não pertencia a este mundo. Aristóteles (384-322 a.C.) defendia que o Belo era uma criação humana, e resultava

¹⁶⁸ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 151.

¹⁶⁹ Rudolf Wittkower, *ob. cit.*, p. 57.

¹⁷⁰ Jacques Le Goff, *ob. cit.*, 1989, p. 26.

de um perfeito equilíbrio de uma série de elementos. Para ele a beleza também exigia proporção e ordem. Com Plotino (205-260 d.C.), em qualquer matéria coexistia o Belo e o Feio, em qualquer forma ou imagem. Ele rejeitava a simetria como definição de beleza¹⁷¹. Já na antiga Roma, para Cícero (c. 91 a.C.), a arte tratava das coisas que se conheciam e nela registava-se a intervenção dos deuses guiando a mão dos artistas.

Na Arte Medieval, existiu uma busca constante de equilíbrio entre a beleza transcendental e a beleza sensível. Neste período identifica-se a beleza com Deus, sendo as coisas belas feitas à sua imagem e por sua inspiração. Segundo S. Tomás de Aquino, a beleza tinha de satisfazer três condições: a perfeição do objecto, a proporção ou harmonia e a cor e luz. Assim, tudo o que era defeituoso era feio e as coisas coloridas e brilhantes eram belas. Também Santo Agostinho identifica a beleza com o Bem, com a proporção e a ordem.

As imagens de animais monstruosos e seres anormais na Idade Média não foram ajustadas a um cânone: na sua multiplicidade de formas estranhas produziam efeitos em quem as admirava, pois é muito mais impressionante uma criatura ou forma que se retorçe, alarga, contrai, que cresce no imaginário, que se alimenta da fantasia. *“Todo o desvio da norma, num mundo imbuído de simbolismo, é interpretado à luz de um significado oculto, forçosamente existente”*¹⁷².

Os monstros medievais personificavam os desejos e temores inconscientes do ser humano. *“Uma Idade Média mais atormentada, povoada de monstros e prodígios que se restaura e desenrola dentro do Medievo evangélico e humanista. Seus sobressaltos e inquietudes nos espíritos e nas formas não deixam de incrementar-se até ao seu ocaso”*¹⁷³.

Eram figuras disformes, produto da desordem e do estranho e nesta época associava-se a ordem ao Bem e a desordem ao Mal. *“Le Moyen Age est pris la nécessité d'expliquer le “désordre” que représente le monstre et le besoin de croire au postulat selon lequel la nature, oeuvre de Dieu, ne saurait être que parfaite, donc ordonnée selon une disposition imperturbable”*¹⁷⁴.

O Belo era Bom, enquanto o Feio era o contrário e o monstro geralmente era o protótipo da fealdade¹⁷⁵. Assim, o monstro era um elemento de diversidade em relação ao conceito de beleza do Universo: através dele a Natureza saía do seu curso habitual. Além de se distinguir pela raridade, também possuía um carácter ambíguo: era uma criatura de Deus, como defendia

¹⁷¹ Plotino, “Tratado do Belo” in *Eneadas*, trad. Américo Sommerman, Polar Editorial, 2000.

¹⁷² Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 299.

¹⁷³ Jurgis Baltrusaitis, *A Idade Média Fantástica-Antiguidade e Exotismos na Arte Gótica*, Ed. Cátedra., S.A., Madrid, 1983, p. 275.

¹⁷⁴ Claude Kapler, *ob. cit.*, p. 253.

¹⁷⁵ Lilian von der Walde Moheno, “Lo Monstruoso Medieval” in *La Experiencia Literária*, 1993/94, pp. 47-52.

Santo Agostinho mas engendrada pelo espírito humano. Assim o seu carácter paradoxal subsistia, ele não deixava de ser fruto do pecado.

Além das conotações com o Feio e o Mal, também a componente sexual exercia influência na visão destas criaturas monstruosas. De facto, muitos destes monstros eram criaturas com forte componente sexual. A sexualidade, um dos aspectos de maior impacto nos desejos e temores do homem, era proscrita pela sociedade e reprimida desde a infância. Valorizava-se a parte superior do corpo como positiva em detrimento da inferior, considerada negativa.

Muitos dos monstros medievais reflectem esse temor essencial: o medo do outro sexo. A maioria das representações revela esse temor masculino em relação às mulheres, o que é perfeitamente admissível numa sociedade patriarcal¹⁷⁶.

O que hoje vemos como imaginário, não o era para o homem da Idade Média. Por outro lado, temos dificuldade em admitir que aquilo que hoje sabemos ser apenas produto da imaginação, fosse outrora visto como real.

“A Idade Média não renunciará jamais ao fantástico. Volta incessantemente a ele durante a sua História, seja reavivando as suas formas primitivas, seja enriquecendo-as com novos sistemas. Tão pouco renuncia aos amplos repertórios antigos ou exóticos que durante muito tempo alimentaram a sua imaginação”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Ignacio Malaxeveria, *Entrecomilhados in Bestiário Medieval*, 2º Madrid,. Ed., Siruela, 1987, pp. 155-156.

¹⁷⁷ Jurgis Baltrusaitis, *ob. cit.*, p. 9.

Il Parte

**Cap. 1 – Funções, Objectivos e
Significados da Imagem no Contexto
da Arte Medieval**

Tentar interpretar uma obra de Arte é sempre um desafio, e como nem sempre a conseguimos interpretar, resta-nos aceitá-la e admirá-la. Utilizamos para isso todos os esforços e definimos objectivos, procuramos um significado cuja origem, em última análise, está na nossa maneira de ver e pensar.

Ainda antes de qualquer tentativa de interpretação deveríamos tentar perceber o que é a Arte. Será o resultado de sensações, de paixões, de sentimentos estéticos ? Deverá expressar-se com originalidade, com gosto ? E quais são os padrões do gosto ? Perguntas que tanto os filósofos como os críticos e até mesmo os artistas têm tentado responder ao longo dos tempos.

Qualquer que seja a interpretação, é sempre gerada no contexto vivenciado por cada um de nós pois nada pode ser interpretado sem uma conexão com o mundo em que vivemos. Por isso não podemos impor uma compreensão da Arte de acordo com o que pensamos ser adequado, de acordo com a nossa vivência e experiência estética.

Devemos também ter em conta que qualquer produção artística tem um conteúdo cultural, um contexto histórico, ou seja é um "...*testemunho do estado de uma civilização...*"¹⁷⁸. A observação de qualquer obra de Arte está associada a percepções sensoriais como o tacto e visão que, pelo facto de serem pessoais, podem alterar-se com o passar dos tempos.

As questões levantadas pela interpretação de uma obra de Arte são sempre contraditórias. Ela afirma-se como um todo, um absoluto, mas é o resultado de uma acção independente, de uma mente livre.

O contexto histórico em que as obras de Arte são produzidas é sempre essencial à sua interpretação. "*O equipamento mental para interpretação de uma imagem baseia-se em primeiro lugar no conhecimento das condições históricas relativas ao momento da criação artística. A seguir, é necessário que se compreenda a relação da expressão da forma do objecto analisado com as formas do estilo então em voga*"¹⁷⁹.

Assim, a História pode ajudar na interpretação de uma obra de Arte, através do estudo do período em que esta foi executada, em particular da cultura em que está inserida. No entanto, "*O meio ou as condições materiais são, (...) factores que, embora em determinados momentos pareçam ter lugar primacial, não podem nunca constituir a explicação privilegiada para a análise e compreensão da arte*"¹⁸⁰.

Desde sempre que o homem, além da razão, possui a emoção, manifestando-se esta última em várias nuances: agrado ou desagrado, prazer ou tristeza, conceito de beleza ou fealdade.

¹⁷⁸ André Burguière, *Dicionário das Ciências Sociais*, Rio Janeiro, Imago Ed. 1993, p. 589.

¹⁷⁹ Erwin Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1991, p. 64-65.

¹⁸⁰ José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo Gótico em Portugal - A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1989, p. 11.

Para poder expressar essas emoções o homem, além de contemplar e admirar, também pode criar, buscando assim a percepção dos outros.

Assim começa a definição de Estética - a capacidade de valorizarmos em termos emotivos os objectos e situações. Os juízos estéticos (que derivam das experiências estéticas com os objectos estéticos) são as apreciações ou valorizações que fazemos sobre algo, e que se traduzem em afirmações positivas (gosto) ou negativas (não gosto), embora essas afirmações nem sempre se fundamentem em critérios explícitos.

Esses conceitos tanto se podem utilizar quando falamos da Natureza ou das obras criadas pelo Homem. Mas o conceito de Estética só começou a ser mais definido a partir do séc. XVII, quando se inseriu na Filosofia, sendo hoje cada vez mais utilizado para a apreciação das obras criadas pelo ser humano. “*A Estética torna-se norma de vida*”¹⁸¹.

O que é afinal a Estética ? De acordo com uma definição: *estética, s.f. (de estético) ciência que estuda o Belo nas produções da inteligência humana, sob o ponto de vista artístico. Filosofia das Belas-Artes*¹⁸².

Numa outra definição mais completa: *estética – é a disciplina que se aplica a estudar o Belo, aquilo que constitui e que merece a nossa contemplação. Ela não fornece, como nas ciências positivas, juízos fundados nos factos observados, mas juízos de valor estabelecidos segundo normas ou cânones destinados a definir o ideal de beleza, e que permitem realizá-lo e reconhecê-lo. A Estética estuda tanto o processo criador do artista e a qualidade da sua produção como a receptividade do público e a sua interpretação. Ela estuda as funções da Arte, debruçando-se sobre as relações existentes entre a Arte e o seu contexto social e cultural, entre a Arte e uma civilização. Se a etimologia grega da palavra lhe imprime uma acepção de “sensação”, de “percepção”, pode dizer-se que a Estética é uma teoria da sensibilidade*¹⁸³.

A Estética moderna abandonou a ideia de que a experiência estética era uma via de acesso ao mundo metafísico superior, passando a considerá-la com um fim em si mesma, independentemente das preocupações teóricas ou práticas.

René Descartes (1596-1650) racionalizou a Estética, “*Não se trata de entender a natureza objectiva do Belo, mas de compreender a função espiritual que acompanha a formulação do juízo estético sobre a beleza da coisa*”¹⁸⁴.

¹⁸¹ Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, trad. António Guerreiro, Visu, Ed. Presença, 1989, p. 180.

¹⁸² José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa, Amigos do Livro, 1981, p. 622.

¹⁸³ *Grande Dicionário Enciclopédico Verbo*, II Vol., Lisboa/S. Paulo, Verbo Edit., 1997, p. 145.

¹⁸⁴ *Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, Vol. II, Verbo Ed., p. 281.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em 1750, (*Aesthetica*, II Vol, p. 58) será o primeiro a conferir ao termo um sentido mais actual de reflexão filosófica, destinada a distinguir o conceito do Belo e o da experiência estética¹⁸⁵.

No século XVIII, David Hume (1711-1776) considerava que a beleza só existia na mente de quem a contemplava¹⁸⁶. Já Kant (1724-1804) via na experiência do Belo a realização das capacidades mais elevadas do ser humano¹⁸⁷. Para Hegel (1770-1831), a dificuldade do estudo da Estética provinha de o seu objecto, o Belo, ser de ordem espiritual. O Belo artístico era o único interesse estético. Belo, Bem e Verdade completavam-se¹⁸⁸.

Ainda no século XVIII, Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) dizia nas suas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, que na apreciação do Belo, se exige tanto de nossos sentimentos quanto da nossa razão na sua apreciação. E que para a Estética contribuíam a razão e sensibilidade, sendo esta a ciência do Belo, cujo núcleo é constituído pela doutrina filosófica sobre o sublime¹⁸⁹.

Também Arthur Schopenhauer (1788-1860), no seu livro *Mundo como vontade e representação*¹⁹⁰, no capítulo reservado à Estética, afirmava que as artes permitem ao homem viver momentos de liberdade, quando está livre do jugo da vontade. Ele desenvolveu uma metafísica do Belo, como uma arte que torna possível um conhecimento pleno, desvinculado dos interesses do querer viver.

Mais recentemente, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) escreveu um ensaio, *Sobre verdade e mentira no sentido extra moral*¹⁹¹, no qual explora o lado gnoseológico, de origem e fundamentação do conhecimento. O conhecimento é uma ilusão, a única relação do homem com o mundo possível é a Estética. Seu contemporâneo, Benedetto Croce (1866-1952), defende uma visão idealista do Belo: todo o acto artístico é uma expressão¹⁹².

No entanto, definir o conceito de Belo permanece um problema fulcral da Estética. Assim, a Estética poderá ser encarada como a teoria do Belo, do Gosto e como Filosofia da Arte. Será esta última definição a mais aceitável hoje em dia. A Estética é a ciência do Belo e das emoções que nos provoca. Falar de Estética é falar da beleza, e da arte que a cria ou revela. Mas a Filosofia da Arte é composta por diversas teorias e cada uma delas procura definir o

¹⁸⁵ *Grande Dicionário Enciclopédico Verbo*, II Vol., Lisboa/S. Paulo, Verbo Ed., 1977, p. 145.

¹⁸⁶ David Hume, "Of Beauty and Deformity" in a *Treatise of Human Nature*, Oxford, 1978.

¹⁸⁷ Martin Seel, *A libertação da estética filosófica por Kant*, trd. Alfred Keller, Goethe Institut, 2004.

¹⁸⁸ George Wilhelm Friedrich Hegel, "Estética: o belo artístico ou o ideal", in *Os pensadores*, trad. Orlando Vitorino, S. Paulo, Ed. Nova Cultural, 1988, p. 4.

¹⁸⁹ Johann Christoph Friedrich von Schiller, *Kalliasbrief oder uber die Schönheit*, 1794.

¹⁹⁰ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Dresden, Editora Brockhaus, 1818.

¹⁹¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, 1873, não publicado.

¹⁹² Benedetto Croce, *Estética come scienza dell' espressione e linguistica generale*, Ed. Laterza de Bari, 1902.

que é a obra de Arte. Uma das mais antigas é a da Arte como imitação; mais tarde, em pleno século XIX, surgirá a teoria da Arte como expressão.

Indissociável de todo este contexto é a noção de Belo, que tanto pode ser natural como artístico e está em uníssono com a Estética e a Arte, o que muitas vezes nos confunde. Ou seja, há algumas obras de Arte que não são belas; há coisas belas que não são obras de Arte; há obras de Arte das quais não gostamos; há coisas belas das quais não gostamos; há coisas de que gostamos que talvez não sejam nem belas nem obras de Arte.

Desde sempre que se tentou definir o conceito de Belo. Será ele uma característica intrínseca das coisas belas ? Ou existirá na nossa mente a predisposição para as tornar belas ?

Esta questão já provém da Grécia Antiga. O Belo identificava-se com o bem, a verdade, a perfeição. Etimologicamente, o termo relacionava-se com: brilhar, olhar, aparecer. A sua origem latina é o adjectivo *Bellu* e significa: *bonito, encantador, elegante, amável, delicado; em bom estado, de boa saúde; bom*¹⁹³.

Para Pitágoras, o Belo consistia na combinação harmoniosa de elementos diversos e discordantes. Já Platão dizia que a beleza de algo era uma mera cópia da beleza verdadeira, a qual não era deste mundo. Afirmava que as obras de Arte eram cópias mais ou menos perfeitas de modelos que a alma apreendera noutra dimensão da realidade. A Arte nada criava de novo, apenas dava forma a modelos já existentes na mente dos artistas. A criação artística era afinal a redescoberta da beleza escondida nos recônditos do nosso espírito. Ou seja, Platão critica a Arte que se limita a copiar a Natureza, o mundo sensível, afastando assim o homem da beleza que reside no mundo das ideias¹⁹⁴.

Aristóteles, por sua vez, concebe a Arte como uma criação especificamente humana, resultante do equilíbrio perfeito de vários elementos, mas separa o Belo da Arte. O Belo não se separa do Homem, está inserido nele e o Feio por vezes é o principal objectivo da criação artística. Aristóteles distinguia dois tipos de Arte: a de utilidade prática, que completava o que faltava na Natureza; a que imitava a Natureza, mas que também podia incidir sobre o irracional e inverosímil. O que conferia beleza a uma obra era a sua proporção, simetria e ordem, numa justa medida. Introduziu o conceito de “*mimésis*”, ou seja, as produções artísticas situam-se na fronteira entre o imaginário e a imitação da realidade. Por outras palavras, a Arte não imitava a Natureza, corrigia-a, exaltava-a ou rebaixava-a¹⁹⁵.

¹⁹³ José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Livros Horizonte, 1977, p. 413.

¹⁹⁴ Platão, *Obras Completas*, Madrid, 1934.

¹⁹⁵ Aristóteles, *Arte Retórica e Arte Poética*, Rio Janeiro, Ed. Ediouro, s.d.

Durante a Idade Média, o Cristianismo difundiu um novo conceito de Belo, o qual se identifica com Deus, com o Bem, com a Verdade. As coisas belas eram feitas à sua imagem e por ele inspiradas. Os artistas encaram as suas obras como expressão de louvor a Deus, o único e verdadeiro criador.

Os conceitos estéticos clássicos irão progressivamente sofrendo alterações com a profunda repercussão do Cristianismo. *“O sentido clássico de equilíbrio e proporção, de narratividade, de imitação da natureza, neste período de grandes mudanças, começa a dar lugar à busca de expressividade, de realidades mais profundas: a arte torna-se veículo para transmitir a inquietação e as verdades espirituais”*¹⁹⁶.

Essencial à apreciação de qualquer obra de Arte é a contemplação, a qual também nos pode aproximar de Deus, pois ao admirarmos uma imagem estamos trilhando o caminho da busca do Belo. Desde o fazer até ao admirar, o ciclo e a função da Arte completam-se.

Quando os autores medievais falam de beleza, não aludem apenas a um conceito abstracto, mas sim a experiências concretas. As opiniões sobre o Belo e o sensível dirigem-se sempre ao plano espiritual e divino. A sensibilidade estética desta época buscava alcançar a paz dos sentidos.

A Estética Medieval apoiava-se sobretudo no pensamento platónico. Na Idade Média a Arte da imagem era interligada com a palavra, dependendo sempre de uma explicação, tomando muitas vezes o lugar da leitura para um público mais amplo, fornecendo também um tema para comentário. Através da imagem, o homem medieval entrava em contacto com obras literárias apenas acessíveis a uma minoria letrada. Os fiéis estabeleciam assim uma comunicação com o texto, invisível para eles¹⁹⁷.

Muitos pensam que a função primordial da Arte na Idade Média era pedagógica, existindo assim uma estreita relação entre a imagem e os textos. Até então as imagens eram consideradas suspeitas, pois eram vulgarmente associadas à cultura gentia, podendo tornar-se instrumentos de idolatria¹⁹⁸. A cultura medieval tem, na produção artística e na estética, uma óptima ilustração da mentalidade vigente naquela época.

O conceito de Arte nesta época era de doutrina do fazer humano. Era além disso uma técnica, uma actividade racional e justa do espírito. Para o homem medieval era um conhecimento de regras, através das quais se poderiam produzir coisas. A Arte seria *“...capacidade de fazer algo, e, portanto, uma “virtus” operativa, virtude do intelecto*

¹⁹⁶ Maria Adelaide Miranda e José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p. 21.

¹⁹⁷ Georges Duby e Michel Laclotte (coord.), *História Artística da Europa-A Idade Média*, Vol. I. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1997, p. 108.

¹⁹⁸ Jacques Le Goff, *ob. cit.*, 1989, p. 146.

*prático. A arte inscreve-se no domínio do fazer, não do agir...a teoria da arte é, antes de mais nada, uma teoria da profissão*¹⁹⁹.

A Beleza para o pensador medieval não era mais que a irradiação da Verdade, o esplendor da perfeição que reflecte a sua origem em Deus. A luz é o princípio da ordem e do valor, o mais nobre fenómeno natural, o princípio criador de todas as coisas, a mais perfeita aproximação à forma pura. As obras produzidas não passavam de meras imitações da realidade criada por Deus. Excluía assim todo o processo criativo e a arte não era considerada como forma de interpretação da realidade, ou como proposta de outra visão da mesma, mas sim como um espelho, uma imitação da natureza.

Uma intensa religiosidade caracterizava a vida dos homens na Idade Média. Todo o quotidiano se desenrolava à sombra das igrejas. “... *nesta sociedade cristã, nenhuma função de carácter colectivo se mostrava mais indispensável que a dos organismos espirituais*”²⁰⁰.

O Belo enquadra-se na liturgia fundamentalmente para marcar os rituais cristãos. A religião estava presente em todas as etapas da vida do homem medieval. Numa época difícil e violenta, os seus principais temores eram a morte, o diabo, o não alcance do Paraíso. “*O homem medieval está profundamente convencido de que só uma dolorosa expiação lhe poderá obter a remissão dos pecados*”²⁰¹. Procurava-se a protecção dos santos, das suas relíquias, faziam-se peregrinações às igrejas que lhes eram dedicadas, existia a crença nos milagres. Utensílios religiosos como cálices, cruzes, custódias, relicários e também retábulos, faziam parte do culto das relíquias largamente apreciado durante a Idade Média.

Na Alta Idade Média a sociedade estava desestruturada, fragmentada, culturalmente debilitada e territorialmente dispersa. Urgia criar instituições, que foram os mosteiros, os quais personificaram uma rede organizada de cultura do Ocidente cristão. “*Verdadeira cidadela da oração, o mosteiro é o lugar por excelência onde Deus é adorado*”²⁰².

Neste contexto, interessa referir alguns dos grandes pensadores medievais e tentar abordar o papel desempenhado pelas ordens monásticas que influenciaram toda a sociedade da época.

Os primeiros pensadores cristãos produziram notáveis conceitos sobre Estética, sobre o Belo e a Arte. ao mesmo tempo que desenvolviam a Filosofia e a Teologia. Influenciados pela sublimação do Neoplatonismo. que contrariava os prazeres sensíveis, defenderão uma Estética que interpreta o Belo como o Perfeito, o Harmónico, o Proporcional.

¹⁹⁹ Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 131-132.

²⁰⁰ Marc Bloch, *La Société Féodale*, Vol. I, 1939, p. 139.

²⁰¹ André Vauchez, *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental-Séculos VIII-XIII*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995, p. 63.

²⁰² *Idem*, p. 42.

Para Santo Agostinho (354 d.C.-430 d.C.), a beleza do mundo era apenas o reflexo da beleza suprema de Deus. O Belo era harmonia, continha unidade, igualdade, número, proporção e ordem. Só a partir da beleza das coisas poderíamos chegar a Deus. “*Que amamos nós que não seja belo ? Que é o bem ? E que é a beleza ?*”²⁰³.

Durante muito tempo, a Idade Média foi dominada pelo pensamento de Santo Agostinho, o qual era uma síntese do Neoplatonismo e do Cristianismo. A Filosofia da Arte de Santo Agostinho agrupava as artes visuais com a música, as quais deveriam respeitar as proporções e a harmonia. “*A verdadeira beleza, de acordo com Agostinho, está ancorada à realidade metafísica. As harmonias visíveis e audíveis são efectivamente intimações dessa harmonia suprema que o bem-aventurado gozaria no mundo que está para vir*”²⁰⁴.

Santo Isidoro de Sevilha (560 d.C. – 636 d.C.) foi o autor da primeira obra enciclopédica *Etimologias* (Etymologiarum Libri XX),²⁰⁵ a qual, na Idade Média, foi sem dúvida um dos elos de transmissão da cultura clássica. Mais do que um livro sobre linguagem, expressava toda a visão do mundo da época e foi muito utilizada durante longos anos, mesmo por autores muito posteriores, como S. Tomás de Aquino. Fonte de muitos bestiários, esta obra é composta por vinte livros e quatrocentos e quarenta e oito capítulos, que analisam as origens das palavras, abrangendo diversas áreas: gramática, história, literatura, ciências naturais, arte, direito, teologia, cosmologia ... “*Os seres prodigiosos de Isidoro de Sevilha que estão ligados a relatos de viagem e a um imaginário rico que se sobrepõe a uma atitude que valoriza a realidade e aceita o visto e escrito, desde que legitimado como “autoritas”, povoam textos e imagens medievais*”²⁰⁶.

A partir do século VI, o movimento de renovação da Igreja partirá dos mosteiros, cujo número sofrerá um progressivo crescimento. A primeira grande ordem do Ocidente Europeu foi a ordem beneditina, fundada por um monge italiano, S. Bento de Núrsia (c. 480 d.C. - 547 d.C.), no início do século VI. Segundo a Regra Beneditina (Ora et Labora), os monges deveriam dedicar o seu tempo, de forma equilibrada, à oração, ao estudo e ao trabalho manual, o qual incluiria, quando necessário, o trabalho agrícola.

No século X, a reforma beneditina de Cluny constitui-se numa importante referência política, moral e artística da Idade Média. Era uma espécie de monarquia de monges, em que o seu abade era o soberano. Os abades de Cluny foram amantes da Arte, apreciavam a música,

²⁰³ Santo Agostinho, *Confessions*, Paris, Ed. Flammarion, 1922, p. 109.

²⁰⁴ Otto von Simson, *A Catedral Gótica*, Lisboa, Ed. Presença, 1991, pp. 42-43.

²⁰⁵ Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, Madrid, edição castelhana, B.A.C., 1951.

²⁰⁶ Maria Adelaide Miranda, *Seminário Enciclopédia e Hipertexto-Hipertexto e Medievalidade* em [www.edc.fc.ul.pt.](http://www.edc.fc.ul.pt/), 30-11-05.

organizaram peregrinações e procederam a magníficas edificações. Tiveram papel relevante na história da Arte Românica, assim chamada porque evocava algumas tradições da antiga Roma, e talvez oposta e diferente das expressões artísticas dos reinos bárbaros da Idade Média.

A proposta de Cluny era de transformar a oração em combate religioso, os monges em guerreiros de luz. Havia na época uma certa necessidade de civilizar os hábitos da nobreza guerreira. Os nobres quando não combatiam contra os infiéis, combatiam entre si em guerras privadas, pela posse de maiores benefícios, ou dedicavam-se à caça e aos torneios. A Igreja e as Ordens Monásticas procuraram neutralizar a sua impetuosidade e costumes bélicos. *“...a liturgia monástica, no seu quadro simultaneamente faustoso e solene, representaria a sublimação das pulsões agressivas da aristocracia leiga, que só renuncia à violência física para o combate religioso”*²⁰⁷.

É o tempo das grandes abadias românicas, com muros e abóbadas de pedras talhadas, belos adornos de tímpanos e capitéis esculpidos, lindas pinturas murais.

O bestiário cluniacense deu largas à imaginação, representando o mundo visível e o invisível: monstros, centauros, sátiros, faunos, dragões, sagitários, macacos²⁰⁸.

Os temas místicos primordiais do imaginário medieval até ao século XII que deram dimensão sagrada ao seu simbolismo e foram a base dos conceitos fundamentais da Arte do Medievo são: Cristo, os Apóstolos, os Profetas, os Evangelistas, a Torre de Babel; a Arca de Noé, Jerusalém Celeste e o Apocalipse.

Cluny promoveu o prestígio e engrandecimento da Igreja, aliando-se aos reis e senhores mais poderosos; a sua riqueza era imensa e o estilo de vida dos seus monges era quase luxuoso. Foi toda uma espiritualidade triunfalista, uma ideia de cruzada da oração, onde a contemplação da glória e majestade divinas eram mais consideradas que a noção de pecado e penitência. *“É certo que o monaquismo da época feudal está longe de se reduzir a Cluny, e mantiveram-se bem vivas outras tradições espirituais, particularmente na Alemanha e na Itália. Mas não é excessivo que se veja em Cluny a expressão mais autêntica das aspirações espirituais da sociedade feudal”*²⁰⁹.

Apesar de não abandonarem a caridade beneditina e o auxílio aos menos favorecidos, os monges de Cluny exprimiram a ambição de conquistar o mundo, procurando representar o

²⁰⁷ André Vauchez, *ob. cit.*, p. 60.

²⁰⁸ Ernest Robert Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, S. Paulo, 1996, p. 655.

²⁰⁹ André Vauchez, *ob. cit.*, pp. 42/43.

melhor possível o esplendor celeste nas suas igrejas e mosteiros. Assim, na ânsia da estreita comunhão com o Céu, eles procuraram materializar a Jerusalém Celeste.

Mas o trabalho físico dos monges de Cluny tornar-se-ia cada vez mais simbólico. Mais livres, os monges dedicar-se-ão ao ideal cluniacense da caridade e também ao embelezamento da Casa de Deus, imagem terrena da Glória do Senhor. Cluny, possuidora de uma economia baseada na exploração directa de um vasto domínio, entrará em crise de valores, a ordem será acusada de corrupção, luxo, opulência, fausto e degeneração. A sua rápida expansão e enriquecimento provocaram invejas mas também uma certa decadência moral.

A Ordem de Cluny, cujo poder e expansão estavam ligados à Arte Românica, irá ser condenada e suplantada pela nova espiritualidade imposta pela reforma de Cister, realizada no século XI, tornada célebre por Bernardo de Claraval (1090-1153), que insistia no voto de pobreza, na virtude e solidão. É o ascetismo, a oração, a humildade, a caridade, a contemplação espiritual, a crítica à opulência e fausto de Cluny, à sumptuosidade das suas igrejas, ao imaginário da escultura românica.

Sob a voz autoritária de S. Bernardo, começa a efectuar-se uma profunda revolução. Para ele, os fiéis deveriam retomar a vida simples de Cristo e dos Apóstolos, em particular os monges que estariam mais próximos de Deus. A vida apostólica seria o caminho a seguir.

Podemos assim constatar que a Idade Média ir-se-á enriquecendo materialmente mas entrará em crise espiritual e religiosa.

Os monges de Cister, tal como os de Cluny, pertenciam à Regra Beneditina, mas interpretavam-na de forma diversa, considerando que o seu sustento deveria provir do seu trabalho, cultivavam a terra e executavam várias tarefas manuais.

O regresso à simplicidade sugerido por S. Bernardo prepara uma renovação da sensibilidade e da visão, que se tornarão mais directas. Contra o luxo na decoração das igrejas e contra toda a fantasia, Cister provoca uma viva reacção exigida com alguma veemência por S. Bernardo nas suas exortações²¹⁰. A arte cisterciense, recusando a fabulação ornamental, procura então mais pureza nas linhas, mais nobreza e espiritualidade. "*A arte cisterciense é austera, disciplinada e baseada na busca da pureza. Não se encontra menos imbuída de espiritualidade que a de Cluny*"²¹¹.

Coexistindo com o esplendor da Arte Românica, a reforma cisterciense é encarada como um regresso aos princípios da primitiva Regra Beneditina, a qual tinha três componentes: celebração do ofício divino, leitura espiritual e trabalho manual.

²¹⁰ Bernardo de Claraval, "Apologia para Guilherme Abade" in *Obras Completas*, Madrid, Ed. B.A.C., 1984.

²¹¹ André Vauchez, *ob. cit.*, p. 187.

É a preferência pela simplicidade em detrimento do excessivo, do supérfluo; o que importa é o funcionalismo. Daí que os mosteiros cistercienses sejam construídos em locais isolados, solitários. São sobretudo edifícios úteis, construídos com economia e modéstia, em que se reúnem a igreja, o convento e as dependências agrícolas. A arte cisterciense caracteriza-se pela nudez. São novas técnicas construtivas que visam resolver de forma simples os problemas estruturais e de equilíbrio dos edifícios.

A arquitectura cisterciense eliminou toda a decoração figurada. Assim, as arquivoltas dos portais não são decoradas, os tímpanos não têm esculturas e os capitéis ficam lisos ou apenas com decoração vegetalista. Cister recusa a fantasiosa decoração escultórica, a artificialidade dos vitrais coloridos, o excesso das alfaías litúrgicas de materiais preciosos e toda a rica ornamentação. S. Bernardo, no entanto, apesar de condenar a magnificência de Cluny, não negava a beleza dos seus ornamentos, pois justamente por reconhecer o seu atractivo e a sua influência no espírito dos fiéis, é que os combateu²¹².

A esta revolução espiritual, que se irá propagando, corresponderá um florescimento artístico, a transição para o Gótico. A diáspora das Cruzadas, as peregrinações, as viagens comerciais, a construção de grandes abadias, contribuirá decisivamente para a cisão da hegemonia conservadora das Ciências e das Artes. O ressurgimento das cidades dará lugar a uma nova iconografia, centrada na catedral e no laicismo burguês e corporativo emergente.

Tanto Cluny como Cister tiveram um papel preponderante no período medieval, não só a nível cultural e artístico como social e político.

Sobre as Artes e os seus executantes, ainda no século XII, Hugues de Saint-Victor, (1096-1141), cónego regular do mosteiro de S. Victor, filósofo e teólogo) no *Didascalion*, definia três tipos de criação: a criação de Deus, a da Natureza e a do artesão ou artista. A Arte criada para bom fim conduzia o artista à aproximação com Deus, o supremo artesão. “...a obra de arte continua a obra da natureza e, imediatamente, a obra de Deus. O artista é de alguma maneira o intérprete e o arauto da natureza”²¹³.

Hugues de Saint-Victor deu às “*artes mecânicas*” um estatuto filosófico. As “*artes liberais*” (ciências) distinguiam-se da “*artes mecânicas*” (técnicas). As primeiras compreendiam o Trivium, ciências da linguagem (gramática, retórica e dialéctica); e o Quadrivium, ciências matemáticas (geometria, música, astronomia e aritmética). Nas segundas, Hugues de Saint-Victor incluía: têxteis, náutica, agricultura, caça, medicina, arte teatral e construção. Nesta última, a escultura e pintura eram meros apêndices. Para ele, as

²¹² Umberto Eco, *ob. cit.*, p. 17.

²¹³ Raymond Bayer, *História da Estética*, 1995, Ed. Estampa, Lisboa, p. 93.

artes subordinavam-se às Sagradas Escrituras e a sua aprendizagem tinha um papel pedagógico; a Filosofia englobava todas as Artes e Ciências. Procurou contrariar o conceito predominante de que o trabalho mecânico era menos nobre que o trabalho da mente. Era uma teologia de certa forma diferente da de S. Bernardo, buscando o equilíbrio entre ciência e religião. Hugues de Saint-Victor apreciava sobretudo a beleza dos materiais como o ouro, pedras preciosas, tecidos coloridos e embora não se refira propriamente a objectos artísticos, a sua definição de Beleza aplica-se a eles.

Outras ordens religiosas surgirão posteriormente. Os seus membros defendiam a humildade e a pobreza, viviam de esmolas, daí se chamarem ordens mendicantes: a Ordem Dominicana (Frades Pregadores), fundada por S. Domingos (1170-1221) e a Ordem Franciscana (Frades Menores), fundada por S. Francisco de Assis (1182-1226), são as que maior evidência alcançaram.

Os Franciscanos eram frades amantes da Natureza, mas que se tornaram urbanos, saindo da clausura dos mosteiros. Os Dominicanos procuraram combater a heresia e promover a oratória. Foram eles que organizaram a Inquisição.

Para as ordens mendicantes, a Igreja devia estar ao lado dos pobres, não dos ricos e poderosos. No século XIII, a influência das ordens mendicantes a nível espiritual, cultural e social foi considerável.

Neste século, o dominicano Alberto Magno escreveu sobre o Belo e o Bem, *De pulchro et bono*, em que de certa forma contraria a visão tradicional da Estética. Ele trata o Belo em si mesmo, aproximando-o do Bem, tornando-o uma qualidade simples e classificada em oito “*modos*”.

Importa ainda referir outra personalidade da Idade Média - S. Tomás de Aquino (1225-1274), cujo pensamento teve enorme repercussão nos seus contemporâneos. Para S. Tomás, o Belo era o Bem. As coisas belas tinham três características fundamentais: integridade ou perfeição, pois o inacabado e fragmentado é feio; proporção ou harmonia, convergência das partes; claridade e luz, pois a escuridão é sinónimo de fealdade. Também para ele a beleza perfeita encontrava-se em Deus. “*No seu entender, todo o conhecimento se dirige, não ao conteúdo das coisas, mas às suas formas. Essas formas dão-nos um conhecimento adequado do objecto porque emanam de Deus*”²¹⁴.

²¹⁴ Raymond Bayer, *ob. cit.*, p. 89.

Segundo S. Tomás, toda a obra não conseguida não constituía Arte, pois era imperfeita. A obra tinha de ser útil, a continuação da obra da Natureza e consequentemente da obra de Deus. “*A obra de arte, tem por base a natureza e esta última a criação divina*”²¹⁵.

Mas a aurora do Gótico surgiu em Saint-Denis, sob a inspiração do Abade Suger, o qual contrariou o espírito cisterciense, convicto de que além de “*um espírito e uma alma pura*” também se deveria homenagear Deus através dos ornamentos, do esplendor externo. O abade de Suger era leitor e admirador dos textos do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, os quais exerceram, segundo os historiadores da filosofia e da arte, uma forte influência em toda a mística cristã ocidental na Idade Média²¹⁶.

A Abadia de Saint-Denis, cujo arrojado e grandioso projecto de reconstrução começou cerca de 1135, com os seus três grandes portais, com a rica ornamentação esculpida, foi um modelo a seguir pelas catedrais posteriormente construídas. Considerada um verdadeiro protótipo do Gótico, o seu estilo foi adoptado por todas as catedrais de França. “*A estética de Suger, ou antes a sua teologia da beleza, é em todos os seus principais aspectos a do século XII*”²¹⁷. Suger, apelidado por alguns como o pai da arquitectura gótica, introduziu a primeira rosácea sobre o portal principal e como era um apaixonado pela luz facilmente se apercebeu da importância do vitral. “*A singularidade da realização artística é a principal razão para o lugar que Saint-Denis de Suger ocupa na História da Arte*”²¹⁸.

A luz é a comunicação do homem com o divino, a ligação do homem ao sagrado, através da qual ele se aproxima de Deus. De facto, a luz e o luminoso abriram ao homem medieval uma perspectiva metafísica e teológica. Para nós, hoje, a luz do sol filtrada pelos vitrais da catedral gótica não passa de um fenómeno físico que poderá, ou não, suscitar reflexões místicas. Mas nos séculos XII/XIII a luz era a fonte e essência de toda a beleza visual, uma forma de chegar ao criador supremo - Deus. “*A teologia cristã está centrada no mistério da Encarnação, a qual no Evangelho de S. João é entendida como a luz iluminando o mundo*”²¹⁹. Esta estética da luz está fortemente expressa nas artes decorativas, com a preferência por objectos cintilantes, superfícies brilhantes e materiais resplandecentes. A expressão máxima desta tendência é o vitral que constituiria alternativa para as paredes opacas.

²¹⁵ S. Tomás de Aquino, *Suma*, I, 14, 8.

²¹⁶ Erwin Panofsky, “O Abade Suger de S. Denis” in *Significado nas Artes Visuais*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 2002, p. 168.

²¹⁷ Otto von Simson, *ob. cit.*, p. 112.

²¹⁸ *Idem*, p. 93.

²¹⁹ *Idem*, p. 62.

Se na igreja românica a luz contrasta com a substância pesada e sombria das paredes, na igreja gótica a luz é filtrada através dos vitrais, absorvendo e transfigurando essas mesmas paredes. A verticalidade é outra propriedade fundamental do Gótico, que propicia sensações de ausência gravitacional.

Para o homem medieval, e sobretudo para o artista do período Românico, não se tratava de descobrir a Natureza, mas de a decifrar: a Arte não a reproduzia senão no sentido de através dela se poder chegar à imagem de Deus. *“Os ideais de proporção e harmonia levarão o homem a aproximar-se do sagrado através da contemplação”*²²⁰.

No pensamento do homem medieval, até ao advento do Gótico, a realidade visível era imediata, uma forma intermédia entre o homem e a realidade verdadeira, ignorada pelos sentidos, dificilmente perceptível pelo espírito, e que é Deus.

Na Idade Média, quem trabalhava com as mãos era alvo de desprezo. Os arquitectos românicos e góticos eram mestres operários, pertenciam a corporações que controlavam os segredos da arte e das tecnologias da construção²²¹.

No início do período medieval, o artista não é criador mas apenas artífice, uma vez que apenas Deus pode criar, só Ele é o criador da Beleza Universal, o arquitecto supremo. O artista não deve imitar a Natureza mas sim criar uma obra que estimule os sentidos e estabeleça o acesso ao divino. Neste período, a Arte confunde-se com o ofício, mas também é vista como uma via de aproximação ao divino, uma forma de alcançar o Paraíso. Os artistas, sobretudo os pintores, estão submetidos à filosofia e teologia, as obras são na sua maioria religiosas. As artes plásticas são com frequência alegóricas e utilizadas com objectivos pedagógicos, devido ao papel preponderante assumido pela Igreja como encomendante e crítica. *“Assim como a beleza visível encaminha para a invisível, a obra de arte assume-se com uma função essencial face ao sagrado e irá estimular a sumptuosidade litúrgica”*²²².

De facto, a Idade Média concebia a Arte como resultado e reflexo da imaginação subjectiva do artista e da espiritualidade que lhe facultava uma participação na realidade absoluta. Dentro desta perspectiva havia dois tipos de apreciação estética: a do artista e a do observador. No entanto, só o artista era capaz de uma apreciação isenta porque ele observava a realidade e a imagem por ele criada. Por sua vez, o observador apenas via a obra que lhe dava uma imagem indirecta dessa realidade. *“Para o artista ou poeta religioso isto originava*

²²⁰ Maria Adelaide Miranda e José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p. 79.

²²¹ Vítor Serrão, *A Nova Consciência do Estatuto Social do Artista*, p. 2-3.

²²² Maria Adelaide Miranda e José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p. 80.

um problema peculiar: a única preocupação e justificação da sua obra é a de espelhar a realidade suprema”²²³.

Mas as condições de vida melhoraram, as populações e cidades cresceram, as relações comerciais e culturais multiplicaram-se, implicando novos conhecimentos e experiências, desenvolvendo curiosidades além da aceitação mística. O mundo mudou e o centro da mudança está nas cidades, surge um movimento de retorno às origens. A vida cultural e intelectual passa, cada vez mais, do mosteiro para a catedral e para a cidade.

Podemos dizer que a arte medieval foi universalista e encontrou a sua expressão na arquitectura e na sua combinação com as imagens esculpidas. O longo período de cerca de dez séculos que compõe a Idade Média, foi para muitos, bárbaro e sombrio e ausente de sensibilidade estética.

Localizada entre a Antiguidade Clássica, cujo olhar incidia sobre o cosmos e a natureza, e o Renascimento, que atribuiu ao homem o papel de protagonista da história, a qual antes era dominada pela religião, a Idade Média foi vista, sobretudo como um período em que pouco aconteceu.

Mas a Arte Gótica mostra sem dúvida a evolução do pensamento do homem medieval no que respeita à Natureza e a tudo o que o rodeia. É a busca do prazer dos sentidos, das percepções. É a reunião do útil e agradável, o desejo de harmonia, perfeição, unidade com o Bem e o Verdadeiro. A luz e o resplandecente são o Belo absoluto.

O mundo é agora um lugar de beleza e harmonia que cada um deve usufruir, não de sofrimento e penitência no temor do Juízo Final. *“Assim depois das temáticas aterradoras, monstruosas, e apocalípticas da arte românica surgirá uma temática naturalista, uma visão mais serena*”²²⁴.

À medida que se aproxima do termo, a Idade Média torna-se mais rígida, menos flexível. O crescimento e a riqueza criaram maior distância entre os extremos sociais. As ordens religiosas, por sua vez, buscaram alternativas mais austeras de redenção.

Na opinião de Georges Duby, as imagens na Idade Média, especialmente já no seu final, além da função pedagógica eram também uma afirmação de poder. As imagens celebravam o poder de Deus, *“...celebrava o de seus servidores, o dos chefes de guerra, o dos ricos. Realçava esse poder, dava-lhe visibilidade, justificava-o*”²²⁵.

²²³ Otto von Simson, *ob. cit.*, p. 110.

²²⁴ Maria Adelaide e José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p. 163.

²²⁵ Georges Duby e Michel Laclotte, *ob. cit.*, p. 16.

Cap. 2 – Integração de Temas e Formas nos Suportes

A arquitectura e a escultura desempenham na Arte, desde há muito, papéis consonantes. Ambas são manifestações artísticas derivadas da vontade criadora. A escultura torna a pedra sensível, repleta de vida e faz da lógica da arquitectura um jogo de forças vivas e perceptíveis aos sentidos, contribuindo para que esta se torne uma obra de arte.

Desde tempos ancestrais que a necessidade de expressão se tornou essencial ao homem mas, no que diz respeito à escultura, a pedra oferecia-lhe resistência. No entanto, apesar da sua dependência da pedra, essa necessidade de expressão venceu, e assim se introduziu um factor inovador na arquitectura, a decoração esculpida.

Na Idade Média, a escultura introduziu uma certa flexibilidade nas pesadas leis arquitecturais, conseguindo assim exprimir sentimentos na livre ornamentação.

A arquitectura do Românico caracterizou-se pelo aspecto maciço, pelos volumes geométricos, dispostos com ordem e simetria. As grandes massas de pedra, distribuídas segundo planos horizontais e verticais, transmitem-nos uma impressão de beleza e harmonia, que decerto não são consequência da acidental inspiração do artista, mas de um efeito precisamente calculado.

Por sua vez, a escultura subordina-se à arquitectura e segue as mesmas regras de ordem, racionalidade e lógica. *“A arquitectura só pode ser abordada e compreendida no pormenor das suas formas, e é igualmente pela análise das formas que compreendemos a escultura”*²²⁶.

Os locais que a arquitectura oferece ao escultor românico não são arbitrários, mas sim com características e funções perfeitamente definidas. *“O génio desta arte é ter associado a escultura às funções”*²²⁷.

De facto, a escultura românica poderia limitar-se à decoração dos frisos, como era hábito até ao século XI, poderia ter-se disseminado pelas paredes, *“...mas a escultura na arquitectura e pela arquitectura exigia uma economia muito mais rigorosa”*²²⁸.

Nas igrejas do século XII, onde vamos encontrar os elementos decorativos? Nos tímpanos, nas arquivoltas e nos capitéis, embora ainda surjam nos frisos e arcadas (e as figuras decorativas desenvolver-se-ão como que aprisionadas na sua moldura).

Henri Focillon e Jurgis Baltrusaitis, a propósito da escultura românica, falam-nos sobre a *“Lei do Quadro”* e a *“Lei do Esquema Interior”*. A primeira verifica-se na adaptação das figuras ao suporte arquitectónico a que estavam destinadas. Isto observa-se facilmente nos lintéis, cujas figuras se subordinam à horizontalidade, enquanto os tímpanos, devido à sua

²²⁶ Henri Focillon, *Arte do Ocidente-A Idade Média Românica e Gótica*, Lisboa. Ed. Estampa, 1993, p. 126.

²²⁷ *Idem*, p.118.

²²⁸ *Idem*, p.119.

forma semicircular, obrigam as figuras a adoptar tamanhos por vezes desproporcionados entre si, embora o artista tivesse em conta a importância da figura. A segunda exprime-se por exigir do escultor uma lógica de simetria, ou seja, as figuras inscrevem-se em quadrados, círculos, rectângulos, sem ter em conta a distorção da realidade mas sim o espaço definido pelo quadro²²⁹.

Podemos, assim, concluir que a escultura românica adoptou as formas e proporções mais adequadas para se ajustar a uma ordem geométrica racional. De qualquer modo, e como afirma Henri Focillon, "*A conformidade com a arquitectura e o emprego dos esquemas geométricos, sendo embora caracteres fundamentais da técnica românica, não bastariam para explicar todos os seus aspectos*"²³⁰.

Daí que, em muitos portais e fachadas, encontramos figuras humanas e animais representadas com uma perspectiva aparentemente absurda. "*As desproporções e as flexões a que tal tratamento obrigou o organismo vivo emprestam-lhe uma eloquência inesperada*"²³¹.

Terminado todo um período de austeridade, a escultura explodirá em pleno século XII, no sudoeste francês e norte de Espanha, devido às ordens religiosas e às peregrinações.

Surge, então, incorporada na arquitectura, sublinhando as partes mais importantes dos edifícios como os portais, o enquadramento das janelas e os capitéis, sendo o tímpano o espaço preferido para a inserção de imagens, privilegiando elaborados programas iconográficos. Nestes, as personagens ocupam o lugar correspondente à sua hierarquia, a qual se apercebe pelas dimensões e localização das mesmas²³².

A escultura românica está carregada de simbolismo e sujeita ao contexto arquitectónico onde se insere; por isso, por vezes, ela se expressa distorcendo os modelos naturais. "*A arquitectura românica propaga assim a sua lei na escultura que a decora. Nenhuma época, nenhum estilo pensaram com mais unidade as relações da pedra construída e da pedra esculpida*"²³³.

A iconografia românica que, como se disse, invadiu vários espaços arquitectónicos (embora mais relevante nos portais e capitéis), é muito utilizada para estimular as crenças e temores dos fiéis, recorrendo, para isso, ao imaginário e tentando dar um carácter moralizante. Henri Focillon diz-nos, a esse respeito, que a iconografia românica nos coloca entre a "*...transfiguração de Deus e a deformação das criaturas...*" e que esta se tratava de uma

²²⁹ René Huyghe, *Sentido e destino da Arte*, Vol. I, Lisboa, Ed. 70, 1986, p. 302.

²³⁰ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 123.

²³¹ *Idem*, p. 119.

²³² Louis Réau, *L'Art Religieux du Moyen Age*, Fernand Nathan Ed., Paris, 1946, p. 11.

²³³ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 148.

técnica “...arquitectónica, no sentido em que submete as figuras ao espaço que elas têm de se posicionar...” e “...ornamental, na medida em que as desenha e combina...”²³⁴.

Muitas vezes utilizam-se cenas do quotidiano ou episódios das lendas e romances da época. Também se recorre ao exótico e fantasioso, tal como o entende Louis Réau, para quem as representações fantásticas e monstruosas são nitidamente de influências orientais²³⁵. “*A iconografia românica é épica. Dá ao Deus feito homem e ao homem imagem de Deus proporções sobre-humanas, por vezes mesmo uma figura estranha à humanidade. Rodeia-os de um cortejo de monstros que os enlaçam nos seus anéis*”²³⁶.

Para conseguir exprimir-se na pedra, a figura humana encurva-se, alonga-se, parece gigantesca ou minúscula, mantendo no entanto a sua identidade. A criatura humana esculpida é sujeita a uma quase servidão. “*O homem não é homem, é membro da arquitectura, função, ornamento*”²³⁷.

A conformidade arquitectural impunha ao ser vivo, além da atitude, o cânone exigido pela função. Apesar das deformações e desequilíbrios, a sua anatomia continua a ser humana, submetida não à ironia do artista, mas à necessidade premente do espaço a decorar. A técnica do decorador românico “...tem um duplo carácter: é arquitectónica, no sentido de que submete as figuras às molduras onde elas devem ocupar lugar; é ornamental, no sentido de que as desenha e as combina seguindo esquemas de ornamento”²³⁸.

De facto, parece que o Românico foi uma arte transportada para a pedra mas não concebida para ela. Particularmente interessante é a “gramática decorativa” dos capitéis românicos. “*A nova escultura figurativa aparece-nos primeiramente no espaço dos cestos dos capitéis, o que originou uma reestruturação da sua composição escultórica*”²³⁹. Os artistas, ao depararem-se com aqueles espaços vazios, logo tratam de os preencher com elementos decorativos, que começaram por ser geométricos e estilizados para depois passarem a ser figurativos.

Os capitéis românicos eram troncocónicos e ligeiramente arredondados no lado que assenta no fuste. Ou seja, começaram por ser baseados na ordem romana e coríntia e mais tarde apresentam-se com almofada de forma cúbica, mas de arestas arredondadas. A sua temática esculpida variava de acordo com a sua localização, dentro ou fora da igreja²⁴⁰.

²³⁴ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 118.

²³⁵ Louis Réau, *ob. cit.*, 1946, p. 13.

²³⁶ Henri Focillon, *ob. cit.*, p.116.

²³⁷ *Idem*, p. 249.

²³⁸ *Idem*, p. 119.

²³⁹ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 154.

²⁴⁰ Eva Howarth, *Breve Curso de Arquitectura*, Lisboa, Ed. Presença, 1992, p. 60.

O papel desempenhado pelo capitel em qualquer estilo arquitectónico foi sempre relevante, pois ele encimava a coluna em que assentava a abóbada, a qual era a forma simbólica do cosmos, onde se encontrava Deus²⁴¹. Entre os dois elementos, temos o capitel, suporte por excelência da decoração românica, e que faz parte do sistema de sustentação “*o mediador arquitectónico entre o suporte e a carga...é, portanto, neste âmbito que se desenrola a escultura românica de capitéis*”²⁴².

O valor simbólico da coluna remonta às origens, à forma da árvore, existindo uma certa analogia entre base e raízes e capitel e copa, a qual visa alcançar o céu. Na simbologia sagrada esta ligação permanece. Elemento clássico que suportava o entablamento, quando necessário, a coluna era substituída pelo pilar, o qual suportava os arcos e sofria maior pressão.

O capitel, que começou por ter formas fitomórficas e geométricas, será pouco a pouco ilustrado com decoração variada, sobretudo nos claustros. “*Os capitéis punham problemas mais complexos, por causa da sua forma ditada pela sua função. Fazer servir a figura para sublinhar e para aliviar a função, é talvez a obra-prima da escultura românica*”²⁴³.

O capitel coríntio passará a figurado, sendo a base e o suporte para o decorador românico que, apesar de respeitar as volutas, os medalhões, a pouco e pouco lhes vai introduzindo a figura humana, os animais, composições de figuras múltiplas, casando-os com a arquitectura. As figuras suportarão flexões e desproporções sem perder a expressividade; a mímica é, por vezes, acentuada pela deformação. Tanto os capitéis cúbicos, como os troncocónicos e os de colunas geminadas se regerão pelos mesmos princípios²⁴⁴.

Quanto aos motivos fitomórficos e animalistas, na opinião de outro autor: “*Não se trata de uma decoração de inspiração naturalista. Estes motivos derivam dos manuais decorativos dos construtores, longinquamente influenciados pela decoração das iluminuras manuscritas, dos objectos de marfim, etc. A originalidade era, então, um conceito desconhecido. O mesmo acontecia com a observação da natureza*”²⁴⁵.

Os sentidos das figuras fantásticas dos capitéis românicos são múltiplos: ornamentos, alegorias, figuras de uma narrativa. Cada iconografia atribui um sentido a esses seres ancestrais, que passaram das palavras dos antigos às imagens dos manuscritos para, enfim, se

²⁴¹ Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, Manuela Cernadas Cambotas, *ob. cit.*, p.290.

²⁴² Uwe Geese, “A escultura Românica” in *O Românico-Arquitectura, Escultura, Pintura*, Madrid, Ed. Rolf Toman, 2000, p. 256.

²⁴³ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 62.

²⁴⁴ *Idem*, pp. 118/126.

²⁴⁵ Nikolaus Pevsner, *Perspectiva da Arquitectura Europeia*, Ed. Ulisseia, Lisboa, s/d., p. 76.

tornarem pedra. “*Mas este carácter da iconografia impressiona-nos mais fortemente ainda quando consideramos o número e a estranheza dos monstros que a povoam*”²⁴⁶.

Os monstros nos capitéis fazem parte dos programas escatológicos, demarcando as possibilidades do homem frente ao desconhecido, tanto terreno quanto místico. “*O próprio homem perde sua identidade e, submetido à lei das metamorfoses que, sem cessar, cria, desfaz e reconstrói esse universo, torna-se por sua vez um monstro*”²⁴⁷.

As representações escultóricas alastraram aos dintéis dos portais, mas será nos finais do século XI que, nas grandes igrejas, elas se vão expandir desde o tímpano e arcadas até às colunas. Durante o século XII e parte do século XIII, os programas de escultura dos portais tornam-se cada vez mais elaborados e ganham em riqueza decorativa. “*Importa conhecer a antropologia do portal axial das igrejas românicas, as suas funções e os seus valores, para compreendermos porque é que este quadro arquitectónico tanto requereu a escultura e que programas solicitou*”²⁴⁸.

Nas arquivoltas, a problemática da inserção das figuras difere um pouco da do capitel, ou seja, a questão que se põe é: como colocar as figuras nas curvas semi-circulares à volta do tímpano? O escultor românico adoptou duas soluções: numa, trata a aduela como um todo; noutra, a figura ocupa várias aduelas. Nesta última solução, o ser representado torna-se “*a própria superfície curva*” daquele espaço arquitectural²⁴⁹.

Nos tímpanos, as composições decorativas não são determinadas apenas pela simetria. As figurações em leque seriam decerto as mais adequadas e com melhor harmonia. “*As composições vastas e complexas dos tímpanos, são, muitas vezes, a forma desabrochada, diversificada, mas regular e submetida, dum tema ornamental cujo percurso dirige e dá cor a todos os episódios*”²⁵⁰.

De início eram representadas cenas do Antigo Testamento mas depressa as do Novo Testamento ganharam relevância, como a Anunciação, Nascimento de Cristo, Juízo Final, Cristo em Majestade, o Tetramorfo. Posteriormente, a figura da Virgem com o Menino ganha grande expressão. O Agnus Dei, episódios da vida de santos, temas vegetalistas e animalistas, eram mais comuns nos portais laterais e do interior.

Mas o homem medieval, com a sua profunda religiosidade, temia sobretudo o demónio e o fim do mundo, tinha a obsessão do pecado dos vícios. “*Para ele, esse vícios têm a forma de*

²⁴⁶ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 117.

²⁴⁷ *Idem*.

²⁴⁸ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 155.

²⁴⁹ Henri Focillon, *ob. cit.*, pp. 118/126.

²⁵⁰ *Idem*, p. 125.

animais simbólicos, de alegorias ameaçadoras, encarnação dos pecados capitais...”²⁵¹. Assim, outros temas como os do imaginário popular, temas pagãos, mitológicos, os animais dos bestiários e figuras grotescas, algumas até obscenas, povoavam os capitéis românicos.

Já nos frisos, cornijas, molduras de janelas, a preferência ia para pérolas, torcidos, estrelas, espigas, flores-de-lis, folhas de acanto e dentes de serra.

Os diversos bestiários fantásticos não encontraram resistências na escultura românica que, de certa forma, sacralizou essa estética pagã, convertendo as criaturas reais e imaginárias em símbolos de virtudes ou vícios, representando-os em tímpanos e capitéis, utilizados com função didáctica. *“Assim encontramos as figuras da Bíblia e dos Evangelhos ligadas estreitamente às mais antigas imagens da Ásia, e, quando são de origem mais recente, foi muitas vezes ainda o Oriente que as combinou e fixou. Daí uma tonalidade exótica incontestável na escolha e tratamento dos temas”*²⁵².

É sabido que o Românico foi buscar à Antiguidade Romana as técnicas de construção mas, além das notórias influências bizantinas e nórdicas, ele é transformado pelas regiões em que se localiza.

A arquitectura românica chegou a Portugal pela mão dos monges de Cluny, com formas semelhantes às espanholas e com alguma influência moçárabe, no início do século XII (cerca de cem anos mais tarde que na Europa), tendo-se prolongado até finais do século XIII. No Portugal de então, o quadro político, económico e social assemelhava-se ao do resto da Europa, com o acréscimo da consolidação da independência.

Os edifícios românicos, na sua maioria, estavam quase sempre ligados a ordens religiosas e implantados em meios rurais, mas também se implantaram, por vezes, em meios populacionais mais desenvolvidos sendo patrocinados pelo alto clero e pela nobreza. Daí que o Românico português seja limitado pela fortuna dos patronos, pelos materiais menos onerosos e até pela qualidade dos artífices. No entanto, nas cidades, temos construções religiosas mais monumentais, as Sés, com maior riqueza, variedade e exuberância decorativa.

Em Portugal, o Românico estendeu-se do Minho ao Alentejo, muito ligado às ordens beneditina e cisterciense e foi devido à mobilidade dos monges, romeiros e artesãos, que as técnicas de construção, o imaginário e o simbolismo se difundiram.

O Românico português, embora distante do europeu em exuberância e grandiosidade - de facto, nas nossas sés não existe escultura monumental ou programas iconográficos como, por exemplo, em Santiago de Compostela, devido à exiguidade de meios, aos esforços da

²⁵¹ Jacques Le Goff, *ob. cit.*, 1989, p. 25.

²⁵² Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 117.

reconquista e também a materiais como o granito que pela sua dureza limitavam bastante a técnica dos artífices - não deixou de ter expressão. “*Entendendo a escultura na sua faceta de expressão de uma visão do mundo, ela transmite muitas vezes a rudeza, a simplicidade cultural ligada a um arcaísmo de meios rurais de poucos recursos numa zona que começa a ganhar forte identidade*”²⁵³.

Por outro lado, não obstante a relevância dos programas dos tímpanos dos portais, é decerto nos capitéis que a escultura românica encontra a sua melhor expressão. No que respeita à escultura funerária, restam-nos poucos exemplares deste período, sendo o túmulo de Egas Moniz (séculos XII-XIII), na Igreja de Paço de Sousa, considerado o mais notável.

No que diz respeito à localização geográfica, a maioria dos nossos edifícios românicos concentra-se no norte do país. Na sua generalidade, são pequenas igrejas, paroquiais ou monásticas, com um traçado arquitectónico simples. Os materiais utilizados são: a norte, o granito de vários grãos; ao centro, o calcário - Coimbra (pedra de ançã), Lisboa (pedra lioz); no Alentejo, o mármore. No norte, onde predomina o granito, a escultura é mais circunspecta; mais ao centro, onde prevalece o calcário, os trabalhos são mais refinados, como por exemplo na Sé de Coimbra, cujo portal é repleto de motivos vegetalistas, geométricos e abstractos de reconhecida influência árabe²⁵⁴. Das construções típicas do mudéjar espanhol, feitas em tijolo e taipa, apenas temos um exemplar: a igreja de Castro de Avelãs (provavelmente século XII), cuja cabeceira é totalmente revestida a tijolo e rematada por fiadas de tijolo em ziguezague, a qual se assemelha à Igreja de San Tirso de Sahagun (século XII) e à Igreja de S. Lourenço de Sahagun, na província de Leão, em Espanha. Em termos de arquitectura também a Mesquita de Mértola, hoje Igreja Matriz, apesar de muito remodelada, conserva vestígios da arte islâmica. Temos ainda alguns capitéis moçárabes dispersos: no Museu de Elvas, no Museu Machado de Castro e no Museu de Santarém²⁵⁵.

A escultura do Românico português tem características muito próprias. Nas Sés, ela segue a tradição europeia, mas nas zonas rurais ela vai buscar inspiração aos costumes e tradições locais. Muitos dos artistas são da região, de técnica pouco evoluída, o que se denota nos relevos pouco pormenorizados, com programas temáticos simplificados e de composição simétrica²⁵⁶. Mas o artista, por vezes, dá largas ao grotesco e à ironia. Os vícios, as virtudes, os castigos e as recompensas surgem nos capitéis e cachorros exteriores. Nos portais os temas

²⁵³ Maria Adelaide Miranda, José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p. 84.

²⁵⁴ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, pp. 321/322.

²⁵⁵ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, pp. 41-49.

²⁵⁶ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, pp. 321/322.

recorrentes são: o Cordeiro místico, a Cruz, leões, serpentes, animais rurais como o touro, mas também animais fantásticos como o dragão, o grifo, a sereia, a harpia.

Apesar de tudo, a escultura românica, bastante variada a nível regional, em particular nos capitéis, evoluiu em criatividade e técnica, embora a nível dos portais seja um pouco mais limitada. O escultor românico aprecia a variedade e, contrariando a tendência clássica de capitéis iguais para determinada parte do edifício, apresenta-os com decoração variada²⁵⁷. Pouco cultos e dispendo de escassas fontes de inspiração (códices iluminados, saltérios e evangeliários) cujas imagens eram decalcadas para a pedra a trabalhar, os escultores românicos portugueses trabalhavam sobretudo segundo a vontade dos encomendantes²⁵⁸.

Por vezes as figuras fantásticas, humanas ou de animais, apresentam-se com alguma rigidez, caracterizando-se por um certo esquematismo, hieratismo e frontalidade, com pouco relevo, sendo sobretudo adaptadas ao espaço disponível. Daí uma não adequação a uma anatomia correcta, compensada com a vivacidade e força sugestiva que realçam o seu simbolismo.

A escultura românica em Portugal registou também grande desenvolvimento nos cachorros. Muitos deles têm decoração vegetalista, geométrica, animalista e antropomórfica. É vulgar apresentarem cabeças de touro, de caprideos e outros animais. *“O escultor deste período, se soube incorporar inovações e mergulhar no fantástico, foi especialmente criativo na aplicação de motivos vegetais, geométricos e, de uma forma geral, na capacidade de esculpir um vocabulário abstracto”*²⁵⁹.

Na região de Coimbra, podemos falar no que respeita a influências, dum certo cariz islâmico, que se traduz em padrões florais e vegetalistas. É sabido que o Islão não valoriza a figuração humana e que uma significativa comunidade moçárabe se fixou nesta cidade.

Esta temática estender-se-ia mais a sul, a Leiria, Lisboa e Sintra, e também Tomar. Há também algumas representações animalistas, tanto fantásticas como reais: centauros, grifos, basiliscos, dragões, harpias, pavões, pombos, galos, leões, embora não se apresentem com grande expressividade. *“Muito frequentes na escultura do Românico em Portugal são, (...) os animais, reais ou fantásticos, ferozes ou pacíficos, heráldicos ou naturalistas”*²⁶⁰.

Já na região do Porto se denota uma influência visigótica, caracterizada por baixos-relevos, de talhe em bisel, que sugerem a arte bizantina. Estas decorações são

²⁵⁷ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, p. 162.

²⁵⁸ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 276.

²⁵⁹ Maria Adelaide Miranda, José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p. 90.

²⁶⁰ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, pp. 308/309.

predominantemente vegetalista e constam de folhas de palmeta, acantos, vides e entrelaçados com linhas geométricas²⁶¹.

Na região de Braga, a decoração escultórica vegetalista é mais convencional, mas na zona situada entre o rio Lima e rio Minho (influências de Tui), a par das formas vegetalistas mais volumosas, surgem curiosos motivos historiados, antropomórficos e zoomórficos, que não encontram paralelo em mais nenhuma região do país. Na “*escola*” de Braga as representações animalistas têm mais expressão, são mais naturalistas²⁶².

Em meados do século XII, existem duas correntes no românico português que privilegiam a decoração animalista: uma, de raiz galega meridional (Ganfei e Rio Mau), que se estenderá por todo Alto Minho; outra, de raiz francesa, mais subtil (S. Pedro de Coimbra e Rates), que se vai expandir pela região de Braga²⁶³.

Nos finais do século XII, as tendências protogóticas já se revelam no gosto pela ornamentação vegetalista e geométrica, que evoca reminiscências clássicas.

Segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida, as temáticas decorativas da escultura românica portuguesa podem-se interpretar segundo duas vertentes: uma meramente decorativa, sem grandes preocupações simbólicas ou descritivas; outra mais representativa, com clara intenção de transmissão de mensagens através do simbolismo das imagens²⁶⁴.

O Românico fez a síntese de todos os seus elementos constituintes e afirmou-se como uma arte que inaugurou uma nova fase de criação artística.

Na primeira metade do século XII, em Saint-Denis, apercebe-se uma evasão das figuras esculpidas para fora do plano e por sua vez na arquitectura uma solução inédita dos problemas das estruturas e sustentação, facto a que não é alheio o forte contributo do abade de Suger. É o Gótico que se prepara para ultrapassar o Românico²⁶⁵.

O nascimento do Gótico, em França, desempenhará um papel preponderante na arte e cultura europeias, o qual lhe será fortemente disputado pela Itália.

Na evolução para o Gótico assiste-se a uma volta ao naturalismo, as fachadas obedecem à simetria, mas a escultura começa a movimentar-se. A arquitectura transforma-se, muda a sua estrutura que consiste sobretudo num sistema de arcos e suportes e regista-se uma interpretação diferente na concepção das formas, não só arquitectónicas como escultóricas.

²⁶¹ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 265.

²⁶² *Idem*, p. 309.

²⁶³ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 161.

²⁶⁴ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 265.

²⁶⁵ René Huyghe, *ob. cit.*, p. 304.

A arquitectura gótica oferece inúmeros elementos à decoração que promovem a arte deste período. Os temas iconográficos dos portais góticos que se destacam são: a vida de Cristo; cenas da vida da Virgem; hagiografias ou cenas da vida dos santos; decorações vegetalistas e de animais fantásticos. Nas catedrais, surgem continuamente referências ao Juízo, ao Inferno e ao Demónio.

A arquitectura gótica já não condiciona a escultura, mas enquadra-a, ergue-a, simplifica-a, dá-lhe perspectiva e luz.

Pouco a pouco a escultura irá adquirir mais volume, destacando-se do seu suporte arquitectónico, tornando-se mais autónoma, o que lhe permitirá, no decorrer do século XIII, conquistar mais autonomia e variedade. Invadirá o exterior e o interior das igrejas, numa profusão de santos, anjos, profetas e figuras alegóricas que cobrem capitéis, frisos, arquivoltas, tímpanos, rematam pináculos e todos os espaços possíveis.

As personagens esculpidas adoptam posturas menos estáticas, mais fluidas, o mesmo acontecendo com os cabelos e roupagens, que dão sensação de algum movimento. A representação da figura humana no Gótico, ao contrário da do Românico, apesar de obedecer à regra e ordem arquitectural, obedece mais às leis biológicas da espécie a que pertence.

Enquanto no século XII a iconografia foi dominada pelo Apocalipse, no século seguinte irá valorizar menos as visões, os monstros, as epopeias, o cariz oriental. No século XIII a iconografia ocidentaliza-se, naturaliza-se, humaniza-se e evangeliza-se²⁶⁶.

A escultura funerária conhece grande incremento, já não se limitando apenas aos túmulos de reis e grandes personalidades, mas abrangendo também os cavaleiros e membros da pequena nobreza. As figuras jacentes deste período e do período seguinte expressam uma certa tristeza calma, mas ao mesmo tempo esperança, revelando grande paz, serenidade. A morte, apesar de trágica, não anula a esperança na redenção, na vida eterna, conforme a mensagem de Cristo.

Mais do que as formas da realidade, a escultura gótica procurou expressar a beleza ideal do divino, conforme nos é sugerido na Catedral de Chartres (alguns milhares de figuras), local em que convencionalmente surgiram as primeiras esculturas góticas, as quais são de uma beleza tranquila mas expressiva. Começando por ser alongadas e algo desproporcionadas, irão progressivamente adquirindo naturalidade e dinamismo: as formas vão-se arredondando, a expressividade do rosto acentua-se, as roupas são mais onduladas e detalhadas, a escultura

²⁶⁶ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 242.

ganha autonomia em relação à arquitectura. Estas primeiras esculturas possuem um aspecto estilizado, apenas os rostos apresentam alguma naturalidade.

A intemporalidade e universalidade da personagem românica reduzem-se no Gótico à conjuntura do tempo e do espaço. As personagens góticas reflectem sentimentos e emoções dos comuns mortais. Em oposição à estética clássica, os rostos tornam-se expressivos, por vezes sorriem, embora sem excessos. É a abertura ao naturalismo, à representação do mundo visível, da natureza, tal como ela é. “*O sistema das hierarquias e dos símbolos em que são distribuídas as criaturas, já nada tem de oculto*”²⁶⁷.

Os capitéis evoluem, tanto no volume como na temática, deixando de ser historiados para se tornarem apenas decorativos²⁶⁸. Mas é sobretudo nas arquivoltas, tímpanos e ombreiras, nos portais principais, que se encontram as produções mais expressivas e, em oposição a um certo amontoamento que se verificava no Românico, as esculturas demonstram consciência do espaço e ocupam-no de forma mais clara e ordenada. “*Enquanto a escultura românica nos faz penetrar num reino desconhecido, num dédalo de metamorfoses, nas regiões mais secretas da vida espiritual, a escultura gótica leva-nos a nós próprios e ao que a natureza nos oferece de familiar*”²⁶⁹.

Enquanto a maioria das igrejas românicas apresentava um único portal, a grande igreja gótica tem preferentemente três, daí a maior disponibilidade de espaço a decorar. A escultura gótica alcançou também grande expressão nos retábulos, coros, túmulos e, como em todos os estilos, registou variantes regionais.

Numa primeira fase do Gótico (1140-1190), as esculturas apresentam rostos desprovidos de emoções, frios, impassíveis. A proporção dos corpos em relação à cabeça também não é tida em conta pelos escultores. São vulgares as estátuas-colunas, devido à ausência de movimento que lhes confere verticalidade, prolongando o pedestal, sendo bom exemplo a Catedral de Chartres (cerca de 1194), cujas estátuas-colunas possuem “... *um encanto singular na sua aparência isolada*”²⁷⁰. As posturas são de certa forma estilizadas, os panejamentos são rígidos, mas a partir delas ressurgirá a escultura de vulto.

Verifica-se uma certa constância iconográfica e estilística; a originalidade consiste em pegar nas figuras humanas e configurá-las “...*segundo a dimensão e as proporções das colunas contra as quais estão adossadas, de tal maneira que, dominada a cabeça por um*

²⁶⁷ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 274.

²⁶⁸ *Idem*, p. 251.

²⁶⁹ *Idem*, p. 241.

²⁷⁰ Uwe Geese, “A escultura gótica em França, Itália, Alemanha e Inglaterra”, in *A Arte do Gótico Arquitectura, Escultura, Pintura*, 1998, Rolf Toman, p. 300.

capitel, não fazendo os pés saliência ou ficando mesmo pendentes, elas parecem colunas e esse nome lhes foi dado"²⁷¹.

Este modelo foi seguido um pouco por toda a Europa, mas já no chamado período proto-gótico as estátuas-colunas podiam ser vistas no Pórtico da Glória (c.1168), em Santiago de Compostela. Também em Saint-Denis (c.1140) existiam estátuas-colunas no portal principal (cerca de 20) que representavam reis, rainhas e profetas²⁷².

Pouco a pouco, numa clara rejeição à frontalidade, as estátuas vão-se libertando das colunas e ganhando volume, os gestos e posturas humanizam-se, utiliza-se um eixo próprio para as figuras, há uma nova naturalidade que incide sobre a composição e toda a envolvimento.

É sobretudo nas fachadas principais – tímpanos, jambas, arquivoltas – que, como já se afirmou, estas esculturas se encontram. O tímpano possui o tema central, sendo recorrente o Cristo em Majestade e o Tetramorfo, completando-se nas arquivoltas com outras figuras bíblicas. Tal como no Românico, por vezes surgem elementos profanos mas sempre em lugares secundários, de acordo com uma hierarquia pré-estabelecida.

Numa segunda fase do Gótico, (1190-1350), as estátuas sugerem vida e acção, as vestes são fluidas. As figuras procuram dar a ideia de movimento, eliminando o rigor e formalidade anteriores. Já não se geometriza o homem, mas conservam-se-lhe proporções, atitudes, sem o esmagar nas estruturas. As esculturas desta fase têm mais equilíbrio e pormenor, as suas formas são mais arredondadas, a expressividade acentua-se, sugerem movimento e emoções mas sem excessos. As figuras gesticulam, sorriem, as vestes têm dobras profundas ou são delicadas, notando-se mais atenção aos pormenores, mais serenidade e elegância. As esculturas como que comunicam pelos gestos e pelos sorrisos.

Também a chamada escola de Paris teve um papel preponderante, rompendo com a tradição do século XII, na estrutura do portal, no repertório das esculturas, fazendo a transição para o chamado estilo flamejante. Paris, em meados do século XIII, atraía um grande número de artistas, com formação, técnicas e horizontes diversos. Isso irá pôr em causa as tradições artísticas vigentes até então. Na Catedral de Notre-Dame de Paris assiste-se a um certo atenuamento da atitude dramática das esculturas, as posturas são mais tranquilas, revelando uma elegante moderação e requinte. *“A escultura parisiense do começo do século XIII*

²⁷¹ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 190.

²⁷² Mas foram retiradas em 1771, conforme podemos consultar nos esboços publicados no livro *“Monumentos da Monarquia Francesa”* de Bernard Mountfaucon, publicado em 1729. Uwe Geese, 1998, *ob. cit.*, p. 301.

*realizou deste modo uma revolução cristã da imagem do homem enobrecido e idealizado*²⁷³. Temos, como exemplo do atrás referido, em Notre-Dame o Portal da Virgem (1213/1220) e as estátuas dos Apóstolos da Saint-Chapelle (c. 1241).

Posteriormente, com o contraste de volumes para obtenção de efeito luz/sombra, as figuras irão adquirir maior abstracção. Entre as obras mais significativas da época contam-se os Anjos do Sorriso de Reims, a Virgem Dourada de Amiens e o Beau Dieu de Amiens.

A par da escultura, os vitrais e as rosáceas, cuja função é a de iluminar amplamente as naves das catedrais, são obras-primas do gótico deste período.

Foi, na verdade, no período Gótico que a rosácea se implantou na arquitectura das catedrais, localizando-se sobre o portal da fachada principal ou nos braços do transepto. As rosáceas são aberturas circulares, em que um esquema geométrico de bandas de pedra é preenchido por vitrais coloridos. A sua decoração é feita no sentido radial, estilizando a representação das pétalas de uma rosa, daí derivando seu nome: “...*tudo aí trabalha, tudo é combinado para satisfazer ao mesmo tempo a vista e o espírito*”²⁷⁴. Algumas têm figuras centrais como a Virgem, Cristo, os Apóstolos ou outras personagens bíblicas. Há também representações, ainda que escassas, de figuras do Zodíaco, das estações do ano, ou de heráldica medieval.

Numa terceira fase do Gótico, (1350-1500), prefere-se o gracioso ao sublime, o risonho ao sério. O homem medieval continua a buscar Deus, mas também revela as suas emoções face à alegria e à dor. Surgem, por vezes, as estátuas-caricaturas que exploram o ridículo e o grotesco, os rostos perdem a serenidade das fases anteriores. Do idealismo passa-se ao realismo, do equilíbrio anterior passa-se ao excesso que vai corromper a beleza das obras.

Procura-se mais o real que o ideal. É o tempo da curva e da contra curva, do exagero das emoções. Os drapejamentos são muito elaborados e parecem ser agitados pelo vento; as cabeleiras e barbas são enormes e onduladas como podemos ver no Poço de Moisés (c. 1395-1406), de Claus Sluter (c. 1350-1406), na Abadia de Champmoll, em Dijon. A curva permite a representação fiel dos movimentos dos corpos e dos rostos, os quais já não são serenos e idealizados, demonstrando por vezes fortes emoções.

Esculpem-se de preferência cenas e não personagens isoladas, com excepção para os retratos de doador, que são realistas. “*A moda transporta para a eternidade não só os adornos efêmeros, mas os defeitos físicos dos senhores que deram o tom*”²⁷⁵. O chamado retrato

²⁷³ Willibald Sauerländer, *Escultura Medieval*, Lisboa, Ed. Verbo, 1970, p. 125.

²⁷⁴ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 205.

²⁷⁵ *Idem*, p. 262.

derivou das representações tumulárias e tem os seus melhores exemplares nas estátuas de Carlos V (1338-1380) e de Joana de Bourbon (1338-1378), no Museu do Louvre, executados entre 1370-1372²⁷⁶.

Se o século XIII foi o tempo da escolástica, em que S. Tomás de Aquino (1227-1274) harmonizou a filosofia aristotélica com o cristianismo, nos séculos XIV e XV domina a filosofia nominalista de Guilherme Ockam (1285-1349/1350), que introduziu o experimentalismo na ciência e o individualismo na sociedade. A chamada doutrina Ockamista caracterizou-se pelo empirismo, nominalismo, terminismo e cepticismo. Daí que a arte já não é o reflexo da sabedoria e da fé, mas sim a demonstração do materialismo proveniente do mercantilismo, do desenvolvimento comercial e urbano, do progresso político, social e económico da burguesia que gerou um individualismo e uma afirmação social crescentes.

No século XIV, a Europa foi atingida por uma terrível epidemia de peste que dizimou a grande parte da população. Esse facto, e o conseqüente terror do sofrimento e da morte, reflectiram-se inevitavelmente nas expressões artísticas. Alguma escultura tumular deste período revela características mórbidas, retratando cadáveres em decomposição, como por exemplo: o túmulo do Cardeal Lagrange (1402), de autor anónimo, no Museu do Petit-Palais, em Avignon. Estas representações poder-se-ão interpretar como reflexo do desespero, a perda da fé resultante do materialismo, do apego à vida terrena e às riquezas deste mundo ou como a tomada de consciência do homem, da sua condição efémera, da sua mortalidade.

Em Portugal, o período Gótico, apesar da construção do Mosteiro de Alcobaça, um dos melhores exemplares do Gótico nacional, se ter iniciado no século XII, afirmou-se com a unificação do reino, no reinado de D. Afonso III (1248-1279). No reinado seguinte de D. Dinis (1279-1325), o Gótico consolida-se, abrindo novas perspectivas à arquitectura e escultura²⁷⁷.

E, tal como no resto da Europa, no exterior dos templos, a decoração esculpida concentra-se nos capitéis, nas impostas dos portais, nas arquivoltas, nas rosáceas, nas janelas. Surgem também as imagens de vulto, mas é também na escultura funerária que o Gótico nacional teve excelente expressão.

No Gótico português as igrejas e os claustros possuem pouca decoração figurativa, os motivos variam, mas as preferências vão para a ornamentação vegetalista: folhas de hera, palmas, vides, cachos. Mas há excepções, como em Santa Maria de Celas, em que os capitéis

²⁷⁶ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 262.

²⁷⁷ Paulo Pereira, *2000 Anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Temas e Debates, 1999, pp. 182/183.

do claustro, além da decoração vegetalista, têm cenas da vida de Cristo, da vida de santos, temas profanos e fantásticos²⁷⁸, e também em Leça do Bailio, em que surgem cenas do Génesis e dos Evangelhos²⁷⁹.

Nos claustros da Sé Velha de Coimbra, da Sé de Lisboa e do Mosteiro de Alcobaça, a temática da herança românica ainda se faz sentir.

Durante o século XIV, a escultura nacional revela uma completa imitação da natureza. Também a escultura de vulto e autónoma adquire uma expressão mais serena, de acordo com o humanismo gótico. As diversas representações da Virgem, deste período, assim o atestam²⁸⁰.

Será na chamada época “*manuelina*” que a escultura gótica portuguesa atingirá o auge expressivo, numa multiplicidade de temas que reúne o vegetalismo, a heráldica régia, simbologia da nossa expansão marítima, e também alguns animais fantásticos. Com um sentido ornamental muito específico, englobou elementos góticos, mouriscos, renascentistas. Os melhores exemplos deste período encontram-se no Mosteiro da Batalha, na Sé de Évora, no Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa e no Convento de Cristo, em Tomar.

Também à semelhança da Europa, a escultura funerária impõe-se a partir do século XIII, sendo Coimbra, Lisboa e Évora os seus núcleos principais. Os exemplares mais significativos são: em Coimbra, o túmulo da Rainha Santa Isabel, de mestre Pero; em Lisboa, os túmulos da Sé de Lisboa; em Évora, o túmulo do bispo D. Pedro; em Alcobaça, os túmulos de D. Pedro e D. Inês, obras-primas da nossa arte tumularia; na Batalha, os túmulos de D. João I e D. Filipa de Lencastre²⁸¹.

Mas da Europa surgirá o Renascimento. Uma nova maneira de observar a natureza começa a surgir e também o aprofundamento de uma nova sensibilidade religiosa, mais intimista - a *devotio moderna* -, em que o homem privilegia a relação directa com Deus. O misticismo conjugar-se-á com a procura da verdade e embora os ideais da cultura medieval ainda se façam sentir, nas artes figurativas, isto reflectir-se-á num aperfeiçoamento técnico, na exuberância decorativa, no luxo e refinamento, na utilização de materiais preciosos. “*Mas a imagem do homem conservará por muito tempo o calor e a paixão que lhe vêm na Idade Média. / Assim as épocas não morrem duma só vez, prolongam-se na vida do espírito*”²⁸².

²⁷⁸ Paulo Pereira, *ob. cit.*, pp. 182/183.

²⁷⁹ Flório de Vasconcelos, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Verbo, 1972, p. 40.

²⁸⁰ Maria Adelaide Miranda, José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, pp. 163-164.

²⁸¹ *Idem*, pp. 165-166.

²⁸² Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 359.

Cap. 3 – Fontes da Escultura Medieval

A Arte esteve, desde sempre, bastante associada às necessidades formais dos rituais religiosos: as várias formas de produção artística (pintura, escultura, arquitectura), buscavam de alguma forma trazer para o mundo mortal os valores do mundo divino. É um facto que as expressões artísticas evoluíram ao longo dos séculos e, no período medieval, para além da herança clássica, a arte reflectiu numerosos factores históricos e sociais. O que hoje conhecemos como Arte Medieval muito deve a outros povos e outras culturas que, com suas religiões, costumes e rituais, imprimiram marcas indeléveis no panorama artístico europeu.

Assim, a Arte Bárbara, a Arte Bizantina, a Arte Islâmica e a Arte Carolíngia, além da Arte Greco-Romana, constituíram decerto as raízes da Arte Medieval.

A herança da arte grega reflectiu-se na arte de muitos povos, em particular na escultura, embora nos séculos XI a IX a.C. tenha apenas produzido pequenas obras representando figuras humanas, em argila e marfim. Foi durante o período arcaico que a pedra se tornou o material mais utilizado. No período clássico, a escultura conheceu o seu apogeu, quando as obras ganharam mais realismo, procurando reflectir a beleza e perfeição das formas humanas.

Por sua vez os romanos, embora tivessem copiado maciçamente a estatuária grega, gradualmente desenvolveram um estilo próprio. *“São de origem romana os elementos clássicos que vamos encontrar na arte medieval do Ocidente”*²⁸³.

Quando se fala de arte romana não nos podemos esquecer da arte etrusca, a qual apesar de reflectir fortes influências gregas, manteve a sua identidade²⁸⁴. Os etruscos, dos quais se diz serem os fundadores de Roma, preferiam modelar materiais brandos, sendo a arquitectura funerária bastante significativa, na qual se inclui a pintura e a estatuária. Notabilizaram-se também no trabalho do bronze²⁸⁵.

Os temas da escultura romana eram fundamentalmente máscaras mortuárias, bustos e relevos narrativos em que os escultores retratavam as pessoas com muita fidelidade e realismo, mostrando sempre os seus sentimentos, ao contrário dos gregos, que as retratavam de forma idealizada²⁸⁶. *“A arte romana é essencialmente a arte grega na sua fase decadente”*²⁸⁷.

²⁸³ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *História Mundial da Arte-dos etruscos ao fim da Idade Média*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1965, p. 68.

²⁸⁴ H. W. Janson, *História da Arte*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 150-157.

²⁸⁵ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, pp. 8/35.

²⁸⁶ H. W. Janson, *ob. cit.*, pp. 177-196.

²⁸⁷ *Idem*, p. 158.

Não podemos esquecer que a arte celta, tendo também o seu espaço na conjuntura artística europeia, preferia a decoração geométrica e abstracta à qual submetia as figuras humanas e animais. Os vestígios da escultura céltica são escassos, a sua criatividade desenvolveu-se sobretudo nos trabalhos de metal. Na Irlanda, onde melhor se conservou a herança céltica, a arte era praticada em especial pelos monges e as temáticas decorativas eram abstractas, feitas de entrelaçados, de espirais, em que as formas animais se confundiam, num grafismo geométrico perfeito²⁸⁸. A arte irlandesa, sob influência neoplatónica, criará “...as obras mais abstractas que o Ocidente conheceu antes dos nossos dias”²⁸⁹.

No período paleocristão, que se refere às obras de arte dos primeiros séculos da nossa era, a escultura assumiu um papel secundário devido à proibição da idolatria. Evita-se a representação da figura humana em tamanho natural, mas continua-se a executar trabalhos em tamanho menor, com sentido decorativo, sobretudo em sarcófagos²⁹⁰. “Na Europa Ocidental, os povos celtas e germânicos, ficaram a ser os herdeiros da civilização tardo-romana, de que a arte paleocristã fora parte, e transformaram-na na da Idade Média”²⁹¹.

Depois da divisão do Império Romano, no século IV²⁹², com a conseqüente cisão política, o Ocidente parece soçobrar, mas o cristianismo constitui um elo de ligação, tal como a língua, o latim. As vias comerciais persistem, já não para expandir o espírito romano mas como meio de difusão da cultura do Oriente²⁹³, que penetrará no Ocidente por duas vias: terrestre, através da Europa Central, e marítima, ao longo do Mediterrâneo. As invasões bárbaras trarão um novo alento à Europa, a qual, apesar de tudo, promoverá uma arte repleta de originalidade.

Os povos germânicos, trouxeram para a Europa, uma tradição artística apelidada de “*estilo animalista*”, a qual combinava “...as formas abstractas e orgânicas...a disciplina formal e a liberdade imaginativa”²⁹⁴. Era uma arte individualista, que não privilegiava a arquitectura pois estes povos tinham um carácter semi-nómada. Misturavam a ornamentação curvilínea característica dos nómadas, com elementos mesopotâmicos e com a decoração floral e geométrica da arte greco-romana. Desenvolveram uma arte figurativa estilizada centrada em motivos animais. Sabe-se que os visigodos trabalhavam o metal e a madeira com motivos geométricos e não costumavam fazer representações plásticas da figura humana. “Os bárbaros desenvolveram novas técnicas e novas tendências estéticas, que rejeitavam as

²⁸⁸ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, p. 132.

²⁸⁹ René Huyghe, *ob. cit.*, p. 236.

²⁹⁰ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 205.

²⁹¹ *Idem*, p. 198.

²⁹² Após a morte do Imperador Teodósio em 395 d. C..

²⁹³ René Huyghe, *ob. cit.*, p. 273.

²⁹⁴ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 255.

categorias de beleza e proporção clássicas e preferiam uma linguagem mais viva e simbólica, mais imaginativa e fantasiosa, mais colorida e geométrica"²⁹⁵.

Mas se Roma entrou em declínio, Bizâncio conheceu uma realidade inversa. "*O Império Romano do Oriente não só se manteve intacto, como sobreviveu dez séculos ao Império Romano do Ocidente*"²⁹⁶.

No Império Bizantino, a herança artística da Antiguidade permaneceu; no entanto os elementos gregos e orientais sobressaíram, enquanto a herança romana se foi desvanecendo. A sua expressão artística foi peculiar, e a sua evolução foi determinada pela conservação do passado e das tradições²⁹⁷. No século VI conheceu o seu apogeu com Justiniano, o qual promoveu a sua expansão.

A arte bizantina define-se pelos relevos elaborados, pelos mosaicos, pelas decorações em mármore e pelos entalhes em marfim. A magnificência da decoração resulta dos elementos arquitectónicos esculpidos. A estilização é retomada, as figuras ganham delicadeza, tornam-se mais espirituais. Os relevos profusamente trabalhados equivalem a verdadeiras rendas realçadas por sombras, por dourados aplicados sobre fundo azul escuro, que aproxima bastante a arte bizantina da arte oriental²⁹⁸.

A cultura bizantina foi uma miscelânea de arte, história e fé. Assim a sua arquitectura, pintura, escultura, manuscritos e outras manifestações artísticas estavam iluminadas por essa fé que inundava a vida de toda a população do Império. A arte desempenhou um papel preponderante na difusão didáctica da Fé e da grandeza do Imperador que governava em nome de Deus. A maravilhosa igreja de Santa Sofia (532-537 d.C.) em Constantinopla (hoje Istambul) é disso o mais perfeito exemplo.

Em relação à escultura bizantina, não existem muitos exemplos monumentais, mas sim em pequena escala: baixos-relevos, capitéis decorados com motivos animalistas e vegetalistas, sarcófagos e dípticos em marfim²⁹⁹. A arte bizantina usa as figuras planas, sem relevo, esquemáticas, prevalecendo sempre o sentido decorativo sobre o realismo.

A imaginação bizantina também se revelou no tratamento dos capitéis, minuciosamente trabalhados. Enquanto em Roma a arte estava presa à herança clássica, Bizâncio destaca-se numa concepção do mundo que se harmoniza com o cristianismo. "*Em Bizâncio e na sua arte*

²⁹⁵ Giulia Marruchi, Ricardo Belcari, "Alta Idade Média e Românico", in *Grande História da Arte*, revisão Paulo Pereira e Manuel Chaves, Ed. Público, Lisboa, 2006, p. 93.

²⁹⁶ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, p. 106.

²⁹⁷ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 198.

²⁹⁸ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, pp. 80/103.

²⁹⁹ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 230.

*oficial, operou-se uma dosagem matizada de tendências múltiplas do Império, onde vinham convergir Ocidente e Oriente, exigências governamentais e doutrinas teológicas*³⁰⁰.

Apesar de tudo, a escultura não foi muito favorecida em Bizâncio e, durante a crise iconoclasta, assistir-se-á ao confronto entre as duas estéticas religiosas: a latina, que reflecte a representação do visível; e a oriental, que procura eliminá-la³⁰¹.

O movimento iconoclasta (726-843 d.C.), em que foram proibidas e destruídas as imagens, devido ao perigo da idolatria, deu um rude golpe na arte religiosa acentuando ao mesmo tempo os assuntos profanos. Mas o édito imperial, que proibia as imagens religiosas, gerou duas facções: os iconoclastas e os iconófilos, tendo estes últimos provocado “...uma renovação de interesse pela arte secular, não abrangida pela proscricção. Dá-se o retorno aos motivos tardo-clássicos”³⁰².

Seguiu-se um período de esplendor e renascimento cultural durante o qual a arte bizantina se difundiu pela Europa Ocidental, e também pelo Oriente, adaptada às condições económicas e sociais de cada cidade.

A partir do século VIII, com a progressiva conversão dos bárbaros, o poder religioso alia-se ao civil, constituindo-se as bases fundamentais da Europa. A situação da arte é confusa, a tradição romana esbate-se, barbariza-se e orientaliza-se³⁰³.

Neste contexto, a arte do período carolíngio congregará as experiências bárbaras, celtas, as tradições greco-romanas, o espírito do cristianismo e a herança bizantina, mas dela não são conhecidas obras monumentais. “...o renascimento carolíngio pode ser considerado como a primeira fase – e sob certos aspectos, a mais importante – de uma fusão genuína da mentalidade céltico-germânica com o espírito do mundo mediterrâneo”³⁰⁴.

A arte carolíngia caracterizou-se pela arquitectura religiosa, pelas pinturas murais e baixos-relevos. Nas artes decorativas, destacaram-se os marfins, as iluminuras e a joalheria. Tal como na época merovíngia precedente, houve escultura em pedra, mas de pouco nível artístico. Ainda no domínio da escultura, cujos exemplares em marfim são de grande beleza, há uma continuidade da técnica plana da época merovíngia, com temas geométricos de grande simplicidade.

O chamado renascimento carolíngio, resultou de uma comunhão entre elementos clássicos e a espiritualidade emocional típica da Idade Média. Carlos Magno procurou fazer reviver os

³⁰⁰ René Huyghe, *ob. cit.*, p. 233.

³⁰¹ *Idem*, p. 236.

³⁰² H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 225.

³⁰³ René Huyghe, *ob. cit.*, pp. 275/276.

³⁰⁴ H. W. Janson, *ob. cit.*, pp. 258-259.

valores artísticos clássicos, tentando recuperar a civilização romana. Na época carolíngia presenciou-se a multiplicação de altares e criptas para o culto de relíquias³⁰⁵.

Mas a arte carolíngia nunca conseguiu fazer a síntese das influências recebidas e quis impor um regresso à antiguidade clássica, cujo resultado foi algo confuso. Neste período a Europa era um cruzamento de influências díspares que a impediam de assumir uma arte com a qual se identificasse. “*As obras principais desta época têm como característica uma fria cultura formalista, tendente ao cerimonioso e magnífico, em total paralelismo com a formação classicista cultivada na corte*”³⁰⁶.

No entanto, o período carolíngio deu forte contributo para que a Europa trilhasse um caminho que conduziria a uma arte com expressão própria, cujas directrizes são: a consonância com a natureza, a prevalência da figura humana, o domínio dos volumes e das formas sobre o grafismo³⁰⁷.

Mas quando falamos do período carolíngio não podemos esquecer o período que lhe sucedeu, o otônio, em que a Alemanha se tornou uma forte influência política e artística sob o domínio de Otão I e seus sucessores. A arte otôniana seguiu de início a tradição carolíngia com influências bizantinas³⁰⁸, mas rapidamente adquiriu características originais. A arquitectura era vigorosa, maciça e de equilibradas proporções, com portas de bronze em relevo³⁰⁹. A grande escultura de pedra é quase inexistente, mas predomina a de madeira e marfim, realista e expressiva. A arte otôniana destacou-se ainda na ourivesaria e iluminura, de grande força e intensidade, com matizes variados³¹⁰.

Outra forte influência na arte medieval foi a arte islâmica, a dos povos muçulmanos, na sua maioria de origem nómada, que absorveram traços estilísticos dos povos conquistados, adaptando-os à sua identidade. Abrangia a literatura, música, dança, teatro e artes visuais de uma vasta população do Oriente Médio que adoptou o islamismo a partir do século VII.

A arte muçulmana, vastamente disseminada e adulterada, procurou concentrar todas as tradições do Médio Oriente, purificando-as³¹¹.

Estas artes visuais eram sobretudo conceptuais e religiosas, apesar de revelarem alguma sensualidade. Rejeitavam a figuração por ser fugaz e fictícia e privilegiavam o geométrico e

³⁰⁵ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, pp. 104/131.

³⁰⁶ Willibald Sauerländer, *Escultura Medieval*, Ed. Verbo, Lisboa, 1970, pp. 9-10.

³⁰⁷ René Huyghe, *ob. cit.*, pp. 279/280.

³⁰⁸ Giulia Marruchi, Ricardo Belcari, *ob. cit.*, p. 154.

³⁰⁹ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 274.

³¹⁰ Willibald Sauerländer, *ob. cit.*, p. 27.

³¹¹ René Huyghe, *ob. cit.*, p. 264.

abstracto, mais simbólicos que transcendentais. *“À vida, ao mundo fenomenal, à realidade, em resumo, a tudo aquilo a que o homem clássico, na sua religião do mundo feliz e ingénuo, atribuía um valor positivo, confere o oriental um valor relativo e submete-o a uma apreciação mais alta, dirigida de acordo com uma realidade mais elevada, situada antes da terrestre”*³¹².

Na arquitectura há uma sumptuosidade de matérias, a que os excessos ornamentais e a utilização dos elementos curvos conferem originalidade. A decoração islâmica usa sobretudo a madeira, a pedra, e o estuque, sendo o tema preferido as folhagens e entrelaçados³¹³. A folhagem já amplamente utilizada pelos gregos e romanos conhece um processo de geometrização, da qual resultam os arabescos. Embora tão abstracta como a nórdica e a germânica, a arte islâmica é disciplinada, calculista, intelectual, como por exemplo quando utiliza a escrita, considerada divina, inserida na decoração³¹⁴.

As ornamentações *“de friso contínuo”* são motivo preponderante da arte islâmica, assim como a estilização, pois, ao contrário da arte ocidental, a arte islâmica não pretende imitar a natureza e, com isso, equivaler à comparação com Deus, o único Criador. Esta arte usa *“...o ornamento como uma espécie de labirinto, em que a vista é ao mesmo tempo enganada e conduzida pela repetição, a simetria e o emaranhamento”*³¹⁵.

As figuras de animais e humanas eram proibidas, pois Maomé também condenava a idolatria, mas esta restrição foi mais *“...rigorosa no que diz respeito às representações em tamanho natural, ou maior”*³¹⁶. As figuras humanas e animais permaneceram na arte islâmica, mas foram-se transformando em motivos decorativos, tal como os temas geométricos e vegetalistas³¹⁷.

As manifestações artísticas, atrás referidas, são as pedras basilares da Arte Medieval em conluio com a metamorfose estética operada pelo cristianismo, com o qual, sabemos de antemão, a arte do Ocidente teve um compromisso quase exclusivo.

De facto, a arte da Idade Média na Europa foi uma curiosa amálgama de múltiplas experiências artísticas. *“Assim a tripla herança de Roma, cada vez mais reivindicada, de Bizâncio e do Próximo Oriente, sempre mais profundamente infiltrada, finalmente, a dos*

³¹² Wilhelm Worringer, *ob. cit.*, p. 41.

³¹³ No que respeita à escultura islâmica em pedra são poucos os exemplares conhecidos, entre eles os Leões do Alhambra.

³¹⁴ René Huyghe, *ob. cit.*, p. 268.

³¹⁵ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 129.

³¹⁶ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 250.

³¹⁷ *Idem*, p. 251,

bárbaros, chega a um equilíbrio inesperado e novo. É adoptado rapidamente nos diversos países que constituem a Europa nascente, e pode, com efeito, falar-se doravante de uma arte europeia”³¹⁸.

Vários factores terão contribuído para a estabilização e expansão da civilização europeia, a consolidação do cristianismo, sendo um dos fortes contributos os mosteiros, as ordens religiosas, o fim das pestes e guerras que cederão lugar a um ressurgimento espiritual, social, económico e demográfico. As trocas com o Oriente não se diluíram, pelo contrário, intensificaram-se. *“A Europa tem consciência da sua força, mas também da sua verdade: a sua arte existe daqui em diante, afirma-se*”³¹⁹.

E foi num ambiente de renascimento económico e de renovação cultural que nasceu o Românico, primeiro movimento artístico europeu da Idade Média que surgiu na Europa Ocidental a partir do ano mil. *“A arte românica representa uma síntese híbrida, mas original, de múltiplas heranças artístico-culturais que cruzaram ou tocaram o espaço europeu na alta Idade Média*”³²⁰.

Ao longo de quase toda a Idade Média, o neoplatonismo advogado por Santo Agostinho implantou nos espíritos a ideia que o mundo não passava de uma imagem da verdadeira e transcendental realidade de Deus. Nesse contexto, a arte não deveria imitar a natureza tal como esta é percebida pelos sentidos mas sim buscar a verdade oculta por trás da forma física aparente.

Esta arte europeia, existe e afirma-se quando funde as duas tendências aparentemente opostas: a figurativa e a abstracta. E é entre as tendências *“...figurativa romana e a abstracta, que se joga o futuro destino da arte ocidental”*³²¹. A primeira, que quer reproduzir o visível, e para isso aperfeiçoa a escultura, recorrendo até à cor; a segunda, que omite o visível, combina linhas com ordem, simetria, recorre à repetição, à geometria, com preocupações puramente decorativas. Mas entre elas haverá sempre um meio-termo: o realismo por vezes esquematiza-se e o geométrico acolhe elementos naturalistas³²². Desenvolve-se uma estética do sagrado, um retorno ao simbolismo.

O Românico irá então emergir no Ocidente. *“No momento em que começa a idade românica, as circunstâncias históricas são mais do que nunca favoráveis às trocas, o*

³¹⁸ René Huyghe, *ob. cit.* p. 304.

³¹⁹ *Idem*, p. 286.

³²⁰ Ana Lídia Pinto, Fernanda Meireles, Manuela Cernadas Cambotas, *ob. cit.*, p. 244.

³²¹ René Huyghe, *ob. cit.*, pp. 228-242.

³²² *Idem*, p. 286.

*prestígio do velho Oriente, do Oriente bizantino, do Islão, exerce-se largamente sobre a cristandade*³²³. Nos séculos XI e XII, ele predominará na Europa Ocidental, apresentando traços comuns em vários países mas também diferenças notórias. Assim o Românico francês diferencia-se do Italiano, do Alemão, e do Ibérico, tendo cada um deles, variantes regionais.

O Românico teve duas fortes características: o regionalismo e o internacionalismo. A primeira devida à utilização dos materiais mais disponíveis nas diversas regiões. A segunda devida às correntes de circulação, em particular das rotas de peregrinação: Santiago de Compostela, Roma e Jerusalém³²⁴.

Antes desvalorizada pela expansão do cristianismo, que a associava aos cultos pagãos, sendo as imagens conotadas com ídolos, a escultura irá progressivamente ressurgir no Ocidente. *“A segunda metade do século XI traz consigo um verdadeiro renascimento da escultura arquitectónica na história da arte europeia pós-clássica”*³²⁵.

O abandono da escultura figurativa no início da Idade Média deu lugar a uma utilização de elementos ornamentais esquemáticos em detrimento do sentido iconográfico³²⁶. *“Só depois do século XI, passado o Cisma do Ocidente e resolvida a questão dos iconoclastas e das heresias, a escultura recuperará o uso da estatuária”*³²⁷.

Assim, assiste-se ao ressurgimento da escultura monumental em pedra, que tanto a arte carolíngia como a otoniana não tinham valorizado³²⁸. Recuperadas as técnicas da escultura, no século XI, esta buscará inspiração nas artes menores, cuja tradição ainda se conserva nos mosteiros: à pintura, à iluminura, às miniaturas, aos mosaicos, à ourivesaria, aos marfins, e é claro à Antiguidade Greco-Romana³²⁹. *“Há sim, que admitir contribuições daqueles ramos da arte que, no princípio da Idade Média, conservavam todo um rico arsenal de motivos morfológicos e ciclos iconográficos”*³³⁰.

É toda uma exuberância escultórica que se estende pelos portais, arcadas, frisos e capitéis em contraste com as austeras formas arquitectónicas. Os portais das igrejas recebem as maiores ornamentações, as composições atingem o expoente máximo nos tímpanos e também nos capitéis. *“A incubação da escultura arquitectónica do românico na arte ocidental europeia do século XI, denuncia-se com especial relevo na evolução do capitel figurativo”*³³¹.

³²³ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 361.

³²⁴ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, pp. 134/191.

³²⁵ Willibald Sauerländer, *ob. cit.*, p. 53.

³²⁶ Jean Wirth, *L'Image à l'époque romane*, Éd. Du Cerf, Paris, 1999, p. 109.

³²⁷ Ana Lúcia Pinto, Fernanda Meireles, Manuela Cernadas Cambotas, *ob. cit.*, p.288.

³²⁸ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 289.

³²⁹ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, pp. 169/171.

³³⁰ Willibald Sauerländer, *ob. cit.*, p. 60.

³³¹ *Idem*, p. 57.

Estes últimos são também bom testemunho da escultura românica, ora lisos, ora ornamentados com folhagens de inspiração romana ou bizantina, prova de uma fértil imaginação. “... não é coincidência a ligação que existe entre a arte românica, a do princípio da Idade Média, e a de Bizâncio”³³².

Nas decorações com folhagens, os escultores românicos não se restringem a uma só planta, aproveitam vários elementos da natureza, estilizando-os, tal como o fazem com as figuras humanas, além dos animais fabulosos dos bestiários³³³. “A arte românica desconcerta-nos por todos os lados, na composição e no sentimento das imagens: abunda em monstros, em visões, em escritas abstractas”³³⁴.

Na escultura românica vamos encontrar traços comuns dos marfins bizantinos: os rostos angulosos, o alongamento dos corpos, os mesmos panejamentos, as folhagens estilizadas. A influência árabe reconhece-se nos motivos geométricos e nos entrelaçados dos capitéis. Da arte bárbara e do Oriente acolheu o dinamismo linear e os monstros imaginários³³⁵. “O Oriente respira nestas figuras estranhas ...”³³⁶.

O Românico foi a “*recapitulação*” dos valores artísticos da antiguidade tardo-romana sob a nova simbologia do cristianismo; reconverteu os valores estéticos europeus e aglutinou as reminiscências culturais das grandes civilizações como Bizâncio e o Islão.

Da herança bárbara, o Românico extraiu o vegetalismo, o simetrismo e a abstracção; da greco-romana e carolíngia a preferência pelas representações humanas e animais; da muçulmana, o gosto pela abstracção, geometrismo, repetição e emaranhado. A arte românica herdou dos bárbaros “...a mesma seriedade grandiosa e original, o mesmo pesado esplendor material que decorre do facto de esses dois mundos artísticos se encontrarem francamente perto um do outro, sem se penetrarem”³³⁷.

Assim, as formas utilizadas pelo Românico, cuja expressão foi de certa forma “*maciça*”, tinham como fundamento uma arte desenvolvida pela e para a inteligência humana e não só para os sentidos. “...o peso da pedra, a sua natureza material, estava ainda na base da construção e também da impressão estética”³³⁸.

³³² Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, p. 176.

³³³ *Idem*, p. 184.

³³⁴ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 115.

³³⁵ René Huyghe, *ob. cit.*, p. 303.

³³⁶ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 116.

³³⁷ Wilhelm Worringer, *ob. cit.*, p. 106.

³³⁸ *Idem*, p. 126.

A arquitectura românica influenciou todas as artes decorativas. Os ourives constroem relicários com o formato de capelas; os manuscritos reproduzem formas arquitecturais. A pintura de manuscritos, por sua vez, influencia a pintura mural através das iconografias³³⁹.

Apesar de reflectir a herança da arte clássica, em particular a romana, o Românico divergiu dos seus cânones e foi até classificado como romano-bizantino pelos primeiros historiadores que o estudaram, devido à sua ligação artística com Itália, Sul de França, Catalunha e toda a Europa Mediterrânica. *“O Românico é o estilo verdadeiramente europeu que unificou o espaço da cristandade”*³⁴⁰.

Presume-se que uma das suas funções primordiais era a comunicação e transmissão de ideias através de elaborados programas iconográficos, as quais geralmente poderiam ser simbólicas ou descritivas de episódios bíblicos. *“Por vezes julgamos compreender estes símbolos, mas eles furtam-se na inabilidade monstruosa das combinações... Tais são os caracteres gerais desta iconografia. É rica de contribuições orientais”*³⁴¹.

O período Românico trouxe a profusão ornamental e os monstros, nos seus capitéis de seres imaginários, nos seus tímpanos do Apocalipse. Estas figurações, assemelham-se não ao mundo real, mas a terríveis rascunhos feitos por Deus, antes da criação. A iconografia românica transmitia *“a epopeia de Deus, a epopeia do fim do mundo e a epopeia do caos”*³⁴².

Nas palavras de Jacques Le Goff, no Ocidente medieval regista-se *“... uma desumanização do universo que desliza para um universo animalista, para um universo de monstros ou de bichos, para um universo mineralógico, para um universo vegetal”*³⁴³.

Entretanto, em meados do século XII, as distâncias reduzem-se com o desenvolvimento das rotas e comunicações, tornando mais fáceis, não só o comércio, como também a troca de valores estéticos. As consequentes mudanças, sociais, políticas e económicas, irão fazer emergir a necessidade de uma expressão artística mais adequada às novas realidades. É um novo mundo, em que a economia prospera e que se alimenta do azáfama das cidades em crescimento, contribuindo assim para um movimento intelectual em ascensão. A Igreja, por seu lado, devido ao facto de os fiéis se concentrarem nas cidades, direcciona agora a sua atenção para o projecto do que será o local por excelência do culto religioso, a catedral. Ao contrário da construção humilde e empírica do Românico, a construção religiosa gótica abre portas a um espaço público de ensinamento das Escrituras, símbolo da glória de Deus e da

³³⁹ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 150.

³⁴⁰ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 183.

³⁴¹ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 118.

³⁴² *Idem.*, pag. 232.

³⁴³ Jacques Le Goff, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, Ed. 70, Lisboa, 1985, p. 27.

Igreja, de grandiosidade, símbolo do poder económico da burguesia, e de todos os que financiaram a elevação do emblema cidadão.

E foi o Ocidente Românico da Europa que tomou a iniciativa de se libertar do constrangimento da tradição, elaborando formas novas, novas experiências, novo conceito do homem, rompendo a inércia e “...foi no seio da França que se cumpriu o acto libertador, que se pronunciou a palavra de ordem que serve de ponto de partida ao gótico característico”³⁴⁴. É o Gótico que se anuncia.

É difícil de datar o início do período gótico (século XII), tal como a sua duração. “Não podemos definir a época gótica em termos de duração...”³⁴⁵. A partir do século XII o pensamento cristão quer ganhar o universo, mas será o século XIII que trará a hierarquia das catedrais e a diversidade das criaturas.

Mas enquanto o Românico combinou fábula e verdade, o período Gótico, humanista, combinará o ser humano com a natureza, mas mais do que as formas da realidade, procurará expressar a beleza ideal do divino.

O Gótico desmaterializou a pedra em função da expressão espiritual. Sabemos que o espírito é o oposto da matéria, então desmaterializar a pedra é decerto espiritualizá-la. “A arquitectura gótica oferece a imagem de uma desmaterialização completa da pedra, está impregnada de uma expressão espiritual independente da pedra e dos sentidos”³⁴⁶.

No caso da escultura, esta continua a ser fundamentalmente sacra, para transmitir as mensagens cristãs. Os escultores representam plantas, animais, figuras simbólicas das virtudes e dos pecados. Libertando-se a pouco e pouco do limite arquitectónico, a escultura vai adquirindo volume e movimento próprios. A arquitectura já não condiciona a escultura, dá-lhe perspectiva e luz, e tal como a românica, de quem recebeu herança, quando colocada no interior da igreja, é por vezes policroma, mas, mais do que a românica, ela valoriza as linhas arquitectónicas³⁴⁷.

Para os portais está reservada a escultura iconográfica, rejeitada no interior da igreja. No decorrer do século XIII, os capitéis vão-se tornando menos expressivos, as figuras são mais harmoniosas e exprimem um sentido e uma finalidade mais perceptíveis³⁴⁸. “Os motivos iconográficos simplificaram-se, classificaram-se e definiram-se, para que os fiéis pudessem

³⁴⁴ Wilhelm Worringer, *ob. cit.*, p. 122.

³⁴⁵ H. W. Janson, *ob. cit.*, p. 300.

³⁴⁶ Wilhelm Worringer, *ob. cit.*, p. 50.

³⁴⁷ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, pp. 217/223.

³⁴⁸ Marcel Aubert, *O Gótico no seu Apogeu*, Ed. Verbo, Lisboa 1983, pp. 62-63.

*compreendê-los facilmente e sem explicação. Os monstros assustadores e o bestiário desapareceram. Deram lugar aos animais familiares...*³⁴⁹.

A religiosidade no Gótico sofreu algumas mutações em relação ao período Românico e isso denota-se na escultura, que opõe à rigidez do período anterior o naturalismo, o movimento e a expressividade. É a busca da beleza ideal, da espiritualidade. *“Nenhum outro estilo exprimiu a exaltação mística com tanta perfeição”*³⁵⁰.

A simbologia da arte gótica é fértil em elementos que testemunham o misticismo e a fé dos homens deste período. *“O misticismo faz do homem o receptáculo do divino, faz reflectir Deus e o mundo no mesmo espelho, na alma humana”*³⁵¹. Além da escultura ela encontra-se na pintura, na tapeçaria, nos vitrais e nas iluminuras.

Mas enquanto o Românico combina fábula e verdade, o período Gótico, humanista, combinará o ser humano com a natureza, mas mais do que as formas da realidade, procurará expressar a beleza ideal do divino.

O homem, numa luta eterna contra o tempo, vive a utopia de alcançar a perfeição, e resgatando valores da Antiguidade Clássica, impõe uma nova visão do ser humano: antropocentista, individualista, racional e impulsionadora de progresso.

É o advento do Renascimento em que o homem não é o simples observador do mundo que expressa a grandeza de Deus, mas a expressão mais grandiosa do próprio Deus. E o mundo é pensado como uma realidade a ser compreendida cientificamente, e não apenas admirada.

Será a partir dos centros artísticos de Roma, Florença e Siena que emergirá uma renovação cultural figurativa, cuja autonomia e soluções diversas ultrapassam os antigos padrões. *“As mudanças que se deram entre a grande época da Idade Média e a época tardia foram de capital importância para a história da escultura. Desde o final do século XIII afrouxa consideravelmente a ligação entre a escultura e os elementos da arquitectura, característica das catedrais clássicas”*³⁵².

No início do século XIV, a Idade Média está perto do fim, surgirá um novo conceito do mundo – o Renascimento, um novo humanismo. *“As influências orientais e as influências bárbaras inauguram a Idade Média, as influências mediterrânicas acompanham e precipitam o seu declínio”*³⁵³.

³⁴⁹ Marcel Aubert, *ob. cit.*, p. 63.

³⁵⁰ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, p. 197.

³⁵¹ Wilhelm Worringer, *ob. cit.*, p. 152.

³⁵² Willibald Sauerländer, *ob. cit.*, p. 170.

³⁵³ Wilhelm Worringer, *ob. cit.*, p. 361.

Nos outros países europeus, cujas formas medievais tiveram mais forte expressão, o Gótico ainda perdurará³⁵⁴. “*Se a Idade Média italiana está já tocada por aquilo que se chama espírito do renascimento, o Renascimento italiano no seu princípio é essencialmente um facto medieval*”³⁵⁵.

Mas a Idade Média não foi só uma enciclopédia de pedra, o homem vive nela, em todos os recantos, pela força criadora do seu pensamento, da sua imaginação prodigiosa.

Nos monumentos, podemos não o ver, retratado como um mecenas famoso ou grande herói, mas está lá o seu cunho, a sua marca, e mesmo quando o seu nome não aparece, todo o monumento é a sua assinatura.

É um facto que qualquer expressão artística pertencente a determinado período, sofre influências dos períodos anteriores, mas também permuta técnicas de representação e temáticas com outras formas de arte. Na Idade Média não é raro ver-se que os artistas iluminadores também se dedicavam à pintura, que os pintores também faziam escultura, que os escultores eram também mestres entalhadores de madeira, que mestres da ourivesaria eram exímios gravadores e pintores, que escultores eram também pintores e ainda mestres arquitectos, e alguns reuniam até vários talentos em artes diversas.

Por isso o intercâmbio de influências, técnicas e estilos é incomensurável, sendo por vezes difícil discernir quem influenciou quem.

De facto a humanidade não se renova eliminando totalmente o passado. Restam sempre a nível moral e intelectual, alguns vestígios que se projectam no futuro. “*As afinidades dos meios e dos talentos mantêm, quente e profunda, a vitalidade da Idade Média. Ela não desapareceu, não foi apagada. Dir-se-ia que o Ocidente dela conserva a nostalgia*”³⁵⁶.

Características que uma época traz à luz e que outra pode relegar para a escuridão, mas que no entanto subsistem. “*O século seguinte, em que a Idade Média se desfaz, verá o seu desenvolvimento, quando o primado da arquitectura tiver dado lugar ao primado da pintura, quando a ordem monumental for destruída pela arte pitoresca, quando o romance da vida contemporânea e o romance da antiguidade perdida tiverem invadido o domínio onde reinou durante dois séculos o génio clássico dos grandes construtores*”³⁵⁷.

Se é verdade que em cada homem existe uma opção crítica pessoal e fundamental, importa realçar que no panorama artístico, as afinidades, por vezes conseguem suplantar amplamente as posições individuais.

³⁵⁴ Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert, Jane Gaston Malher, *ob. cit.*, p. 257.

³⁵⁵ Henri Focillon, *ob. cit.*, p. 351.

³⁵⁶ *Idem*, p. 364.

³⁵⁷ *Idem*, p. 299.

III Parte

Cap. 1 – Análise das Formas: os Locais e as Representações

A ÁRVORE DA VIDA

Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (séc. XII)

No portal norte de Rio Mau, a estilização impera. “No tímpano da porta norte se descobre, estilizada, a árvore da vida no meio de dois animais”³⁵⁸. (Figura 1)

Pode ver-se um combate de dois seres fantásticos, um dragão e um grifo afrontados, sendo que o grifo pode simbolizar a natureza de Cristo (meio águia, meio leão) e o dragão o próprio demónio. “O sentido simbólico é extremamente evidente, apresentado nos seus respectivos animais emblemáticos, a luta entre Cristo e Satanás: no tímpano do portal norte de Rio Mau”³⁵⁹.

Esta temática é rara no nosso Românico, embora as figuras não apresentem nem grande relevo, nem detalhes significativos, o que pode demonstrar a dificuldade do artista para representar certos temas mas, sobretudo, adaptá-los ao suporte. “Estes animais apresentam aqui um tratamento que os aproxima das representações orientais”³⁶⁰.

Capela de Nossa Senhora da Orada (séc. XIII)

No portal norte desta igreja encontramos, no tímpano, a temática da Árvore da Vida, ladeada por dois animais, sobre os quais existem diferentes opiniões. (Figura 2)

Alguns defendem que se trata de um dragão e um grifo; outros que se trata de um grifo e um leão. “O seu tímpano mostra-nos um relevo muito macio, a Árvore da Vida, ladeada por uma harpia e por outro animal que talvez seja um leão”³⁶¹. Mas ainda existem outros que defendem tratar-se da representação de dois grifos. “No flanco da igreja o pórtico tem um baixo-relevo com dois grifos afrontados, a árvore da vida e o OM da simbologia persa”³⁶².

Esta árvore ocupa, como é habitual, o centro da representação; contudo, estende-se até ao topo do tímpano, e dos seus ramos e folhas parecem sair duas pequenas aves.

A representação surge numa moldura que, simultaneamente, faz parte do tímpano. A repetição e alternância de motivos, aqui tratados com grande naturalidade, conferem ritmo e ordem à composição.

³⁵⁸ José Correia de Azevedo, *Portugal Monumental Inventário Ilustrado*, Tomo I, Ed. Novagesta, Minho, p. 223.

³⁵⁹ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 310

³⁶⁰ Maria Adelaide Miranda, José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p. 89.

³⁶¹ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, p. 90

³⁶² José Correia de Azevedo, *ob. cit.*, p. 203.

As figuras são estilizadas, apesar de apresentarem algum relevo, mas pouco significativo. Nota-se o gosto pelos motivos decorativos em pequenos elementos, sempre mutáveis, jogando com a multiplicação das formas, a organização dos volumes e a distribuição da decoração. A simplicidade construtiva é visível na ausência de elementos decorativos. Esta representação pode estar próxima do simbolismo da eternidade, de raiz persa. “*Em Orada surgem-nos aves e um leão e um grifo afrontados, podendo estar aqui próximos da representação original destes símbolos de eternidade, de raiz persa ou sassânida (Graf, 1986, I, p.271, e 1987, II, p.260)*”³⁶³.

Os arranjos ornamentais fitomórficos e as figuras zoomórficas combinam na perfeição, numa fantástica profusão, em composições irreais.

Igreja de S. Pedro de Bravães (séc. XIII)

No portal sul desta igreja, encontramos no tímpano, novamente dois dragões que mordem uma *Árvore da Vida* estilizada. **(Figura 3)**

Neste conjunto hierático o escultor organiza os volumes, distribuindo a decoração.

Contudo, esta representação apresenta uma *Árvore da Vida* bastante original e diferente das convencionais: “*A cruz, inscrita num círculo, com quatro triângulos curvos vazados e acompanhada de laçarias*”³⁶⁴.

Segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida, a *Árvore da Vida*, é um dos temas dos portais das nossas igrejas românicas que pertence à área do sagrado, e tem uma significação semelhante à Cruz³⁶⁵.

Igreja S. Martinho de Cedofeita (séc. XIII)

Nesta igreja, no portal principal, podemos mais uma vez observar a temática do dragão e da *Árvore da Vida* no segundo capitel do lado esquerdo e no primeiro do lado direito, respectivamente. **(Figuras 4 e 5)**

Os dois dragões, virados de costas, ocupam o lugar central da cesta do capitel; entre eles pode ver-se o tronco da *Árvore da Vida*, cujos ramos emergem por detrás dos seus corpos. As

³⁶³ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 311

³⁶⁴ Willibald Sauerländer, *ob. cit.*, p. 195/196.

³⁶⁵ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 158.

suas caudas entrelaçam-se, terminando em forma de folhas, que se confundem com as folhas da árvore.

Estas representações não apresentam grande clareza, devido à simplicidade de formas, capacidade sintética e sentido ornamental original. Contudo as formas figurativas são delimitadas com clareza, os contornos desafogados, predominando as linhas curvas e os pormenores iconográficos de tocante aplicação e vivacidade ingénua.

Igreja Matriz do Divino Salvador (séc. XVI)

(Portimão - Alvor)

No portal principal desta igreja, cujas colunas são segmentadas, na segunda coluna a contar de fora, do lado direito, pode ver-se no cimo, um dragão estilizado e pouco proeminente, que devora uma planta. Por baixo desta representação, está uma Árvore da Vida. Um pouco mais abaixo ainda, vislumbramos uma cena historiada e, sob ela, dois dragões ou grifos, também estilizados. No centro da composição vemos outra Árvore da Vida e, ainda mais abaixo, outro dragão. **(Figuras 6, 7, 8 e 9)**

Na terceira arquivolta, também segmentada, existem composições com dois dragões, estilizados como os anteriores. **(Figura 10)**

O relevo destas representações não é muito significativo, e o facto de estarem bastante deteriorados também não ajuda na análise.

O conjunto é, no entanto, notável, com algum sentido decorativo; porém, as figuras são atarracadas e os esquemas simplificados. Aqui também impera a grande clareza, despojamento e simplicidade de formas, assim como a estilização.

A preocupação pelo preenchimento total do espaço é mais uma vez notória, mas não estamos perante um artista de grande qualidade, pela forma como resolve certos pormenores anatómicos do corpo humano e animal.

OS DRAGÕES

Igreja S. Martinho de Cedofeita (séc. XIII)

No portal principal desta igreja, no terceiro capitel adossado, tanto do lado esquerdo como e do lado direito, podemos ver dois leões alados que lutam com o que se afiguram ser dois dragões estilizados. (**Figuras 11 e 12**)

Novamente as representações apresentam um grande despojamento e simplicidade extrema; contudo, a simetria também está aqui mais uma vez presente.

Igreja Matriz de Atouguia da Baleia (séc. XIII)

(S. Leonardo)

No portal axial desta igreja, no segundo capitel, do lado direito (**Figura 13**), podemos observar uma figuração que se assemelha a um dragão afrontado com uma harpia, mas que, de tão danificados, se torna difícil identificar.

O olho do dragão apresenta um traçado simples, enquanto que a boca parece entreaberta expelindo fogo.

No que diz respeito à representação da harpia, esta encontra-se bastante danificada, em especial ao nível da cabeça.

Os dois animais parecem travar uma luta, e isso é visível devido às suas garras, que ocupam posições peculiares: uma das garras do dragão vai direita à cabeça da harpia, enquanto a sua suposta cauda enlaça o pescoço desta.

A harpia, por sua vez, numa atitude de aparente defesa, com uma das garras tenta repelir a provável cauda do dragão.

Apesar do avançado estado de deterioração, percebe-se o cuidado do escultor, na execução dos detalhes e formas dos corpos.

O relevo parece algo plano, de escassa profundidade, sobretudo no dragão, talvez devido à falta de experiência do escultor, como aliás já referi, e não meramente ao desgaste ou má qualidade da pedra.

Convento do Mosteiro de Santa Cruz de Celas (séc. XIII-XIV)

(Claustro - Figura 14)

Neste claustro, o cesto do primeiro capitel duplo (**Figuras 15 e 16**), apresenta ao centro uma representação animalista de dois pequenos dragões. Estes encontram-se de costas um para o outro, de cabeça erguida, mas com as asas fechadas, e as caudas enleadas com terminação em leque/flor/folha.

Os seus membros são reduzidos, a boca está entreaberta, as asas são bem delineadas, existindo provável tentativa de representação de plumagem e escamas. Apesar de ocuparem o centro do capitel, são de menores dimensões que as figuras humanas; contudo, a altura de ambas as figurações ocupa todo o capitel.

Em cada ângulo surge uma figura ao que parece feminina, de braços abertos e elevados, mãos abertas de palmas viradas para nós. Uma delas, parece que tem os braços mais elevados que a outra, numa atitude que tanto pode ser de aclamação, como de súplica ou de oração.

As figuras, supostamente femininas, são anatomicamente desproporcionadas, bastante alongadas a partir da cintura. Uma delas veste túnica hirta e comprida, que cai até aos pés, de pregueado simples, sem panejamentos refinados, cingida por uma faixa na cintura. Apresenta uma espécie de toucado, ou talvez um carapuço, pois parte do pescoço. Os pés são visíveis junto ao astrágalo ou gola. A expressão do rosto é séria, de conformação, o seu tratamento revela pouca destreza. Este capitel apresenta o cesto ocupado por inteiro, o que lhe confere maior movimento.

Entre os dragões e as figuras humanas surge um estranho elemento, uma espécie de faixa, que pela sua disposição nos revela a sua frente e verso, sendo a primeira decorada com motivos circulares simples, os que imprime algum dinamismo à representação.

Esta espécie de faixa circunda todo o capitel, dando-lhe continuidade. Pode ser apenas um elemento decorativo ou, porventura, uma forma de sujeição dos dragões num simbolismo de triunfo do Bem sobre o Mal. A mesma temática pode ser observada num outro capitel deste claustro, ou ainda outro que se encontra no claustro do Mosteiro de Alcobaça, dos quais falarei posteriormente.

A nível do detalhe escultórico, tanto os dragões como as figuras humanas aparentam igual expressividade e detalhe. Contudo em termos de relevo as figuras humanas sugerem mais mestria e cuidado.

No cesto do segundo capitel duplo (**Figuras 17 e 18**), surgem novamente as mesmas representações zoomórficas, dois dragões de costas um para o outro, e dos lados uma representação de uma figura humana.

Os dragões assemelham-se a grandes aves, em particular nas patas, pernas e pescoço. Isto revela provavelmente uma dificuldade na execução ou no conhecimento da aparência de um dragão.

As figuras são anatomicamente desproporcionadas, as pernas são finas e alongadas terminando em garras de ave; o pescoço é fino e comprido e praticamente não possui dorso pois as asas parecem sair do cimo do pescoço e logo por baixo surgem as pernas. Têm também orelhas pontiagudas.

As caudas rodeiam uma das patas, voltando a entrelaçar-se e surgem por cima das asas que estão fechadas, terminando de novo em leque/flor/folha como no capitel anterior. Este entrelaçado das caudas e os pescoços alongados dão uma noção de movimento e continuidade, direccionando de certa forma o olhar do observador.

De realçar a preocupação com o detalhe das plumagens e cartilagens assim como a denteição.

As figuras humanas apresentam algumas diferenças, sobretudo nas vestes e expressão. Numa delas, uma faixa rodeia a cintura do homem, cruzando-se na frente, ao nível do peito, e cada uma das pontas enlaça o pescoço dos dragões; na outra figura as faixas estranhamente não existem.

Ambas vestem uma espécie de túnica tubular e comprida com decote em V, que cai até aos pés, mas deixando vê-los descalços. A nível dos pregueados dos panejamentos também se denotam algumas diferenças; os da primeira figura são rectilíneos, algo pouco refinado; já os da segunda, em forma de V, revelam talvez um maior apuro técnico, pois conferem à figura maior dinamismo e movimento.

Os cabelos descem um pouco abaixo das orelhas; parecem ter olhos fechados, uma expressão um pouco sofredora. Os braços estão abertos ao nível da cabeça e culminam com a inserção das mãos na boca dos dragões.

Estas diferenças, talvez se devam à vontade do escultor, ao facto de serem executadas por diferentes artistas, ou ainda à falta de experiência para figuração de cenas em relevo.

O conjunto revela boa execução e detalhe, apesar de a figura humana ser mais expressiva; contudo, e a nível do relevo, este é talvez muito plano, de escassa profundidade e com pouca perspectiva escultórica, sobretudo nas figuras animalistas.

Mais uma vez poderemos estar perante uma alegoria do triunfo do Bem sobre o Mal.

Este capitel possui representações e significados que curiosamente se assemelham também a um capitel do claustro do mosteiro de Alcobaça, do qual falarei posteriormente.

No terceiro capitel duplo (**Figura 19**), podemos observar figuras humanas em posição invertida, as quais os dragões, com suas garras, prendem um braço, e, com a boca, um pé.

Estes dragões são os mais rudimentares de todos. O pescoço é longo, têm caudas que se entrelaçam e viram para cima, saindo por baixo das asas. Estas são muito estilizadas. As orelhas têm formato curioso, espalmado. Tanto a cabeça como as asas são pouco definidas; leves pormenores nas asas e cartilagens da cauda, a qual termina numa tentativa de leque/flor/folha.

As figuras humanas vestem uma túnica hirta, até aos pés, ficando estes visivelmente de fora. Apenas uma delas a usa atada com cinto. A túnica apresenta detalhes pouco elaborados nos pregueados rectilíneos; no entanto, é evidente o apuro técnico que permite a percepção do contorno das pernas.

As figuras humanas são atarracadas, com grandes cabeças, longos e finos braços e tronco muito curto, de que resulta uma evidente desproporção anatómica.

Uma destas figuras tem o pescoço bem definido, a outra parece ter barba, mas ambas possuem um tratamento de rosto de pouca destreza: nariz saliente, boca pequena e fechada.

De salientar ainda o facto de ambas apresentarem as mãos fechadas, segurando com algum esforço o astrágalo ou gola do capitel, e parecerem usar uma espécie de turbante.

O relevo nas figuras humanas, assim como o cuidado com o detalhe, é mais notório do que nas representações animais, de relevo muito plano e pouco profundo, talvez à semelhança dos dragões do capitel anterior.

A intenção destas representações talvez seja a da penitência, por pecados cometidos. Provavelmente também poderá sugerir uma certa analogia com o Inferno, em que os pecadores ficam pendurados de pernas para o ar, como sinal de sacrifício e castigo pelos seus pecados.

Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (séc. XIV)

(Claustro - **Figura 20**)

Neste claustro existem vários capitéis em cujas cestas se pode observar representações animalistas de dragões afrontados nos ângulos, mordendo o que parecem ser folhas de acanto, simbolizando talvez, nos seus espinhos, um castigo pelos pecados.

Os diversos dragões registam diferenças notórias na sua representação e detalhe, com especial destaque para o posicionamento da cauda, asas e tratamento da pedra ao nível do relevo.

Verificamos que o quinto capitel, é o único que é simples, e conserva a forma quadrada do ábaco, pois os outros são duplos e circulares.

No primeiro capitel duplo, encontramos como já referi anteriormente, dois pares de dragões afrontados; enquanto as caudas dos centrais têm forma simples, tocando-se, enquanto as dos laterais surgem enroladas em forma de espiral. **(Figuras 21 e 22)**

Os pescoços são alongados, lembrando mais uma vez aves. Os olhos e orelhas são pequenos, as garras pouco definidas. Verifica-se provavelmente alguma falta de noção da representação deste tipo de animal fantástico.

No que diz respeito às asas, estas estão inseridas no centro do dorso, ligeiramente elevadas, tocando-se mutuamente, e apresentam dois tipos de detalhe: a parte superior das asas tem pequenos triângulos, enquanto que as extremidades apresentam um listado horizontal simples, cujo objectivo talvez seja de imitar penas.

O tratamento dos dois dragões centrais é diferente: o do lado esquerdo, tem detalhes rectangulares e quadrangulares simulando escamas na cabeça e tronco, assim como um listado simples (vertical e horizontal), produzindo o efeito de penas nas pernas e cauda; o do lado direito, tem a cabeça, tronco, pescoço e parte superior da cauda com listado simples diagonal, o final da cauda e patas em listado simples vertical e horizontal. A asa é semelhante à da figura da esquerda.

No segundo capitel duplo, os dragões, também de pescoço alongado, possuem as caudas mais elaboradas, a nível do entrelaçado, de todo este conjunto, apesar de fragmentadas. **(Figura 23)**

As asas surgem implantadas na parte superior do dorso; contudo, a diferenciação entre este e o pescoço é aqui muito bem definida, acabando por se tocar mas desta vez a direito e já não de uma forma ligeiramente inclinada, pormenor que não se verifica em nenhum dos outros capitéis deste conjunto.

Existe algum detalhe nas garras; no entanto, continuam a apresentar olhos e orelhas pequenas.

A nível do pormenor, o tratamento do pescoço, tronco e parte superior da asa confunde-se, quadrados e rectângulos tentam dar a noção de escamas. A cabeça e ponta das asas apresentam um listado vertical simples para sugerir as penas.

O animal do lado direito apresenta algumas deficiências a nível do dorso.

Estas figuras apresentam nitidamente um tratamento escultórico melhor que as anteriores.

No terceiro capitel duplo, as asas surgem do interior do dorso, ligeiramente inclinadas, tocando-se nas extremidades, à semelhança do primeiro capitel. As caudas cruzam-se de uma forma simples, formando um V invertido. **(Figura 24)**

Continua a persistir nestas figuras a representação de um pescoço comprido; desta vez, porém, este apresenta o mesmo canelado das caudas. Vêem-se os olhos mas o mesmo não acontece com as orelhas e as garras.

Nas asas o tratamento é diferente: ambas apresentam, nas extremidades, simples linhas horizontais; a do lado esquerdo, na parte superior, tem formas curvilíneas, enquanto a do lado direito apresenta pequenos triângulos, à semelhança do primeiro capitel.

O relevo destas figuras é, como já referi, muito semelhante às do primeiro capitel.

No quarto capitel duplo, volta a surgir a figura humana com os dragões. **(Figuras 25 e 26)**

Desta feita, estes animais aparentam ser mais ricos escultoricamente e elaborados a nível do pormenor do que os do claustro do mosteiro de Celas, o mesmo não acontecendo com a figura humana, que se apresenta mais primitiva.

Contudo, ambos revelam grandes dificuldades e falta de apuro técnico, quando se trata de representar esta figura mítica.

Se por um lado a figuração do dragão do claustro do mosteiro de Celas mais se assemelha a uma ave pernalta, de longas e desproporcionadas pernas e pescoço, praticamente sem dorso, apenas só asas, a representação do claustro de Alcobaça também não é muito melhor, pois assemelha-se mais a um réptil, talvez também devido à sua forma serpentinada. Parece, na verdade, uma serpente, algo que, como sabemos, não é assim tão estranho de se encontrar, uma vez que era frequente este tipo de confusão; tudo pode provavelmente dever-se ao facto da falta de conhecimento que o escultor terá deste tipo de animal, assim com à sua pouca experiência para esculpir em relevo cenas ou figurações deste género.

A figura humana apresenta-se ao que parece semi-nua, de pernas abertas e com os braços ligeiramente descidos, mãos unidas ao nível da linha da barriga. As suas formas são pouco proporcionais; tronco demasiado longo, braços e pernas muito finos, não se vendo os pés.

No que diz respeito às caras, os olhos são simples, em forma de amêndoa, bem delineados; as orelhas pequenas e a expressão pouco definida.

Os dragões apresentam os seus pescoços entrelaçados nos braços de figura antropomórfica, e as suas patas muito finas presas às pernas humanas. Das suas bocas sai algo que se assemelha a fogo, elemento este que volta a surgir representado entre os dois capitéis, quase como se fosse um elo de ligação, uma forma hábil de manter a continuidade da temática e de gerar dinâmica na composição, dirigindo o olhar do observador. As suas caudas enrolam-se sobre si próprias, numa forma circular, acabando por cair a direito.

Há uma tentativa de sugestão de escamas, no cimo do pescoço, por detrás das orelhas. O talhe é feito em forma de losangos, para imitar escamas, no pescoço e cabeça; as asas são listadas de uma forma horizontal muito simples, para simular as penas.

A mensagem ou objectivo simbólico aqui presente, provavelmente será o triunfo do Bem sobre o Mal, ou mais do que isso, a tentativa de registar o significado e a importância fulcral desta luta em si, factor deveras preponderante face a uma mera vitória.

No quinto capitel, do lado esquerdo, junto à porta que dá acesso ao jardim, surge novamente a temática dos dragões: de cauda entrelaçada, os olhos parecem abertos, bem definidos, em forma de amêndoa, as orelhas são pontiagudas e as caudas têm um entrelaçado simples nas figuras centrais, enquanto que as laterais têm cauda simples, e as suas garras são bem definidas. **(Figura 27)**

Há grande preocupação com a diferenciação do talhe, consoante as zonas do corpo; assim, as cabeças e extremidades das asas apresentam um simples listado na horizontal, enquanto as pernas possuem listado na vertical, para provavelmente dar a noção de penas. Os corpos, caudas e parte superior das asas têm um tratamento em forma de pequenos rectângulos e quadrados, talvez para transmitir a noção de escamas.

Neste capitel, os dragões apresentam asas um pouco primárias, em comparação com o elevado registo da gramática e tratamento escultórico. Estas encontram-se abertas, sendo que uma delas está ligeiramente inclinada para cima e que, no caso das figuras centrais, se tocam nos extremos, assemelhando-se por isso a algumas figuras de capitéis anteriores, nomeadamente o primeiro e o terceiro. A outra asa cai sobre o dorso. Ambas as asas são implantadas na parte superior do dorso, como no segundo capitel; porém, há aqui algo diferente, pois pouco se distingue do pescoço, facto que não se repete em mais nenhuma das representações dos outros capitéis, uma vez que os outros dragões apresentam longos pescoços.

Podemos encontrar representações de dragões muito semelhantes a estas em França, na Igreja St. Mande de Bretoire (**Figura 28**). Também ao nível da temática representada podemos comparar o quarto capitel, que apresenta uma figura humana com dragões, com um semelhante na Igreja de St. Pierre de Aulnay Saintonge (**Figura 29**). As representações portuguesas assemelham-se bastante às francesas, em termos de tratamento estético e artístico (escamas), forma física (asas, cauda). Inclusive as semelhanças chegam ao ponto de podermos constatar que o detalhe da distribuição das escamas é idêntico.

Estes dragões têm grande detalhe decorativo e relevo muito bem conseguido, com formas bastante originais (aliás como os anteriores), que se destacam pela riqueza de plasticidade, apresentando-se, por tudo isto, como os mais evoluídos do conjunto.

Convento Nossa Senhora da Conceição(séc. XV)

(Beja)

No portal da sala do capítulo, podemos ver retratado, no intradorso do lado direito e do lado esquerdo, um dragão (**Figuras 30 e 31**). Toda a representação converge de uma forma impressionante, para o centro que é marcado pela Rosa Mística, ocupando um espaço dominante - a “*pedra de fecho*”, se assim se pode considerar, desta arquivolta. (**Figuras 32 e 33**)

A árvore que sai da boca destes dois animais fantásticos, é de uma subtil delicadeza, prolongando-se pela ombreira interior, num entrelaçado de curvas e contra curvas que confere vida própria a estes ramos, parras de videira e cachos de uvas, culminando no enquadrar da Rosa Mística ao centro do arco. (**Figura 34**)

“Um caule de videira que sobe, de cada lado, por toda a extensão do interior da ombreira e do arco, desenhando um entrançado de curvas largas, de relevo ténue, sendo o espaço assim criado preenchido por ramos que sustentam pequenas parras e cachos de uvas, com as gravinhas enrolando-se ao caule ou libertando-se dele em vero espiralado³⁶⁶”.

Esta repetição e alternância de motivos, confere ritmo, força expressiva e ordem à composição, para além de grande elegância obtida através das proporções, da regularidade utilizada e da sábia sensibilidade artística.

Quanto às representações animalistas, apesar de diferentes na forma como foram esculpidas (a da esquerda mais plana e a da direita mais saliente), estas são magníficas, e

³⁶⁶ José Custódio Vieira da Silva, *ob. cit.*, p.152.

também bastante detalhadas: olhos, asas, orelhas, bocas, línguas. Mas o mais relevante, e que confere à representação, um cariz fabuloso, é o seu elevado relevo, que lhes atribui como que vida própria, sobretudo à figura do lado direito, que quase se solta do suporte³⁶⁷.

Mais uma vez é de realçar a facilidade e mestria do artista em adaptar as formas aos suportes, criando um admirável conjunto decorativo, e a preocupação pelo preenchimento total do espaço.

A nível representativo, o detalhe da árvore é notório nas folhas de videira e nos próprios cachos de uvas, assim como a minúcia da representação da Rosa Mística, folha por folha, com um naturalismo extremo.

Constitui-se um compêndio feliz, nos motivos utilizados e na densidade de tratamento, talvez das mais belas, importantes e significativas obras da escultura medieval portuguesa, quer pelo sentido arquitectónico, quer pela execução do desenho, quer pelo imaginário que encerra.

Esta composição é muito original, apesar da simbologia ser recorrente: a videira símbolo de Cristo; o dragão símbolo do mal e a Rosa mística símbolo da Virgem.

A Rosa Mística pode também simbolizar o Paraíso, mas, desde o século V que está relacionada metaforicamente com a Virgem Maria, talvez porque a rosa é a rainha das flores, é aquela que possui de forma mais definida e esplêndida tudo quanto caracteriza uma flor. Igualmente Nossa Senhora, no campo da vida espiritual ou místico, possui de forma mais primorosa tudo aquilo que representa a perfeição.

A veneração a Maria como Rosa Mística remonta aos primeiros séculos do Cristianismo; o hino das igrejas do Oriente invoca Maria como uma Rosa Mística, da qual nasceu Cristo, maravilhoso, de inebriante perfume.

Igreja Matriz Nossa Senhora da Graça (séc. XV)

(Moncarapacho-Olhão)

Nesta igreja, na capela do “*Calvário, descida da cruz*”, podemos observar, num capitel adossado do lado esquerdo, representações certamente de carácter narrativo e simbólico, onde a figura do dragão ocupa um espaço dominante, comprovado pelas duas cabeças estilizadas

³⁶⁷ Uma perfeição plena, não só na representação da figura mas também no detalhe escultórico, como ainda no relevo. Factor difícil de se conseguir, o que demonstra que provavelmente também tivemos bons mestres e boas obras, só que infelizmente muitas não são suficientemente populares para serem conhecidas pelo público em geral, e outras estão entregues ao completo abandono.

opostas, que ocupam o centro da representação, deixando aqui presente a simetria como característica fundamental.

Estas cabeças estilizadas apresentam um rosto com alguma simplicidade cativante onde o artista esculpiu detalhes, nomeadamente, orelhas, olhos e algumas escamas, conferindo à figura uma expressividade facial significativa. Destas cabeças saem duas serpentes.

É notório o sentido ornamental, a preocupação em preencher a totalidade do espaço, mas de uma forma simultaneamente sintética e vibrante. Esta cesta encontra-se repleta de energia, graças à dinâmica conferida de um modo extraordinário pelas representações das serpentes. **(Figuras 35 e 36)**

Igreja Matriz da Golegã (séc. XVI)

(Nossa Senhora da Conceição)

O portal principal desta igreja, do período manuelino, apresenta dois dragões, um do lado direito, outro do lado esquerdo, que parecem substituir a base típica de uma coluna. **(Figuras 37 e 38)**

Esta coluna intermédia tem elementos escultóricos vegetalistas, com um detalhe profundo e um relevo bastante acentuado. **(Figuras 39 e 40)**

Apesar das figuras e dos ornamentos serem tratados com uma mestria muito semelhante, há um especial cuidado na representação dos animais, duma impressionante expressividade facial: ferocidade/perigo é aqui contrariada pela expressividade corporal, que reforça o sentido simbólico da representação.

O rigor e naturalidade destas representações são notórios, sobretudo nos dragões, de tal forma que podemos ver as escamas, os olhos, os dentes, e até a língua que se toca/enrola na referida vegetação, dando a noção que este a está a devorar.

Estes dragões, figuras excepcionais, têm volumetria e revelam traços de erudição pouco comuns entre nós; adaptam-se no entanto à composição escultórica, criando uma imagem de tensão e carga simbólica.

A riqueza decorativa está patente também através da representação de uma folhagem viva, pois mais uma vez os escultores sabiamente juntaram elementos zoomórficos e vegetalistas.

No seu conjunto, estas representações primam pela riqueza, variedade ornamental e figurativa, mas também pela aparente facilidade e mestria que os escultores portugueses mostraram na execução.

Convento dos Lóios-Nossa Senhora da Assunção (séc. XVI)

(Arraiolos)

No portal principal deste convento, do período manuelino, podemos salientar dois dragões estilizados, que mais se assemelham a serpentes. A representação do dragão serpente é algo bastante comum no nosso Românico. Estas serpentes surgem de um delicado pináculo, que num movimento torso se prolonga acima do arco, e deste um corpo de serpente emerge. **(Figuras 41 e 42)**

As figuras são alongadas e delicadas e é visível a simplicidade da decoração e a clareza das formas. Contudo, apesar de ser uma representação rígida, revela algum pormenor no detalhe dos olhos, orelhas e língua. **(Figuras 43 e 44)**

A simetria presente nas duas cabeças afrontadas no centro do portal, e a geometria do espaço são tão fundamentais que as figuras não adquirem plasticidade, tal é a dureza das formas; apesar disso, a criatividade do artista pressente-se na originalidade dos corpos, na elegância obtida através das proporções, na regularidade utilizada e no sentido decorativo. É um conjunto hierático; porém, revela algum sentido ornamental.

Palácio de D. Manuel (séc. XVI)

(Évora)

Numa das janelas do Palácio de D. Manuel em Évora, provavelmente já sujeita a restauro, podemos encontrar uma continuidade dos elementos medievais, num das representações de dragões mais imaginativas e bem elaboradas, não só tendo em conta outras representações, mas devido à originalidade do artista, que os faz como que brotar de duas volutas, que são também curiosamente o seu corpo e cauda. **(Figuras 45 e 46)**

Estes dragões serpentes são semelhantes, na originalidade dos seus corpos, aos grifos de Moncarapacho, onde o escultor com tanta mestria conjugou mais uma vez elementos zoomórficos e vegetais, numa mistura perfeita de movimento e expressividade.

A criatividade e a sensibilidade artística estão presentes nessa originalidade que os distingue e individualiza. A simetria é aqui uma característica fundamental.

Os animais adaptam-se à escultura, criando imagens de grande simbolismo em simultâneo com a beleza natural que ostentam. A força expressiva destes dragões é marcante, graças à proeminência considerável ao nível do relevo, e ao pormenor que a representação apresenta,

não só nas volutas, mas sobretudo nas cabeças dos dragões, que ganham importância e causam impacto visual.

O conjunto anima-se de modo extraordinário com a sucessão de curvas e contra curvas das graciosas figuras, com um alto sentido decorativo.

O escultor organizou os volumes e distribuiu a decoração com um grande sentido ornamental e até de algum luxo decorativo de cariz naturalista.

A qualidade e a variedade destas fantásticas figuras, no contexto da nossa escultura, é notável.

OS GRIFOS

Igreja Matriz Nossa Senhora da Graça (séc. XV)

(Moncarapacho-Olhão)

Numa das colunas monocilíndricas, corolíticas e policromadas desta igreja, podemos vislumbrar a representação envolta em volutas, do que eventualmente se pode assemelhar a um grifo estilizado, embora surja com menos frequência, mostrando que o artista está bastante à vontade na sua realização. (Figura 47)

A sua perícia é notória na forma como tão sábia e habilmente juntou elementos zoomórficos e vegetalistas, conferindo a noção de movimento e expressividade à figura animal. Tanto estas figuras como os ornamentos são tratados com a mesma mestria, demonstrando uma sensibilidade artística que contrasta com uma grande complexidade de formas.

A delicadeza de todo o conjunto patenteia-se na riqueza decorativa obtida sobretudo através da representação de uma folhagem viva a enquadrar com originalidade os corpos, e das quais eles inclusive parecem brotar como uma flor, o que os distingue e individualiza.

A representação possui vida própria, obtida sobretudo pelo movimento diferenciado que ostenta, e pela repetição e alternância de motivos que conferem ritmo e ordem à composição.

Quanto aos aspectos pictóricos, são de grande simplicidade, com utilização de uma paleta reduzida de cores. O fundo é totalmente negro, enquanto as figuras se apresentam num contorno em vermelho e branco, o desenho é excelente, com raros preenchimentos.

Esta técnica parece ser muito semelhante às das pinturas dos vasos gregos e romanos, onde a utilização de cores vivas e intensas nos fundos destacam as figuras, resultando num impacto

visual perfeito devido aos contrastes entre as cores. Quanto às cores escolhidas, talvez nestas se encontre um paralelo com as utilizadas nas iluminuras.

O artista mostra que sabe trabalhar os volumes, desenhar detalhes e adaptar as figuras através da preocupação pelo preenchimento total do espaço.

O carácter ilustrativo apresenta-se como uma excepção dentro da arte portuguesa deste período.

Igreja Santa Madalena (séc. XVI)

(Olivença - Espanha)

No portal sul desta igreja podemos ver, do lado direito, num espaço intermédio, a representação de um animal que se assemelha a um grifo (**Figuras 48 e 49**). Apesar da mutilação, percebe-se a qualidade desta escultura, visível na adaptação perspectivada no espaço arquitectónico e no detalhe ao nível das escamas do corpo e da representação das asas; contudo aqui coloca-se um problema iconográfico, uma vez que os grifos não têm escamas, mas sim pelos e penas, pois são supostamente o cruzamento entre uma ave e um leão. Talvez seja, afinal, um dragão.

Esta representação assemelha-se portanto, não só a nível simbólico, mas também a nível narrativo, à do portal da Golegã, onde o artista novamente conjuga plenamente o mundo animal e vegetal, sem qualquer dificuldade aparente.

Muito pelo contrário, o tratamento destes ornamentos, sobretudo da representação da figura animal, revela um cuidado extremo, elegância e mestria exímia.

AS HARPIAS

Igreja do Mosteiro de Santo Tirso

(Claustro - séc. XII)

No claustro desta igreja, podemos observar uma das mais curiosas representações de harpias, que talvez existam em Portugal.

Não só pela sua importância simbólica, mas também pelo detalhe, adaptação ao suporte, que no caso são dois capitéis fundidos ou conjugados, de duas colunas geminadas, o que confere um maior nível de dificuldade de execução para o escultor.

As harpias apresentam-se duas a duas, ocupando de forma impressionante todo este espaço, quer seja por inteiro a cesta de cada capitel, quer seja lado a lado dentro do mesmo capitel, e desdobram-se de costas voltadas entre cada capitel, sendo a sua ligação estabelecida pelas asas bem detalhadas que se tocam nas pontas. As cestas dos capitéis são vibrantes, cheias de energia e sensibilidade artística.

Existem dois géneros diferentes de representações nestes quatro capitéis. Nos dois primeiros, todas as representações têm particularidades que as distinguem (**Figuras 50, 51 e 52**). De realçar o cuidado e mestria postos no tratamento dos cabelos ora enrolados para fora ou para dentro, ora revoltos e esvoaçantes, ou ainda com um estranho apanhado no alto da cabeça, ou uma espécie de chapéu.

A grande maioria destas harpias apresenta rostos humanos; só uma delas, a do cabelo revoltado e esvoaçante, tem rosto de pássaro com um grande bico (**Figura 53**). Contudo, em todas elas há uma extrema perfeição: a expressividade do rosto, o detalhe dos olhos, o nariz, a boca e o cuidado com o cabelo como já referi anteriormente, são absolutamente impressionantes neste tipo de representação. (**Figura 54**)

Uma delas, a do penteado mais estranho, apresenta outro curioso pormenor ao nível do pescoço, que se assemelha aos colares egípcios. (**Figura 55**)

Todas as figuras esculpidas são cheias e atarracadas, de gestos pesados mas expressivos. Os seus corpos são deformados, uma vez que apresentam proporções um pouco incoerentes: braços, garras e caudas demasiado pequenos; tronco muito grande e cheio; e cabeça também exageradamente grande. Talvez com intenção propositada, uma vez que o mais importante nesta época era a simbologia da temática em si, e não propriamente a estética correcta da iconografia na representação escultórica.

A força expressiva, e a quantidade destas criações, terá procurado expressar a prevenção contra os pecados e vícios que o fiel não deveria cometer. O pecado da vaidade poderia estar aqui representado. Provavelmente não existiu na mente do escultor, a preocupação de uma fiel representação.

Igreja Matriz de Atougua da Baleia (séc. XIII)

(S. Leonardo)

Provavelmente os primeiros capitéis, de ambos os lados do portal principal desta igreja, também possuíam representações com temáticas semelhantes à anterior - a harpia, apesar da

representação do capitel do lado direito apresentar uma cauda ligeiramente diferente, em forma de leque/flor/folha.

No terceiro capitel, do lado esquerdo deste portal axial (**Figura 56**), voltamos a encontrar uma representação com a mesma temática: duas figuras afrontadas, com corpo de pássaro e rosto humano, embora pareçam mais rudimentares, talvez devido à erosão, ou qualidade da pedra.

Curiosamente, estas apresentam o mesmo pormenor singular, que é o facto de aqui surgirem com uma cauda, daí a observação feita na análise do capitel anterior.

No que diz respeito ao relevo, ele aqui é pronunciado, com bom tratamento escultórico, talvez devido ao facto do espaço ocupado (teoricamente meio capitel).

Regista-se algum apuro técnico, nomeadamente no pormenor e diferenciação das plumagens dos corpos, asas e caudas. Este cuidado denota-se também nos rostos, apesar de bastante desgastados pelo tempo.

Nesta igreja, o segundo capitel, entre a nave lateral esquerda e a nave central, apresenta como motivo central do seu cesto o que parece ser uma representação vegetalista, ladeada por duas figurações de animais afrontados nos seus ângulos. (**Figuras 57 e 58**)

No entanto, este motivo vegetalista, devido à sua posição, poderá eventualmente ser as caudas pertencentes às figuras animais, aproveitadas com sentido decorativo, dando a ilusão de folhagens. Figuras semelhantes, também com cauda, surgem no capitel do Portal Axial, e também no claustro e portal axial da Sé de Lisboa, aos quais já me referi.

Visto que estas figurações de animais possuem cabeça humana, rosto feminino e corpo e garras de pássaro, podemos admitir que seja uma representação de harpias, com simbologia provavelmente idêntica às analisadas anteriormente.

No entanto, uma outra representação de um ser fantástico, que facilmente se confunde com a harpia, é a sereia-pássaro que, apesar de partilhar um carácter diabólico e tentador, regista porém algumas diferenças: a primeira apresenta habitualmente rosto humano, corpo e cauda de pássaro; enquanto a segunda tem rosto e tronco de mulher, cauda serpentiforme, sendo o resto do corpo de pássaro. Por vezes, as diversas interpretações e representações dos atributos de cada uma destas criaturas, contribuem para a sua ambiguidade.

Neste caso, e passando à análise propriamente dita, o rosto humano é bem definido, de olhos abertos e expressão rude. O escultor aparenta ter grande sentido do detalhe, o qual se

revela no cuidado e preocupação na diferenciação das plumagens: asas em linha recta e peito em linhas ondeadas. As garras estão bem pormenorizadas, mas ligeiramente desproporcionais.

Curiosamente, a nível da parte superior das asas, há ligeiras diferenças na representação.

Relevo muito bem conseguido, formas originais, ricas de plasticidade, com um programa iconográfico bastante desenvolvido; isto poderá justificar-se por uma boa conservação, qualidade da pedra, ou provável restauro.

A qualidade da figuração neste capitel é tal, que me atrevo a sugerir que numa repentina abstração do rosto humano, nada se alterará em termos de pura representação, uma vez que a definição da cabeça e corpo da ave é muito explícita, a nível do apuro técnico.

Sé de Lisboa

(Claustro - séc. XIV – Figura 59)

Num capitel, duplo e circular, do claustro da Sé de Lisboa, podemos constatar que as figuras, que ocupam o cesto do capitel por inteiro, assumem como temática de representação, a harpia: “ *...que na mitologia grega simbolizavam os aspectos mais negativos e destrutivos da fêmea, figuras estas que eram representadas com cabeça e peito de mulher e asas e pernas de abutre. Influenciavam os ventos e tempestades, anunciavam a morte súbita*”³⁶⁸.

Com simbologia provavelmente idêntica às analisadas anteriormente, no entanto, estas figuras não se encontram afrontadas como as demais referidas, mas sim com dois corpos e uma cabeça.

O corpo revela um tratamento diferente das asas, as quais por sua vez, também apresentam dois tipos de trabalho, diferentes entre si. Detalhes verticais e horizontais executados num largo canelado, bastante divergentes das outras representações, cujos pormenores têm um melhor tratamento escultórico e nível decorativo. (Figuras 60 e 61)

Das cabeças pouco ou nada se pode distinguir, pois estão muito desgastadas pelo tempo, ou devido à má qualidade da pedra.

Uma das patas, em cada figura do lado direito, está quebrada, mas ao que tudo indica pelas figuras do lado esquerdo, estaria esticada na direcção da pata da outra harpia.

As garras bem definidas apoiam-se no astrágalo ou gola do capitel. As caudas continuam a acabar numa espécie de folha/flor.

³⁶⁸ Miranda Bruce-Mitford, *O Livro Ilustrado dos Signos e Símbolos*, Trad. José Vieira Lima, Selec. Reader's Digest, 1996, p. 31.

A nível decorativo, não são de facto as melhores deste conjunto, devido à pouca preocupação com o detalhe e pormenorização; porém revelam algum apuro técnico na volumetria das formas, assim como um relevo bem conseguido³⁶⁹.

OS QUADRÚPEDES

Igreja de S. Pedro de Rates (séc. XI-XII)

Nesta igreja, no quinto capitel adossado, do lado direito (**Figura 62**), e no primeiro capitel adossado, do lado direito e esquerdo, do portal sul, encontramos a temática do homem pendurado, de cabeça para baixo, pelos pés por dois quadrúpedes, duas aves, leões ou dragões. (**Figura 63 e 64**)

“Rates sofreu influências de Coimbra na temática dos quadrúpedes ou aves afrontadas na esquina do capitel trincando pernas de homens de cabeça para baixo. Provavelmente de influência francesa, mais precisamente de Borgonha, estes modelos vão-se alastrando pela área bracarense, na segunda metade século XII e persistiram ao longo de todo o século XIII”³⁷⁰.

Segundo Manuel Monteiro, citado por Reynaldo dos Santos “...existem afinidades dos nossos temas com os de Toulouse, Moissac e Compostela. Contudo considerou a nossa escultura um pouco grosseira e hirta. Mas na realidade as diferenças explicam-se pela diferente matéria. O granito em Rates e o requinte da arte francesa, que ama a elegância da linha, enquanto o românico português sente os temas em volume”³⁷¹.

Mais uma vez, a mais vulgarizada representação do castigo dos pecadores, está aqui presente, e surge em inúmeras igrejas românicas, numa evocação do *Apocalipse* (19, 17 e 18) “*Vi então um anjo de pé sobre o Sol, e a clamar em voz alta a todas as aves que voam pelo meio dos céus: Vinde, reuni-vos para a grande ceia de Deus, para comerdes carne de rei, carnes de generais e carne de poderosos; carnes de cavalos e cavaleiros; carnes de homens livres e escravos, pequenos e grandes*”³⁷².

³⁶⁹ No portal axial, ainda do período Românico pode-se ainda destacar, apesar de não ser muito evidente, devido à erosão, que no capitel esquerdo de umas torres, que protegem o portal axial, se pode ver o que será uma provável representação da mesma temática: as harpias. Poucas conclusões se podem retirar daqui, mas é inegável, que uma observação mais cuidada revela-nos uma curvatura das caudas e suas terminações em folha ou flor, fortes semelhanças aos exemplares anteriores, sobretudo os registados na Igreja da Atouguia da Baleia.

³⁷⁰ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 105.

³⁷¹ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Empresa Nacional Publicidade, vol. II, Lisboa, s.d., p. 34/35.

³⁷² Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 307.

Num capitel da nave, pode ver-se aves nos cantos pendurando os pecadores nus, os quais expõem toda a sua vergonha. No centro outro homem parece ser igualmente aprisionado pelas aves e por um lobo, do qual se vê apenas a cabeça. *“A luta entre as forças do bem e do mal, com a exemplar imagem do castigo, ao qual estão sujeitos aqueles que se deixam aprisionar nas malhas do pecado”*³⁷³.

A alegoria de homens e feras, onde os primeiros são mordidos, ou mesmo devorados pelos segundos, parece ser uma constante, que muitas vezes passa despercebida, não só devido à localização, mas também à pouca relevância que este tema apresenta (como é o caso de S. Martinho de Cedofeita, em que um boi ou touro morde figura humana).

Igreja do Mosteiro dos Lóios de Vilar de Frades (séc. XII)

Neste mosteiro, na terceira arquivolta do portal antigo, bem como num capitel adossado, do lado esquerdo, e ainda num outro capitel adossado do lado esquerdo que se localiza na janela por cima do referido portal, surge de novo a temática homem pendurado pelos pés, de cabeça para baixo, por dois quadrúpedes, duas aves, leões ou dragões. *“...animais afrontados ou trincando homens, temas próprios da área bracarense, a partir dos meados do século XII”*³⁷⁴. **(Figura 65)**

Sé de Braga (séc. XII)

No portal principal da Sé de Braga, encontramos na segunda arquivolta, uma temática interessante e recorrente, de grande sentido ornamental. Uma figura pouco definida, de cabeça para baixo, pendurada pelos pés, por dois quadrúpedes afrontados na esquina da arquivolta, que poderão ser dois dragões, leões, ou aves **(Figuras 66 e 67)**. Alguns autores apresentam até a teoria de ser um coelho *“Realmente, o motivo dos quadrúpedes, alternando com aves carnívoras a devorar um coelho, que reveste na sua totalidade a segunda arquivolta deste portal, foi concebido pelo fecundo espírito decorador da Mesopotâmia antiga, o mesmo acontece em Vilar de Frades. Já em S. Pedro de Rates, os carnívoros, aves ou quadrúpedes, em vez d’um coelho devoram um homem. Ora este motivo aparece em vários capiteis de ST. Sernin de Toulouse onde os dragões, monstros que participam da serpente, da ave e do*

³⁷³ Manuel Luís Real, *O Românico Condal em S. Pedro de Rates e as Transformações Beneditinas do século XII*, Pova de Varzim, 1982, p.30.

³⁷⁴ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 101.

*quadrúpede, atacam a figura humana*³⁷⁵. As figuras são alongadas, mas sem expressão, no entanto, cumprem a sua função decorativa. “*O portal ocidental da Sé de Braga, mostra-nos nas arquivoltas representações animais, que podemos datar da passagem do século XII para o século XIII, de estilo românico de sabor local mas plenamente assumido*”³⁷⁶.

Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (séc. XII)

No portal principal desta igreja, no primeiro capitel adossado, do lado direito, temos mais uma vez a temática do homem pendurado, de cabeça para baixo, pelos pés, por dois quadrúpedes, duas aves, leões ou dragões. **(Figura 68)**

Estas representações, para além da sua simplicidade, estão muito deterioradas, e apenas deixam perceber leves contornos das figuras, dificultando assim uma análise mais pormenorizada.

A FIGURA HUMANA COM AVES

Igreja do Mosteiro dos Lóios de Vilar de Frades (séc. XII)

No primeiro capitel adossado, do portal antigo desta igreja, do lado direito, temos de novo a temática do homem abraçando as duas aves. **(Figura 69)**

Temática semelhante, podemos encontrar no românico francês, em La Chaize Le Vicomte, igreja Saint Nicolas **(Figura 70)**, num capitel da nave e na igreja de Blasimon **(Figuras 71 e 72)**, no portal principal. A mesma temática, mas em vez de aves, animais que parecem ser dragões, pode ser vista também no portal principal da igreja de Blasimon **(Figura 73)** assim como na abside da igreja de Brioude. **(Figura 74)**

Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (séc. XII)

Nesta igreja, no portal principal, no primeiro capitel adossado, do lado esquerdo, temos uma temática recorrente - o homem abraçado a duas aves. **(Figura 75)**

³⁷⁵ Manuel Monteiro, *A Escultura Românica em Portugal*, Livraria Tavares Martins, Porto, 1938, pp. 6, 9.

³⁷⁶ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *História da Arte em Portugal, O Românico*, Publicações Alfa, s.d., p. 129.

AS SEREIAS

Igreja de S. Pedro de Rates (séc. XI-XII)

No portal principal desta igreja, no terceiro capitel adossado, do lado direito, temos uma sereia peixe, muito deteriorada que não possibilita uma análise detalhada. (**Figura 76**)

Igreja do Mosteiro dos Lóios de Vilar de Frades (séc. XII)

Na segunda arquivolta, do antigo portal deste mosteiro, encontramos uma sereia peixe, que é a primeira figura do lado direito (**Figura 77**). Com longos cabelos, proporções disformes; mãos e tronco ligeiramente maiores e mais volumosos que o resto do corpo. Parece agarrar algo com as duas mãos.

O seu rosto é sem expressão, apenas com os olhos bem demarcados, de uma simplicidade cativante. É notória a grande clareza e simplicidade de formas. “*O portal de Vilar de Frades, cujas arquivoltas ostentam a mais rica iconografia portuguesa românica deste género*”³⁷⁷.

Sé de Braga (séc. XII)

Ainda no portal desta sé, podemos encontrar na segunda arquivolta, uma sereia, de grande despojamento e simplicidade. Esta figura é algo primária e disforme, o que revela a dificuldade do artista na representação ao nível anatómico, pois esculpiu o braço com que ela agarra a cauda, assim como o comprimento da mesma, de tamanho bastante exagerado. (**Figura 78**)

Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (séc. XII)

No tímpano do portal principal desta igreja, no canto inferior esquerdo, podemos encontrar uma sereia com cauda bífida, que segura com ambas as mãos uma lua que, segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida, é um símbolo astral que simboliza o triunfo da cruz³⁷⁸. Esta representação é bastante arcaizante (**Figura 79**). Este tipo de representação encontra paralelos no românico francês, nomeadamente nas igrejas de Saint Pierre de Bessuéjols

³⁷⁷ Willibald Sauerländer, *ob. cit.*, pp. 195/196.

³⁷⁸ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, 2001, p. 158.

(sereia e centauros); Plaimpied (capitel do coro); Nivernais, Saint Parize le Châtel (capitel da cripta, colunas centrais); Lanobre (transepto); Chanteuges; Brioude e Blestel (capitel do coro), embora qualquer uma das representações francesas, seja na maioria das vezes, superior à portuguesa. **(Figuras 80, 81, 82, 83, 84, 85 e 86)**

No portal norte desta igreja, podemos ainda encontrar no segundo capitel adossado, do lado esquerdo, apesar do elevado grau de desgaste, a representação de uma sereia e um tritão abraçados, personificando decerto o pecado da luxúria **(Figura 87)**. A temática do tritão também a podemos observar no Românico Francês na igreja de Brioude, embora este tenha um nível artístico e estilístico muito mais elevado. Com efeito também em Toulouse, no museu dos Agostinhos a sereia é perseguida pelo sagitário³⁷⁹.

No primeiro capitel adossado, do lado esquerdo, também muito deteriorado, encontramos um centauro de arco e flecha que luta com um cavalo-marinho, que segundo este mesmo autor, será um sagitário e um basilisco³⁸⁰. **(Figura 88)**

Nestes capitéis, as representações apresentam algum relevo, se bem que não muito significativo.

Constata-se em todos os capitéis um equilíbrio natural dos corpos; as figuras têm uma serena amplitude, dando indicação de movimento e espaço.

As lutas entre animais, reais ou fantásticos, têm significados e funções diversos, mas a intenção parece ser sempre a mesma, simbolizar a eterna luta entre o Bem e o Mal.

Igreja de Santa Maria de Almacave (séc. XIII)

No portal principal desta igreja, encontramos no segundo capitel do lado direito, curiosamente, em vez da representação da “sereia sedutora”, a temática da Árvore do Paraíso, em que a sereia agarra com a mão direita, a árvore e com a esquerda a maldita maçã **(Figuras 89 e 90)**.

Esta sereia, segundo Jorge Rodrigues, personifica intencionalmente “Eva”³⁸¹. Apesar de apresentar um tratamento relativamente simples, sem grandes detalhes, o relevo é muito bem conseguido, e reforça a sua função apotropaica.

³⁷⁹ Manuel Monteiro, *ob. cit.*, p. 16

³⁸⁰ *Idem.*

³⁸¹ Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 304.

Igreja de-Nossa Senhora da Assunção (séc. XVI)

(Antiga Sé de Elvas)

Nesta antiga sé, na mísula da nave lateral esquerda e num capitel da nave, podemos encontrar novamente a temática das sereias, só que desta vez, em termos de composição, ambas seguram ora uma esfera armilar, ora uma cruz de Cristo, segundo a ordem apresentada anteriormente (**Figura 91**). Com um relevo excepcional e um tratamento bastante pormenorizado, tanto ao nível dos cabelos, rosto e sobretudo as escamas das caudas. É uma das representações de sereias portuguesas mais bem conseguidas.

Sereias muito semelhantes às desta igreja, não só na temática, como na composição, podem ser vistas na Igreja de Saint Pierre d’Airvault, embora as francesas, ao contrário do que é habitual, pareçam mais arcaizantes. (**Figura 92 e 93**)

AS SERPENTES

Igreja de S. Pedro de Rates (séc. XI-XII)

Em ambos os portais desta igreja, podemos encontrar duas serpentes entrelaçadas no soffito dos dintéis que mordem a sua própria cauda, simbolizando simultaneamente eternidade e auto-aniquilamento, pois formam uma só linha onde o início se junta com o fim (**Figuras 94, 95, 96 e 97**)

A sua posição não é muito abonatória, pois suportam o peso do edificio assim como a humilhação da representação do Agnus Dei, nomeadamente no portal sul, onde são conotadas com o mal.³⁸² Estas duas representações possuem um grande despojamento e simplicidade.

“Dominadas por Deus, as forças que estas serpentes simbolizam tornam-se, para os homens, a garantia do novo pacto, da Nova Aliança: “ *Ele apanhou o Dragão, a primitiva serpente, que é o Demónio e Satanás, e o acorrentou por mil anos. Atirou-o no abismo, que fechou e selou por cima, para que já não seduzisse as nações até que se completassem mil anos*”(Apocalipse, 20, 2 e 3).³⁸³ As conotações referidas por este autor também se aplicam às serpentes de Sanfins de Friestas, das quais falarei posteriormente.

³⁸² Jorge Rodrigues, *ob. cit.*, p. 293.

³⁸³ *Idem*.

Igreja de Sanfins de Friestas (séc. XII)

Nesta igreja, no portal principal, pode se ver, no tímpano, gravada, uma das representações mais estilizadas do nosso Românico de uma serpente, da qual só nos apercebemos devido à cabeça, pois passaria despercebida devido às composições geométricas de semi-circunferências, triângulos e linhas onduladas, que se encontram mesmo abaixo da dita serpente neste tímpano (**Figura 98**). Este tipo geometrizzante, faz lembrar a arte celta. Estes relevos apresentam uma notória rusticidade técnica e um aspecto arcaizante. *“Realce-se ainda a decoração gráfica do seu tímpano principal, onde se vê uma serpente e uma teia de linhas geométricas”*³⁸⁴.

No entanto apesar do tímpano apresentar uma ornamentação pobre, visível através dos esquemas mais simplificados, ao nível dos cachorros, capitéis e mísulas existe grande exuberância escultórica animalista e vegetalista. *“Em decoração arquitectónica românica estamos diante de um dos exemplos mais importantes deste estilo em Portugal, tal a qualidade de cachorros, de capitéis e de mísulas com volumosa escultura animalesca e vegetal em todo o redor da igreja. Está na sequência da escola de Tui”*³⁸⁵.

Igreja Matriz Nossa Senhora da Graça (séc. XV)

(Moncarapacho-Olhão)

Nesta igreja, na capela do Calvário, no capitel adossado da direita, apesar da mutilação, consegue-se perceber grande parte da escultura: duas serpentes entrelaçadas, de simples representação, com o traço seguro da máscara, apenas com os olhos bem marcados. (**Figuras 99 e 100**)

Ocupando por inteiro a cesta do capitel, as serpentes desdobram-se e retorcem-se, conferindo-lhe vida própria; contudo o artista parece mostrar alguma dificuldade na forma como integra as representações no espaço.

A simetria é também aqui característica fundamental, assim como é visível a simplicidade da decoração.

Os relevos de ambos os capitéis apresentam uma notória rusticidade técnica e um aspecto arcaizante. São provavelmente executados num aparente baixo-relevo, utilizando a técnica do desbaste, que dá pouca profundidade ao detalhe.

³⁸⁴ José Correia de Azevedo, *ob. cit.*, p. 253.

³⁸⁵ *Idem.*

O entalhe é rude, mas a modelagem é naturalista, pormenorizada e muito expressiva.

Cap. 2 – Análise dos Conteúdos: as Simbologias

Dentro da análise de algumas das principais temáticas animalistas, daremos maior relevância a algumas figuras fantásticas e híbridas que surgem com maior frequência na nossa arte medieval. No entanto, ainda referiremos a simbologia *Árvore da Vida*, uma vez que ela surge frequentemente ladeada por animais míticos.

Com origem na Antiguidade Clássica, destacam-se várias figuras mitológicas, por vezes deuses ou semideuses, retratadas como híbridos, e dotadas de determinados atributos ou simbolizando qualidades específicas.

Exemplos disso, consoante as diferentes culturas: na egípcia, as esfinges, figuras enigmáticas com cabeça humana e corpo de leão; na assíria, os touros alados (corpo de touro, com asas e cabeça humana); na persa, o leão com asas e cornos de bode; na hebraica, os querubins (esfinges aladas que surgem abrigando sobre as asas a Arca da Aliança, no Templo de Salomão); na grega, a quimera, criatura com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente. Ainda na mitologia grega temos as harpias (cabeça e torso de mulher e cauda e asas de ave), os sátiros/faunos (torso humano, metade inferior semelhante a um bode, e com cabeça com cornos), os centauros (parte superior humana, parte inferior de cavalo) e os grifos (cabeça, bico, asas, torso e patas dianteiras semelhantes às de uma águia, mas com orelhas, quartos traseiros e cauda de leão). Estes últimos também podemos encontrar na cultura persa.

São portanto inúmeras e muitas vezes baseadas em características idênticas, as imagens que reuniram as características destas figuras híbridas, adoptadas de formas diferentes pelos diversos povos, sendo que o mais lógico é que as mais antigas tenham influenciado as seguintes, mesmo em regiões geográficas muito distantes.

A sua função seria apotropaica, ou seja, basicamente a de guardiãs, protegendo das influências maléficas os locais onde estavam implantadas, sobretudo as entradas dos templos, para afastar os demónios da "*Casa de Deus*".

Árvore da Vida

O conceito geral da *Árvore da Vida* pode ser encontrado no livro do *Génesis*, onde ocupa um lugar de destaque, não só no episódio da expulsão do Paraíso. Pode também encontrar-se no último capítulo do *Livro do Apocalipse*. Nestes dois exemplos, a árvore é uma espécie de *Alfa e Ómega* na doutrina cristã da salvação.

No início do Cristianismo, a *Árvore da Vida* está associada com a cruz de Cristo, e até ao final da Idade Média, representações de Cristo frequentemente tomam a forma da *Árvore da Vida*. "*A associação da árvore da vida com a manifestação divina está presente nas*

*tradições cristãs; pois existe uma analogia, e até mesmo recondução do símbolo, entre a árvore da primeira aliança, a árvore do gênesis, e a árvore da cruz, ou árvore da nova aliança, que regenera o homem. De resto na iconografia cristã são frequentes as representações da cruz com ramos e folhas duma árvore cruz*³⁸⁶.

Na maior parte das culturas, ela encontra-se relacionada com a psique e o espírito divino. É o centro do mundo, estabelece a união entre o céu e a terra: suas raízes alcançam o Inferno e seus ramos o Paraíso, quem sabe num apelo ao homem para não pecar, alcançando por fim a perfeição.

Em muitas destas representações da Árvore da Vida que observámos, pudemos constatar que ela surge ladeada por dois animais fantásticos. A Árvore da Vida é um tema de decoração muito difundido no Irão, onde é representada entre dois animais que se defrontam.

Citando uma interpretação simbólica da Árvore da Vida: *“As árvores são símbolos naturais supremos do crescimento dinâmico, da morte sazonal e da regeneração. A veneração do seu poder remonta às crenças primitivas de nestas habitarem os deuses e os espíritos. O simbolismo animista deste género sobrevive no folclore europeu do homem árvore ou homem verde. À medida que a mitologia se desenvolveu a ideia de uma árvore formar o eixo central para o fluxo da energia divina, unindo os mundos natural e sobrenatural, adquiriu uma forma simbólica na lendária Árvore da Vida, uma árvore cósmica, enraizada nas águas do sub mundo e atravessando a terra para chegar ao céu. Símbolo quase universal, a Árvore da Vida tornou-se uma metáfora para a totalidade da criação. As aves fazem os ninhos nos ramos mais altos, emblemas dos mensageiros celestiais ou de almas. Pela Árvore da Vida, a Humanidade ascende da sua natureza inferior à iluminação espiritual, à salvação ou à libertação do ciclo da existência*³⁸⁷.

Centauros

Os centauros são uma extraordinária combinação de homem e animal, muito ancestral, provavelmente originária da Assíria. *“O centauro é também um símbolo cristão do homem dividido entre o bem e o mal*³⁸⁸.

Criaturas selvagens, os centauros, que habitavam as planícies da Arcádia e da Tessália, tinham, cabeça e torso de homem, mas eram cavalos da cintura para baixo. De personalidade

³⁸⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 90.

³⁸⁷ Jack Tresidder, *ob. cit.*, p.76.

³⁸⁸ Miranda Bruce-Mitford, *ob. cit.*, p. 28.

nem sempre igual, eram normalmente gentis e sábios, versados em música e medicina. Eram também guerreiros e travaram batalhas famosas como por exemplo contra as Lápitas. Os centauros passaram muito da sua sabedoria aos heróis Jasão e Perseu.

Na mitologia grega, os centauros eram a personificação das forças naturais desenfreadas, da devassidão e embriaguez. *“O Centauro simboliza o homem capturado pelos seus próprios impulsos sensuais, em especial a luxúria e a violência”*³⁸⁹.

Simbolizam a força bruta e dedicam-se a perseguir e tentar as almas, representadas geralmente em forma de aves ou veados. Estão também associados à luxúria e a todos os vícios no geral. *“Nas obras de arte, o rosto dos centauros é geralmente representado com muita tristeza. Eles simbolizam a concupiscência carnal, com todas as suas violências brutais, que tornam o homem parecido com os animais. Os centauros são a imagem espantosa da dupla natureza do homem, uma bestial a outra divina”*³⁹⁰.

Frequentemente são representados com arco e flecha, convertendo-se em Sagitários, signo do Zodíaco, disparando sobre sereias. *“A flecha, à qual se assemelha o Sagitário, faz a síntese e dinâmica do homem a voar em direcção à sua transformação, através do conhecimento, de ser animal em ser espiritualizado”*³⁹¹.

Os centauros combinam a natureza instintiva de um animal com as virtudes de um homem.

Dragão

O dragão é um animal fantástico comum a todas as mitologias e presente até na iconografia cristã. Símbolo do ar, do fogo, da água e da terra, é geralmente representado como um grande réptil, de corpo escamado, asas de pássaro, garras de águia, com chifres e cauda serpentinada, exalando fogo³⁹². *“No imaginário de muitos povos são fontes de grande força simbólica. São representados em forma de répteis, por vezes recordando crocodilos alados ou imensas serpentes”*³⁹³.

Como podemos ver em muitos registos, tanto poéticos, quanto históricos ou artísticos, os dragões sempre foram figuras de destaque no mito e no folclore de muitas regiões. Os dragões surgem em antigos escritos da Babilónia, Egipto, Grécia, Roma, Alemanha, Escandinávia e Ilhas Britânicas.

³⁸⁹ Jack Tresidder, *ob. cit.*, p. 44.

³⁹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob.cit.* pp. 181/182.

³⁹¹ *Idem*, p. 581.

³⁹² Jack Tresidder, *ob. cit.*, p. 54.

³⁹³ Hans Biedermann, *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, Ed. Melhoramentos, 1994, p.128.

Para os gregos, os dragões eram gigantescas e aterradoras serpentes, que viviam no subsolo e nas profundezas aquáticas. Criaturas das trevas, com imensos poderes, tinham de ser eliminadas sendo a mais temida a Hydra. Alguns oráculos gregos eram serpentes ou dragões. Na mitologia grega, o dragão Ladon (segundo uns filho de Typhon e Echnida; segundo outros, de Porcys e Cetus), que tinha cem cabeças, era o guardião da árvore dos pomos de ouro, do Jardim das Hespérides (ninfas filhas de Atlas), que Gaia (deusa Terra), deu a Hera como presente do seu casamento com Zeus. Este mesmo dragão foi morto por Hércules no seu décimo primeiro trabalho, para poder roubar as maçãs, com a ajuda de Atlas³⁹⁴.

Vários foram os heróis da Antiguidade que combateram e venceram dragões como Perseu, Apolo e Jasão, o chefe dos Argonautas que mata o dragão que guarda o Velo de Ouro. Também vários guerreiros babilónicos lutaram contra Tiamat, um dragão conhecido como a Rainha das Trevas. Este era descrito com cabeça e patas dianteiras de leão, patas traseiras de águia, asas emplumadas e o corpo coberto de escamas³⁹⁵.

A luta com o dragão significa o afastamento do mundo do inconsciente, em direcção à independência do ego e da consciência, havendo neste estágio um reforço e crescimento da masculinidade, o herói liberta-se da inércia e da protecção da mãe-dragão, do inconsciente.

O mito do dragão foi dos mais expressivos e divulgados, quer na literatura quer na arte em geral. Um dos documentos mais interessantes sobre a luta de um herói com um dragão é o poema épico inglês *Beowulf* datado do ano 1000 mas que poderá ser anterior, talvez do século VIII, que relata a saga de um herói dinamarquês que a dada altura mata um gigantesco dragão. Na literatura alemã do século XIII o dragão *Fafner* é morto pelo herói *Siegfried*, no épico *A Canção dos Nibelungos*.

O dragão não é uma invenção medieval, remonta às civilizações sumérias, egípcias e chinesas, tornando-se um símbolo universal. Na Idade Média tinha diversas atribuições: guardião de tesouros, de castelos, devastador de terras, devorador de homens e animais, era sobretudo o adversário ideal de heróis, cavaleiros ou santos. Como imagem de terror, o dragão era emblema popular entre os guerreiros, surgindo nos estandartes, nas proas de navios, nas divisas reais. “A associação entre o dragão e a vigilância (que este pode personificar na arte) manifesta-se nos muitos contos em que os dragões aparecem como guardiães ligados ao sub mundo, bem como ao conhecimento oracular”³⁹⁶.

³⁹⁴ Cheryl Evens, Anne Millard, “*Greek Myths and Legends*”, Usborne Publishing, 1985, p. 171.

³⁹⁵ Paul Ricoeur, “*The Hermeneutics Symbols and Philosophical Reflection*”, p. 33.

³⁹⁶ Jack Tresidder, *ob. cit.*, p. 54.

O dragão, que na Antiguidade começou por ser símbolo de sabedoria e magia tornou-se uma encarnação do mal com o Cristianismo da Idade Média, mas nunca perdeu a sua aura de mistério, nem simbologia de poder. *“Na imaginação medieval, o dragão combina o simbolismo do ar, do fogo, da água e da terra. É geralmente representado como uma criatura que exala fogo, chifruda e com robustas patas da águia, asas de morcego, corpo escamoso, cauda serpentina e farpada”*³⁹⁷.

Muitas das poderosas famílias europeias adaptaram a sua imagem nos estandartes e heráldica, como por exemplo na bandeira do País de Gales, que começou por ostentar um dragão vermelho e posteriormente, por ordem de Isabel I, um dragão dourado.

Durante a Idade Média nunca foi questionada a origem dos dragões; supunha-se que existiam desde o início do mundo. As dúvidas acerca da sua existência tomaram consistência a partir do século XVII.

Na Europa, a simbologia e presença do dragão faz-se sentir sobretudo nos símbolos heráldicos da Idade Média, nas lendas e histórias de alguns povos antigos. Considerados benéficos no Oriente (China e Japão) e maléficos no Ocidente, em muitas culturas eram confundidos com a serpente. *“Em virtude de os dragões serem geralmente símbolos benéficos no extremo oriente, mas maléficos no ocidente, o seu simbolismo não é tão constante como pode parecer”*³⁹⁸.

O dragão era uma criatura fascinante no qual se confundiam o positivo e o negativo. No entanto, para o Cristianismo o dragão simbolizava a maldade, a heresia, o anticristo, que heróis como S. Jorge combateram com as armas da fé, só assim a imagem de violência do santo guerreiro podia ser aprovada. *“O cristianismo constituiu a influência primordial subjacente à evolução do dragão, tornado um símbolo generalizado do mal e da adversidade”*³⁹⁹.

Havia também os anjos do mal, chefiados por Satanás, conhecido como o, grande dragão, a serpente antiga. *“Realmente, o dragão como símbolo demoníaco identifica-se com a serpente. Salmo 74 (Ver Leviatã), além das imagens de S. Jorge e S. Miguel e o dragão, e o próprio Cristo que por vezes é representado calcando um dragão a seus pés. O simbolismo do dragão é ambivalente, o que, aliás é expresso pelas imagens do Extremo Oriente dos dois dragões frente a frente, que se encontra de novo na arte medieval, e mais particularmente no hermetismo europeu e muçulmano, onde este frente a frente adquire uma forma análoga à do*

³⁹⁷ Jack Tresidder, *ob.cit.*, p. 54.

³⁹⁸ *Idem.*

³⁹⁹ *Idem.*

caduceu. É a neutralização das tendências adversas, do enxofre e do mercúrio alquímicos (ao passo que a natureza latente, não desenvolvida, é representada pelo uroboro, o dragão que morde a própria cauda) ”⁴⁰⁰.

No Novo Testamento, no *Livro do Apocalipse*, surge uma mulher, associada à Virgem Maria, que dá à luz um varão, que há-de comandar todas as nações, e que é tentada pelo dragão da maldade (Lúcifer), o qual terá de enfrentar as tropas celestiais que serão comandadas por S. Miguel. “...because of the simple equation of dragon and devil in the *Apocalypse*, the creature in medieval literature often performs the function of the devil – something we can easily see in saint’s lives. The dragon’s demonic characteristics appear frequently in exegetical writings even as early as the ninth-century “*De rerum naturis*” of *Hrabanus Maurus*”⁴⁰¹.

O dragão foi vencido, tal como Satanás é vencido pelo poder do Cordeiro, Jesus Cristo. Na versão bíblica, o dragão seria a serpente que tentou Eva. “*Inteiramente relacionado com a serpente da tentação está o Dragão que é mencionado no Apocalipse de S. João, onde este é identificado com o Diabo. Esta representação normalmente tem cabeça de leão, duas asas, duas patas e cauda retorcida*”⁴⁰².

Os dragões da Europa medieval geralmente eram descritos como serpentes largas e frequentemente possuíam patas, podendo ser duas ou quatro. Outras características peculiares eram a cabeça em forma de cunha e caninos compridos, muitas vezes, venenosos. Alguns possuíam um par de chifres, garras, e um rabo com esporões, muitas vezes com duas pontas.

Nas lendas, todos os dragões eram gananciosos e facilmente ludibriados por palavras bem utilizadas, ou seja, manipuláveis. Costumavam possuir uma enorme quantidade de ouro, prata e outras riquezas, sendo que os marinhos acumulavam pérolas. Conheciam muito bem a composição do seu tesouro e percebiam todas as faltas.

Uma das prováveis razões de os dragões na Europa simbolizarem o mal deve-se ao sinistro príncipe Vlad Tepes, mais conhecido por Dracull ou Drácula. Há ainda quem relacione a lenda de S. Jorge e o Dragão com a de *Horus* e *Set*, a eterna luta do bem contra o mal.

O dragão tem ainda um significado astrológico, a constelação boreal *Draco* (dragão), que pode ser vista até hoje próxima do pólo celeste norte, entre a Ursa Maior e a Ursa Menor. Diz a lenda que *Hera* inconsolável com a morte de *Ladon* o enviou para o céu em forma de constelação.

⁴⁰⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, pp. 272/273.

⁴⁰¹ Nona C. Flores, *Animals in the Middle Ages*, Routledge, New York and London, 2000. p. 89.

⁴⁰² Arthur H. Collins, M.A., *Symbolism of Animals and Birds Represented in English Church Architecture*, New York McBride, Nast & Company, 1913, p. 39.

Grifo

Os grifos têm corpo de leão e asas e cabeça de águia; são portanto a fusão de dois animais nobres e da máxima categoria enquanto simbologia, pois ambos representam Cristo: o leão seria a representação da força terrestre, enquanto a águia a visão celeste. São as duas naturezas de Cristo, a humana e a divina. “*Ave fabulosa com bico e asas de águia e corpo de leão. O grifo da emblemática medieval participa do simbolismo do leão e da águia, o que parece ser uma duplicação da suas natureza solar. Na realidade, participa também da terra e do céu, o que o torna um símbolo das duas naturezas, humana e divina, de Cristo. Evoca igualmente a dupla qualidade divina de força e sabedoria. Se compararmos a simbologia própria da águia com a do leão, podemos dizer que o grifo liga o poder terrestre do leão à energia celestial da águia. Inscreve-se assim, na simbologia geral das forças da salvação*”.⁴⁰³

Os grifos tinham como missão vigiar os lugares sagrados. Serviam de guardiães dos deuses, vigiando os tesouros de *Apolo* e as ânforas de vinho de *Dionísio*. Eram leais, e defendiam aqueles a quem protegiam, até à morte. Muito valentes, lutavam com todas as criaturas que consideravam ser uma ameaça, sem pensar duas vezes.

Harpia

Na mitologia grega, as harpias (do grego *harpya*, que significava “*arreatadora ou agarradora*”) eram filhas de *Taumas* (filho de *Gaia* (terra) e *Ponto* (mar)) e *Electra* (ninfá marítima filha de *Oceano*) e irmãs de *Íris* (mensageira de *Zeus*, personificava o arco-íris). Representadas como mulheres sedutoras, ou como monstros horríveis, as harpias significam as paixões obsessivas e também o remorso posterior à satisfação destas. Semelhantes às sereias em algumas características físicas, distinguindo-se apenas pela sua cauda de serpente, ou escorpião, e por vezes também pela língua bífida. Conotadas com as energias cósmicas, representam a provocação dos vícios e maldades e, só podem ser afugentadas pela força do espírito.

Começaram por ser criaturas bondosas, que voavam até aos recônditos do Inferno, para resgatar as almas sofredoras do reino das trevas, mas transformaram-se em entidades aladas e ferozes, que raptavam crianças e procuravam sempre arrebatá-las o corpo dos mortos, sobretudo

⁴⁰³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 358.

jovens, para usufruir do seu amor ou para os levar para o Inferno. Por isso surgem muitas vezes representadas nos túmulos, em atitude de espera.

Inicialmente eram duas: *Aelo* (a borrasca) e *Ocípite* (rápida no voo) ma passaram a três com *Celeno* (a obscura). Homero refere estas três, mas outros autores falam em oito. Eram consideradas por Hesíodo como mulheres aladas com belos cabelos. Mais tarde, a lenda deu-lhes a aparência de monstros com corpo de abutre, rosto feminino enrugado, bico e unhas recurvas, exalando um odor fétido. *“Mulheres aladas de longos cabelos; depois, pouco a pouco, a lenda atribuiu-lhes a aparência de pavorosos monstros. O corpo como o de um abutre ossudo, o rosto enrugado, de bico e unhas recurvas e o odor fétido que elas emanavam são outras tantas representações sensíveis da seca, da fome e das epidemias: mas são também a imagem de monstros insaciáveis que raptam as crianças e guardam de mortos os Infernos”*⁴⁰⁴.

Foram a imagem dos ventos destruidores,⁴⁰⁵ das secas, fomes e epidemias. Eram imunes à ira dos deuses, porque estes precisavam delas para atormentar os mortais. Forças brutais da natureza, eram pálidas e gélidas como o vento, destruidoras e vorazes, demónios alados e implacáveis. *“Génios maus, monstros alados, com corpo de pássaro, cabeça de mulher, de garras afiadas, odor infecto, elas atormentam as almas com perversidades incessantes. Em geral, são em número de três. São as partes diabólicas das energias cósmicas; as provedoras do inferno através da morte repentina. Simbolizam as paixões viciosas, tanto os tormentos obcecantes, que o desejo faz sofrer, como os remorsos, que se seguem à satisfação”*⁴⁰⁶.

O mito principal das harpias está ligado ao rei da Trácia, Fineu, o qual além de cego suportava uma maldição: tudo o que fosse colocado na sua frente, sobretudo comida, era roubado pelas harpias, que inutilizavam com os seus excrementos tudo o que não pudessem levar. Fineu pediu aos Argonautas que as perseguissem e, em troca da vida, elas prometeram nunca mais atormentar o rei, refugiando-se numa caverna na Ilha de Creta⁴⁰⁷.

Simbolizam as paixões e os vícios, são criadoras de tempestades. *“Génios maus, monstros alados, com corpo de pássaro, cabeça de mulher, de garras afiadas, odor infecto, elas atormentam as almas com perversidades incessantes. Em geral, são em número de três. São as partes diabólicas das energias cósmicas; as provedoras do inferno através da morte*

⁴⁰⁴ Joel Schmidt, *ob. cit.*, p. 130.

⁴⁰⁵ Miranda Bruce-Mitford, *ob. cit.*, p. 31.

⁴⁰⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 362/363.

⁴⁰⁷ *Idem.*

repentina. Simbolizam as paixões viciosas, tanto os tormentos obcecantes, que o desejo faz sofrer, como os remorsos, que se seguem à satisfação⁴⁰⁸.

Sereia

As sereias, seres míticos e polimorfos, resultam das antigas tradições culturais e, tanto podem ser associadas a forças do bem, da salvação e redenção, como a forças do mal, do pecado e perdição. Na sua maioria, são representadas por figuras femininas que, simbolizam também a sedução. Viviam junto ao mar, que era símbolo do Inferno, e os seus cantos soavam como uma melodia de encanto fatal. A nível de simbologia, as sereias eram tão malfeitoras e temíveis como as harpias.

A palavra sereia em grego significava “a que enreda”, o que já é bastante significativo e abre caminho às conotações subseqüentes⁴⁰⁹. São referidas pela primeira vez na literatura através de Homero (cerca de 850 a.C.), na *Odisseia*.

Ulisses, no seu regresso a Ítaca, teve de passar pelas sereias, mas prevenido do perigo por *Circe* (deusa filha de *Hélios*), pois se ele escutasse o canto delas decerto esqueceria a pátria, a esposa e o filho, mandou tapar as orelhas dos seus companheiros com cera e pediu que o amarrassem a um mastro, proibindo-os de o desatarem mesmo que ele o pedisse, o que de facto aconteceu. As sereias ficaram tão desgostosas que se deitaram ao mar⁴¹⁰. “As sereias seduziam os navegadores pela beleza do seu rosto e pela melodia dos seus cantos, atraindo-os para o mar e devorando-os”⁴¹¹.

Mas o herói da *Odisseia*, não foi o único a sobreviver aos encantos das sereias. Jasão e os Argonautas também as enfrentaram quando procuravam o *Velo de Ouro*, mas foram ajudados por *Orfeu* que, com a bela música da sua cítara, encobriu as vozes das sereias, as quais, zangadas, atiraram os seus instrumentos ao mar.

Nas representações de sereias mais antigas, estas surgem por vezes com cabeça de mulher e corpo de pássaro, outras com formas femininas até à cintura e asas e pernas de pássaro. Trazem nas mãos liras, flautas, rolos de músicas, gaitas campesinas e até pentes e espelhos. Curiosamente há também várias representações de sereias masculinas.

Mas a sua aparência física evoluiu, pois se na época grega eram representadas como seres alados, mulheres-pássaros, na Idade Média surgem as mulheres-peixe, figuras talvez

⁴⁰⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 362/363.

⁴⁰⁹ Pamela Allardice, *Mitos, Deuses e Lendas*, Ed. Europa América, 1990, p. 216.

⁴¹⁰ Joel Schmidt, *ob. cit.*, p. 270.

⁴¹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 594.

inspiradas em lendas celtas e germânicas. Estas sereias-peixes surgem também com frequência nas lendas inglesas e irlandesas, assim como nas germânicas, onde elas emergem na espuma das ondas. “*Monstro do mar, com cabeça e peito de mulher e resto do corpo igual ao de um pássaro ou, segundo as lendas mais tardias e de origem nórdica, ao de um peixe*”⁴¹².

Para podermos discernir o que motivou esta mutação, temos de constatar, antes de tudo, que as sereias são seres híbridos, metade mulheres, metade animais, que exprimem um antigo conceito intrínseco à nossa condição humana: o da nossa semelhança ou diferença com os restantes animais da terra.

Os animais alados na Antiguidade eram uma ligação entre a terra e o céu, muita gente acreditava que as aves transportavam os mortos sobre as asas.

Ao dar-se a mutação para peixe, a simbologia das sereias também se modificou. Deixando de ser o elo de comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, perdeu parte da sua poesia, mas ganhou em beleza e sensualidade.

A sua música, poderia ser interpretada como um encantamento maldoso, ou como símbolo do desapego do mundo material. O Cristianismo, para subverter as crenças pagãs, vai tentar roubar-lhes movimento e silenciá-las, pois elas são símbolo do pecado, da vaidade, da luxúria. Paralelamente, em qualquer religião, a plena comunhão com a divindade implica a renúncia aos bens e prazeres terrenos; assim, a música das sereias, poderia ser interpretada como ajuda para a elevação da alma.

No entanto, as sereias-pássaros, foram sempre consideradas como entidades sinistras, que desviavam os homens do caminho correcto. No século VIII, uma obra sobre seres monstruosos, atribuída a um monge inglês, Aldhelm de Malmesbury (639 d. C.-709 d. C.), apresenta uma nova versão da sereia: uma cabeça humana com cauda de peixe, colocando pela primeira vez a tónica da sedução no aspecto visual. Assim, as sereias além de encantarem pelo canto, também eram lindas mulheres. Mas esta personificação já provém da Babilónia, onde existiam deuses cuja parte de cima do corpo era humana e a parte inferior era de peixe⁴¹³.

Os copistas medievais também contribuíram para a sua metamorfose de pássaro em peixe, que se vai manifestando ao longo dos tempos. Para muitos autores, a sereia-peixe é sem dúvida uma derivação do tritão⁴¹⁴. São várias os manuscritos litúrgicos em que os dois tipos

⁴¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 594.

⁴¹³ Michael Lapidge, *Beowulf, Aldhelm, the Liber Monstrorum and Wessex*, Studi Medievali 3rd ser. 23 (1982).

⁴¹⁴ Jean Wirth, *ob. cit.*, pp. 140-151.

de sereias surgem, embora posteriormente prevaleça a sereia-peixe. O bestiário da Idade Média é fértil em representações de sereias, desde as aladas às de cauda de peixe, passando pelas sereias masculinas e pelas de cauda bifurcada ou bífida.

Segundo Jean Wirth, Émile Mâle afirmava não existirem representações de sereias-peixes antes do século XII, o que não corresponde à verdade pois elas surgem com frequência já no século XI, sobretudo em capitéis, como por exemplo em Conques (1080) e Compostela (1078-1088) assim como em Chanteuges e Brioude⁴¹⁵.

De facto, parece que a sereia bífida da arte românica derivou na sereia-peixe, pois ao que parece estas corresponderiam a representações frontais ou assimétricas das primeiras, no entanto é provável que outras não o fossem⁴¹⁶.

A presença da sereia bífida nos modilhões poderia sugerir uma função apotropaica, mas, curiosamente, ela surge também em capitéis no interior das igrejas⁴¹⁷. As representações de sereias nos templos são muitas vezes associadas às mulheres de vida fácil, às “*Madalenas*”, símbolos de tentação e perdição.

Jean Wirth afirma que a sereia-pássaro não era um monstro feminino, como dizem os bestiários, pois observando cuidadosamente o comprimento dos cabelos, que na época distinguia o sexo, ela parece ter evoluído para o sexo masculino; por isso, a partir do século XII ela surgirá com frequência sob esta forma⁴¹⁸.

A autora acrescenta que a sereia-peixe masculina seria rara na época e corresponderia à oposição pássaro-peixe, que equivale ao sexo, ou seja: aéreo para o masculino e aquático para o feminino⁴¹⁹.

E Jean Wirth conclui que a evolução da sereia-pássaro para sereia-peixe não explicada pelos textos, deve-se sobretudo à figuração. No caso da sereia-pássaro, a parte feminina é apenas a cabeça, mas sereia-peixe é mulher até à cintura, mostrando o peito e o ventre. Aqui, o hibridismo tem especial significado, pois a parte animal é a que se esconde na água. O banho surge como forma de sedução mas também de purificação. A cauda de peixe das criaturas dos capitéis, fora de todo o contexto narrativo e descritivo, poderia ser forma de sugerir o banho.

Assim, a mulher-peixe da arte românica, seria decerto derivada dos antigos tritões. Seja uma representação de sexualidade, ou de credence, não se sabe ao certo qual das hipóteses

⁴¹⁵ Jean Wirth, *ob. cit.*, pp. 140-151.

⁴¹⁶ *Idem.*

⁴¹⁷ *Idem.*

⁴¹⁸ *Idem.*

⁴¹⁹ *Idem.*

surgiu primeiro: se a tradição oral transformou a sereia numa figura feminina sedutora, maléfica e perigosa ou se o ascetismo e a reforma gregoriana foi buscar a lenda da tradição oral e a tornou objecto de repulsa⁴²⁰.

Não obstante a sua origem, o certo é que, a partir da Idade Média, a sereia-pássaro e a sereia-peixe vão surgir em simultâneo e confundir-se no imaginário popular.

Fruto ou não da imaginação dos homens, o mito das sereias é um arquétipo, pois a mitologia é a origem de todas as narrativas. A imagem da sereia é sobretudo a do eterno feminino, irresistível ao homem, da perversidade, da capacidade de iludir e enganar. O lado obscuro da mulher, a sua conotação com a lua, a capacidade de através da paixão fazer o homem esquecer-se de muitas coisas esteve sempre patente no mito da sereia. *“Como provêm de elementos indeterminados do ar (pássaro) ou do mar (peixe), foram vistas como criaturas do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizadores, nos quais se desenham as pulsões obscuras e primitivas do homem”*⁴²¹.

Por isso, há quem associe a sereia à serpente por ambas possuírem escamas, sendo a última considerada como vil e traidora, pois foi a serpente que enganou Adão no Paraíso. A serpente encanta a presa, não pela voz, como a sereia, mas pelo olhar. Mas tal como a sereia, também a serpente é o símbolo da traição, da perdição, do mal encarnado na figura da mulher. Daí que talvez a associação de ambas no imaginário dos artistas e escritores tenha contribuído bastante para a mutação da sereia-pássaro em sereia-peixe.

Embora nascidas da imaginação, as lendas de sereias popularizaram-se rapidamente e espalharam-se por toda a Europa, chegando mesmo a outros continentes. As lendas que delas se contam, nascidas da mitologia grega e transmitidas através dos tempos, continuam a seduzir a imaginação de quem cruza mares e oceanos. A mitologia irlandesa, inglesa, e germânica, faz-lhes também referência.

As suas representações proliferaram nos manuscritos da Idade Média, sendo um dos temas favoritos. Foram bastante utilizadas num contexto de múltiplos significados, como símbolos da morte, mas também da vontade e recompensa divina.

Enquanto consideradas, durante longos anos, como seres femininos maléficos, elas situavam-se nos limites do mundo real, e simbolizavam a advertência contra os perigos de quem pretendia ultrapassar a fronteira para o desconhecido. Associadas ao intercâmbio entre o mundo dos vivos e o dos mortos, elas acabam por representar a harmonia celestial, cantando para os bem-aventurados, protegendo-os na sua última travessia; por isso são muitas vezes

⁴²⁰ Jean Wirth, *ob. cit.*, pp. 140-151.

⁴²¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 594.

representadas em sarcófagos. "Sob a influência do Egito, que representava a alma dos defuntos sob forma de um pássaro com cabeça humana, a sereia foi considerada a alma do morto que não cumpriu o seu destino e se transformou em vampiro devorador"⁴²².

Também consideradas como adivinhas do futuro, foram muito conotadas com um amor fatal, exemplificando uma forma de beleza feminina inalcançável. O mito das sereias representa o universo feminino, fascinante e inquietante.

As sereias, ao longo dos tempos, foram um foco de misoginia, transformando-se pouco a pouco num valor estético que, em vez de repelir, as torna ainda mais fascinantes. A conotação maléfica da sereia-pássaro foi transmitida à sereia-peixe, no entanto, este significado foi subvertido para um significado benfazejo e protector.

Neste contexto, não se afigura fácil concluir em que momento e porque motivo, a figura da sereia sofreu a mutação de pássaro para peixe, uma vez que nos labirintos da arte antiga é sempre difícil entender as origens de determinado facto.

E não é menos difícil dar-lhes uma definição. O *Dicionário Clássico de Lemprière* apresenta-as como ninfas, o de Quicherat (*Novíssimo Dicionário Latino Português*) define-as como monstros e o de Grimal (*Dicionário da Mitologia Grega e Romana*) afirma que são demónios⁴²³.

Curiosamente, o idioma inglês diferencia a sereia-pássaro clássica – *siren*, da de cauda de peixe – *mermaid*. Segundo os ingleses, esta última surgiria por influência dos tritões, divindades da corte de *Poseidon* ou *Neptuno*, deus do mar.

Tritão

O deus do mar *Poseidon* e sua rainha *Anfitrite* tiveram um filho chamado *Tritão*, que era metade homem, metade peixe. Como seu pai, *Tritão* tinha o poder sobre as ondas. *Tritão* salvou os Argonautas de uma tempestade. "Nasceu da união da nereide *Anfitrite* com o deus de todas as águas e oceanos, *Posídon*. Geralmente representado como um homem cujo corpo termina em duas enormes caudas de peixe. Ao mesmo tempo benévolo e terrível. Ele indicou aos Argonautas o bom caminho"⁴²⁴.

⁴²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 594.

⁴²³ Cármen Vera Cirne Lima, *O Livro dos Seres Imaginários*, Ed. Globo, 1981.

⁴²⁴ Joel Schmidt, *ob. cit.*, p. 263.

Conclusão

A relação entre o homem e o animal é muito antiga e estará relacionada, provavelmente com as sociedades ancestrais, que criaram fábulas, ritos, mitos, tabus, lendas e contos, recheados de carácter simbólico, provocando inclusive uma certa confusão na forma de representação destes animais e no seu real significado. Tal, o que pode ser facilmente constatado, como se procurou comprovar ao longo desta dissertação.

A necessidade que o homem tem de atribuir um carácter simbólico aos animais e de lhes conferir um sentido positivo ou negativo, é proporcional à forma como estes se relacionam. Assim, as relações podem ser de inferioridade ou superioridade, onde o animal representa para o homem tudo o que tem, o que lhe falta conquistar, e as suas limitações.

A diversidade geográfica e temporal originou a cópia de alguns elementos simbólicos que, em mãos menos cultas, foram utilizados de forma repetitiva, com finalidade mais ornamental do que significativa. Isso acontece com representações do bestiário, pois se, em determinados casos nos apercebemos da intenção didáctica e moralizadora, noutros o objectivo é meramente decorativo.

A Arte Medieval cristã implementou as formas da representação simbólica da natureza e das suas criaturas através da personificação dos animais como sinais identificadores, ora dos homens tocados pela graça divina, ora da obra do Criador. *“Se a figura animal foi em muito, um eco do Oriente, repercutido pelos monumentos românicos do Ocidente, a interpretação escultórica das plantas e das flores, foi muito um legado clássico, divulgado por Roma, alterado por Bizâncio”*⁴²⁵.

A figuração na Idade Média associou ao espaço cristão e ao templo, as virtudes dos animais, os quais simbolizaram as virtudes e vícios, através de determinadas personagens, episódios e afirmações dos textos bíblicos e chamando a atenção dos fiéis para a punição.

Os monstros foram entendidos como uma necessidade de reflexão sobre a ordem divina. *“Si les monstres traduisent souvent les plus humbles attitudes de la vie spirituelle devant le mystère de la destinée, de la mort et des dieux, ils sont aussi comme les symboles des échanges entre toutes les formes de la vie”*⁴²⁶.

Além de levarmos em conta os diversos factores condicionantes, tais como a localização geográfica, a qualidade dos materiais e as influências recebidas de outros povos, com diferentes valores culturais, procurámos também, na medida do possível, estabelecer relação entre os medos, as crenças, a espiritualidade e mística da época, nas manifestações artísticas que conseguimos analisar.

⁴²⁵ Artur Nobre de Gusmão, *Românico Português do Noroeste*, Ed. Veja, Lisboa, 1992, p. 87.

⁴²⁶ Henri Focillon, *L' Art des Sculpteurs Romains*, Presse Universitaires de France, 1964, p. 163.

Compreendemos que a Arte Medieval resultou de uma síntese do legado da arte ocidental e da arte oriental e também que a arte românica foi a primeira com dimensão europeia, que registou diferenças segundo o contexto geográfico em que se inseriu - nas cidades ou meios rurais - e que privilegiou mais o simbólico que a reprodução fiel da natureza. No caso específico da escultura, é inegável a sua relação com a literatura e com as chamadas artes menores.

Pensamos que, no território nacional, a simplicidade do nosso Românico não significou uma qualidade inferior, não obstante a ausência de elaborados programas iconográficos, mas talvez uma expressão muito própria da nossa cultura e tradições. Constatámos também a evolução formal da escultura no período Gótico.

É claro que nas análises efectuadas, persistem sempre algumas ambiguidades, que só poderão ser atenuadas com um estudo aprofundado de todo o contexto em que se inseriram as essas manifestações artísticas, quer seja social, político, económico ou cultural, assim como das características específicas de cada região, em termos de materiais, influências, iconografias e executantes.

Difícil é justificar as evoluções ao longo dos séculos dentro das temáticas, uma vez que as representações que pertencem ao Românico não terão, provavelmente, a mesma simbologia das do período Gótico.

Um factor a ter em conta, e directamente relacionado com o referido anteriormente, é o lugar que estas representações ocupam, pois no Românico os locais preferidos são os tímpanos e capitéis dos portais, e no Gótico para além destes, podemos acrescentar os capitéis dos claustros. *“O claustro é uma parte essencial da catedral ou do mosteiro, dada a continua utilização do seu espaço na vida litúrgica, festiva e quotidiana da comunidade. É o centro em redor do qual pulsa todo o mosteiro. Espaço que une a comunidade à igreja, à sala do capítulo, ao refeitório, à enfermaria, ao dormitório, e às demais partes conventuais”⁴²⁷*

De salientar as já referidas diferenças geográficas, pois uma igreja do interior não pode ter o mesmo impacto arquitectónico e decorativo de uma sé, normalmente situada nas grandes cidades. *“Na arquitectura românica em Portugal há que distinguir o estilo das catedrais e algumas igrejas de três naves, cuja planta, alçados e requinte decorativo revelam a influência dum estilo importado de França ou de Espanha, e as pequenas igrejas de uma só nave, de artistas regionais, cuja concepção mais ingénua, ...traduz a assimilação duma arte*

⁴²⁷ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *ob. cit.*, s. d., p. 38.

*evoluída por uma sensibilidade mais rude e fruste no desabrochar da sua personalidade de nação*⁴²⁸.

No entanto essas diferenças, não são sinónimo de que a arte das “grandes cidades” é melhor do que a arte regional das “pequenas localidades”, uma vez que existem, e, como esta dissertação pode comprovar, algumas excepções. “*Destas pequenas igrejas, com certos toques de requinte, emana um encanto que se harmoniza e funde no ambiente da paisagem; são como flores agrestes que emergem da terra, com a rudeza do granito em que se encarna o seu espírito de devoção e fé. É no ambiente de écloga em que mergulham ou no espírito de religiosidade que delas emana e que reside um dos segredos do seu encanto*”⁴²⁹.

Lamentamos a falta de dados e tempo, que não nos permitiu averiguar, com mais profundidade, a proveniência dos modelos destas esculturas, mas como é do conhecimento geral, grande parte serão certamente cópias de modelos franceses ou espanhóis. “*Em Portugal, ou copia os modelos franceses nas catedrais, ou adopta os modelos simples regionais. O que os distingue, e é a única base de agrupamento, é a decoração escultural, sempre simples mas de diferente inspiração clássica, zoomórfica ou geométrica, interpretada num estilo por vezes popular*”⁴³⁰.

As temáticas nas várias zonas do País são similares, apesar de pequenas diferenças iconográficas “*...mas o que lhes dá carácter é a rudeza da matéria, o granito, que lhes insufla dignidade, volume e uma plasticidade mais primitiva que requintada*”⁴³¹.

Concluimos assim, que, a par dos animais reais, que todos conhecemos e que sempre partilharam a vida do homem, houve outros, fantásticos, que surgiram da sua imaginação, desde tempos ancestrais, e que se instalaram no imaginário poético, nas mitologias, nos contos e lendas, alimentando assim a nossa fantasia ao longo dos tempos.

Estes animais representam uma viagem através dos séculos e da imaginação criadora de inúmeras civilizações, que condensaram os seus temores, desejos e esperanças, em criaturas criadas pela fantasia humana. E, tal como a Fénix, elas continuam a renascer do esquecimento do homem.

⁴²⁸ Reynaldo dos Santos, *ob. cit.*, p. 76.

⁴²⁹ *Idem.*

⁴³⁰ *Idem*, p. 78

⁴³¹ *Idem.*

Bibliografia

- ALLARDICE, Pamela, *Mitos, Deuses e Lendas*, Ed. Europa América, 1990.
- ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia-Inferno*, S. Paulo, Ed. 34, 1998.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de “O Românico” in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 2001.
- “O Românico” in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Alfa, s.d..
- ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*, Rio Janeiro, Ed. Ediouro, s.d.
- AUBERT, Marcel, *O Gótico no seu Apogeu*. Ed. Verbo, Lisboa 1983.
- AZEVEDO, José Correia de, *Portugal Monumental Inventário Ilustrado*, Tomo I, Ed. Novagesta, Minho.
- BAEZ-CAMARGO, Gonzalo, *Comentário Arqueológico de la Bíblia*, Costa Rica, Ed. Caribe.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *A Idade Média Fantástica-Antiguidades e Exotismos na Arte Gótica*, Ed. Cátedra S-A., Madrid, 1983.
- BAUER, Henry, *The Enigma of Loch Ness: Making Sense of a Mystery*, University of Illinois Press, 1986.
- BAYER, Raymond, *História da Estética*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995.
- BIEDERMANN, Hans, *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, Melhoramentos, 1994.
- BLOCH, Marc, *La Societé Féodale*, Vol. I, Paris, Ed. Albin Michel, 1974.
- Breve História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Texto Editora, 1999.
- BRUCE-MITFORD, Miranda, “O Livro Ilustrado dos Signos e Símbolos”, Trad. José Vieira Lima, Selec. Reader’s Digest, 1996.
- BUDGE, E.A. Nallis, *A Religião Egípcia*, Cultrix, Espanha.
- BURGUIÈRE, André, *Dicionário das Ciências Sociais*, Rio Janeiro, Imago Ed. 1993.
- BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*, Lisboa, Ed. 70, 1991.
- CAMPBELL, Joseph, *The Masks of God: Occidental Mythology*, vol III. Arkana, 1991.
- *Mitos, Sonhos e Religião*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
- CARREÑO, Beatriz, in www.monografias.com 27-09-2005.
- CAVALCANTI, Carlos, *Como entender a pintura moderna*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1966.
- CHAMBEL, Pedro. *A evolução do bestiário letrado medieval – uma síntese*, s.d., s.e.
- *Os Animais na Literatura Clerical Portuguesa dos Séculos XIII e XIV: Presença e Funções*, Dissertação de Doutoramento apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, (policopiado) 2003.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1992.
- CLARAVAL, Bernardo de, “Apologia para Guilherme Abade” in *Obras Completas*, Madrid, Ed. B.A.C., 1984.
- COLLINS, Arthur H., M.A, *Symbolism of Animals and Birds Represented in English Church Architecture*, New York McBride, Nast & Company, 1913
- CORTAZAR, Júlio, “El sentimiento de lo Fantástico”, Conferência na U.C.A.B., 1982, in *Revista Asterion – Arte, Cine Y Literatura*, s.d.
- CROCE, Benedetto, *Estética come scienza dell’ espressione e linguistica generale*, Ed. Laterza de Bari, 1902.
- CUNHA, António Geraldo da, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1987.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, S. Paulo, 1996.
- DELUMEAU, J., *Uma História do Paraíso-O Jardim das Delícias*, Lisboa, Ed. Terramar, 1992.

Dicionário Enciclopédico Koogan-Larousse, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1981.
Dicionário Ilustrado do Conhecimento Essencial, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1996.
Dicionário Universal da Língua Portuguesa Ilustrado, Vol. III, Ed. Melhoramentos/Centro Livro Brasileiro, Lda., 1972.
DUBY, Georges; Laclotte, Michel (coord.), *História Artística da Europa-A Idade Média*, Vol. I, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1997.
DURAND, G., "O Universo do Símbolo", in *A Ciência dos Símbolos* de R. Alleau, Lisboa, Edições 70, 1985.

ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, trad. António Guerreiro, Viseu, Ed. Presença, 1989.

ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Ed. 70, 1963.

- *The History of Religious Ideas*, Vol I, University Chicago Press, 1979.

- *Tratado da História das Religiões*, Lisboa, Rd. Asa, 1992.

Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia, Vol. II, Verbo Ed.

Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura, Vol. X, Lisboa, Verbo Editora.

Enciclopédia Multimédia del Arte Universal, 2005.

EVANS, E. P., *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London, 1ª edº., W. Heinemann, 1896.

EVENS, Cheryl, MILLARD, Anne, "Greek Myths and Legends", Usborne Publishing, 1985

www.fcsh.unl.pt/iem/investigar-iem.htm. 10-04-06.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Dicionário Electrónico da Língua Portuguesa Século XXI*, Nova Fronteira-Lexicon Informática, 1999, CD-rom, versão 3.0.

FILINGERI, Licia, *The Hybrid as Symbol of the Transformation* in www.paleolithicartmagazine.org. 30-11-05.

- Recensão a *Il Pensiero Figurativo: il Sogno, l'Immaginario*, di G. Benedetti, Psycocomedia, Rivista Telemática, 1999.

FLORES, Nona C., *Animals in the Middle Ages*, Routledge, New York and London, 2000.

FOCILLON, Henri, "Métamorphoses" in *L'Art des Sculpteurs Romains*, Paris, Presse Universitaires de France, 1982.

- *Arte do Ocidente-A Idade Média Românica e Gótica*, Lisboa. Ed. Estampa, 1993, p. 126.

FREUD, Sigmund, *Totem e Tabu*, Rio Janeiro, Ed. Imago, 1999.

GALAND, Antoine (1704-1717). *História Universal de La Literatura*, Barcelona, Ed. Sopena, 1978.

GALEGO, Santiago, in www.monografias.com 27-09-2005.

GEESE, Uwe, "A escultura gótica em França, Itália, Alemanha e Inglaterra", in *A Arte do Gótico Arquitectura, Escultura, Pintura*, Rolf Toman, 1998.

- "A escultura Românica" in *O Românico-Arquitectura, Escultura, Pintura*, Madrid, Ed. Rolf Toman, 2000.

GIEDION, S., *The Eternal Present: The Beginning of Art*. New York, 1962.

<http://greciantiga.org/art/asp> 02-11-2005.

Grande Dicionário Enciclopédico Verbo, II Vol., Lisboa/S. Paulo, Verbo Ed., 1997.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Vol. II, Lisboa, Página Editora, 2001.

GRIMAL, Pierre, *A Mitologia Grega*, Publ. Mem Martins, Europa América, s.d., p.17.

GUSMÃO, Artur Nobre de, *Românico Português do Noroeste*, Ed. Veja. Lisboa, 1992.

HAUSER, Arnold, *História Social da Literatura e Arte*, Vol. I, 1969.

- HEGEL, George Wilhelm Friedrich, “Estética: o belo artístico ou o ideal”, in *Os pensadores*, trad. Orlando Vitorino, S. Paulo, Ed. Nova Cultural, 1988.
- HEISIG, J. H., *El Cuento detrás del Cuento*, Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1976.
- HESÍODO, *Teogonia*, Trad. J. Torrano, S. Paulo, Iluminuras, 1992.
- HIPONA, Agostinho de, *A Cidade de Deus – Contra os pagãos*, Livro XI.
- HOLT, Elizabeth G., *A Documentary History of Art*, New York, Ed. Doubleday, 1957.
- HOWARTH, Eva, *Breve Curso de Arquitectura*, Lisboa, Ed. Presença, 1992.
- HUME, David, “Of Beauty and Deformity” in a *Treatise of Human Nature*, Oxford, 1978.
- HUYGHE, René, *Sentido e destino da Arte*, Vol. I, Lisboa, Ed. 70, 1986.
- JABOUILLE, Victor, *Do Mytos ao Mito*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993.
- Prefácio a *Mitologia Grega* de Pierre Grimal, Mem Martins, Publ. Europa América, s.d.
- JANSON, H. W., *História da Arte*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1998.
- JOSÉ, Turio, *O Mito*, Ed. Presença, 1973.
- JUNG, Carl, *O Homem e os seus Símbolos*, Tr. Maria Lúcia Pinho, Rio Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964.
- JÜRSS, F., *Vom Thales zu Demokrit*, 1977, citado em *Storia della Filosofia*, (dir. Nicolau Merker), vol. I, Roma, Ed. Riunitti, 1984.
- KAPPLER, Claude, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.
- LAPIDGE, Michael, *Beowulf, Aldhelm, the Liber Monstrorum and Wessex*, Studi Medievali 3rd ser. 23 (1982).
- LE GOFF, Jacques, *Para um novo conceito da Idade Média*, Lisboa, Ed. Estampa, 1980.
- *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, Ed. 70, Lisboa, 1985.
- *O Homem Medieval*, Lisboa, Ed. Presença, 1989.
- *O Nascimento do Purgatório*, Lisboa, Ed. Estampa, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, “La Structure des myths” in *L'Antropologie structurale*, Paris, 1958.
- *Antropologia Estrutural II*, Paris, Ed. Plon, 1973.
- Lexicoteca*, Círculo de Leitores, Vol. XV, 1987.
- LIMA, Cármen Vera Cirne, *O Livro dos Seres Imaginários*, Ed. Globo, 1981.
- LLULL, Ramon, *Doutrina para crianças*, Barcelona, Ed. Barcino, 1972.
- LUACES, Joaquin Yarza, *Formas Artísticas de lo Imaginário*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1987.
- MACEDO, José Rivair, *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, S. Paulo, Ed. Unesp, 2000.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.
- *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.
- *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa, Publ. Alfa, 1981.
- *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. V, Lisboa, Amigos do Livro, 1981.
- MAGNOLI, Demétrio, *O Corpo da Pátria*, São Paulo, Ed. Moderna, 1997.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Entrecomilhados in Bestiário Medieval*, 2º Madrid, Ed., Siruela, 1987.
- *Fauna Fantástica de la Peninsula Ibérica*, San Sebastian, Kriselu Editor, 1991.

- MÂLE, Emile, *The Gothic Image-Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York, Cathedral Library - Harper tochbooks, 1ª edº., 1958.
- MALINOSVSKY, Bronislaw, *Myth in Primitive Psychology*, W. W. Norton & Co., New York, 1926.
- MARRUCHI, Giulia, BELCARI, Ricardo, “Alta Idade Média e Românico”, in *Grande História da Arte*, revisão Paulo Pereira e Manuel Chaves, Ed. Público, Lisboa, 2006
- MERY, Gilberte Martin, *Bosch, Goya et le Fantastique*, Bordeaux, 1957.
- MIRANDA, Maria Adelaide; Silva, José Custódio Vieira da, *História da Arte Portuguesa-Época Medieval*, Lisboa, Univ. Aberta, 1995.
- *Seminário Enciclopédia e Hipertexto-Hipertexto e Medievalidade* em www.edc.fc.ul.pt. 30-11-05.
- MOHENO, Lilian von der Walde, “Lo Monstruoso Medieval “ in *La Experiencia Literária*, 1993/94.
- MONTEIRO, Manuel, *A Escultura Românica em Portugal*, Livraria Tavares Martins, Porto, 1938.
- MONTEGUT, Emile, *Des Fées et de leur Littérature en France*, França, WE. Revue de deux Mondes, 1982.
- MORETTI, Felice, *Specchio del Mondo, Il Bestiary Fantastici delle Cattedrali*, Fasano, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, 1873, não publicado.
- *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, S. Paulo, Compª. de Letras, 1992.
- NÉRET, Gilles, *Devils*, Köln, Ed. Tashen, 2003.
- NIGG, Joseph, *O Livro dos Dragões e outros animais míticos*, Lisboa, Dinalivro, 2002.
- PANOFSKY, Erwin, *Significado nas Artes Visuais*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1991.
- “O Abade Suger de S. Denis” in *Significado nas Artes Visuais*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.
- PARPOLA, Simo, “The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism an Greek Philosophy” in *The Journal of Near Eastern Studies*, 3-1993.
- PASTOREAU, Michel, *Coleurs, Images, Symboles*, Paris, Le Leopard d’Or.
- PEREIRA, Paulo, *2000 de Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Temas e Debates, 1999.
- PEVSNER, Nikolaus, *Perspectiva da Arquitectura Europeia*, Ed. Ulisseia, Lisboa, s/d.
- PINTO, Ana Lúcia; Meireles, Fernanda; Cambotas, Manuela Cernadas, *História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX*, Porto, Porto Ed., 2001.
- PLATÃO, *Obras Completas*, Madrid, 1934.
- PLOTINO, “Tratado do Belo” in *Eneadas*, Trad. Américo Sommerman, Polar Editorial, 2000.
- Polis – Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado*, Vol. IV, Printer Portuguesa, Lda. 1986.
- POLITZER, G., *A Filosofia e os Mitos*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- REAL, Manuel Luís, *O Românico Condal em S. Pedro de Rates e as Transformações Beneditinas do século XII*, Pova de Varzim, 1982.
- REAU, Louis, *L’Art Religieux du Moyen Age*, Fernand Nathan Ed., Paris, 1946.
- RICOEUR, Paul, “*The Hermeneutics Symbols and Philosophical Reflection*”.,
- RODRIGUES, Jorge, “A Escultura Românica” in *História da Arte Portuguesa*, Vol. I, Dir. Paulo Pereira, Ed. Círculo Leitores, 1995.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Empresa Nacional Publicidade, vol. II, Lisboa, s. d..

- SAUNDERS, Nicholas J., *Os Espíritos Animais*, Temas e Debates, 1997.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *Escultura Medieval*, Lisboa, Ed. Verbo, 1970.
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von, *Kalliasbrief oder über die Schönheit*, 1794.
- SCHMIDT, Joel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70; 1985.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Dresden, Editora Brockhaus, 1818.
- SEEL, Martin, *A libertação da estética filosófica por Kant*, trd. Alfred Keller, Goethe Institut, 2004.
- SERRÃO, Vítor, *A Nova Consciência do Estatuto Social do Artista*.
- SEVILHA, Isidoro de, *Etimologias*, Madrid, edição castelhana, B.A.C.
- SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo Gótico em Portugal - A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1989.
- SIMSON, Otto von, *A Catedral Gótica*, Lisboa, Ed. Presença, 1991.
- ST. AGOSTINHO, *Confessions*, Paris, Ed. Flammarion, 1922.
- AQUINO, S. Tomás de, *Suma*, I, 14, 8.
- TRESIDDER, Jack, *Os Símbolos e o seu significado*, Círculo de Leitores, 2000.
- UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MALHER, Jane Gaston, *História Mundial da Arte-dos etruscos ao fim da Idade Média*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1965.
- VASCONCELOS, Flório de, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Verbo, 1972.
- VAUCHEZ, André, *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental-Séculos VIII-XIII*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995.
- VIDAL, J., *Dictionnaire de Religions*, (Dir. P. Poupard), Paris, PUF, 1984.
- VIREL, André, *Histoire de Notre Image*, Genebra, Ed. Mon-Blanc, 1965.
- WORRINGER, Wilhelm, *A Arte Gótica*, Lisboa, Ed. 70, 1992.
- WIRTH, Jean, *L'Image à l'époque Romane*, Éd. Du Cerf, Paris, 1999.
- WITTKOWER, Rudolf, "Marvels of the East: a Study in the History of Monsters", in *Allegory and the migration of the Symbols*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

