



JOANA FILIPA FONSECA ANTUNES

O LIMITE DA MARGEM NA ARTE EM PORTUGAL (SÉCS. XIV-XVI)

Tese de doutoramento em História da Arte,
orientada pela Professora Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro e
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

JUNHO 2016

Faculdade de Letras

O LIMITE DA MARGEM NA ARTE EM PORTUGAL (SÉCS. XIV-XVI)

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	O limite da margem na arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)
Autor/a	Joana Filipa Fonseca Antunes
Orientador/a	Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro
Identificação do Curso	3º Ciclo em História da Arte
Área científica	História da Arte
Data	2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A investigação subjacente à produção desta tese de doutoramento foi desenvolvida com o apoio de uma Bolsa Individual de Doutoramento da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia.

O presente trabalho não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Imagem na capa:

Biblioteca Pública Municipal do Porto, MS 623, fl. 172r (Saltério, c 1300-1325, França?)

RESUMO

Num momento em que a margem se tornou um lugar-comum dos interesses e preocupações das Humanidades em geral e da História da Arte em particular, importa questionar os seus limites epistemológicos e operativos, sem deixar de reconhecer o seu imenso potencial para o conhecimento dos objectos - policrónicos, heterocrónicos ou anacrónicos (Didi-Huberman) - do passado.

Movendo-se entre o início do século XIV e o início do século XVI, esta tese propõe-se precisamente abordar, a partir do caso português e das suas inevitáveis infiltrações, interacções e influências além-fronteiras, um dos períodos da História da Arte que mais recentemente têm servido à Iconologia como campo experimental para a revisão dos seus próprios limites: na descodificação das imagens do passado, no enfrentamento da enorme espessura cronológica do objecto artístico, na relação, por vezes teoricamente turbulenta, entre texto e imagem.

Partindo, assim, da construção histórica e historiográfica da própria ideia de margem, imagens marginais, ornamento e superfluidade, este trabalho procura problematizar o conceito de *marginália*, gerado nos domínios da literatura, estendido à codicologia e recentemente aplicado, em crescendo, às margens de todo e qualquer suporte da imagem pertencente à “longa Idade Média” (Le Goff) que, precisamente nas margens, escorre para lá do artifício dos seus limites e se (con)funde com a modernidade. Instrumentalizando a noção de *parergon*, e partindo da *glosa* de Derrida sobre a formulação kantiana da obra e do seu suplemento, do seu entorno, do seu excesso, do que está sobre ela, em torno dela, para além dela, propõe-se ainda entender a margem e as imagens marginais como *superfluidade indispensável* a um espaço ou um objecto, porque a ele intrínseca e com ele dialogante. Este espaço ou objecto encontram-se, por sua vez, na arquitectura religiosa, no mobiliário coral, na tumulária, na iluminura, com muitos outros suportes da imagem a alimentarem paralelos e contactos iconográficos.

Dividida em três partes, que articulam a história e teoria dos *marginália* medievais, para depois acompanharem a sua presença na arte em Portugal entre os séculos XIV e

XVI e finalmente consubstanciarem as suas premissas gerais na abordagem histórico-artística e iconológica ao Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha), eleito como estudo de caso, esta tese procura estender a problematização da margem para lá do entorno – mais ou menos vazio, mais ou menos habitado - do fólio iluminado em direcção ao limite, à extremidade, ao interstício, à (in)visibilidade do objecto artístico que se constrói a partir da tensão e da interacção constante entre os seus centros e as suas margens. Porque a margem contém o profano, o monstruoso, o grotesco e por vezes até o transgressivo, mas não se define a partir deles, esta tese procura também explorar outros temas e outros sentidos, que vão ao encontro da participação dialógica no centro, ao seu complemento e à sua diluição, mas nem sempre à sua contradição.

Palavras-chave

História da Arte, Iconologia, séculos XIV, XV, XVI, margem, *marginalia*, *parergon*

ABSTRACT

To the Humanities in general, and Art History in particular, the margin has become a common-place. Thus, and despite its value to a better knowledge of the polychronic, heterochronic and anachronic objects of the past (Didi-Huberman), it urges to question its epistemological and operative limits.

Framing the Portuguese artistic context between the beginnings of the 14th and the 16th centuries, this thesis addresses a period and a subject that have been particularly useful to Iconology: testing its own limits: decoding the images from the past; reevaluating the conflicted roles of text and images.

Born within the realm of literature, the concept and terminology of *marginalia* was soon extended to codicology and has been lately applied to the margins of any artistic medium from the “long Middle Ages” (Le Goff) – a time that finds precisely at the margins a place of transformation and permanence, of (con)fusion with modernity. This thesis aims at questioning *marginalia*, while understanding the history and historiography of the margins, marginal images, ornament and superfluity. Also, it draws on the notion of *parergon*, from Derrida’s *gloss* on the kantian approach to the work of art (ergon). From that point of view, it proposes to deal with marginal images as *necessary superfluities*, dialogical and intrinsic to the work of art. To this study in particular, *ergon* will be either a religious building, a choir stall, a tomb or an illuminated manuscript, although many other types of objects will be called to provide iconographic parallels and clues.

Divided in three main parts, this study will approach the history and teory of medieval *marginalia*, observing its specific presence and behaviour in Portugal from the 14th to the 16th century, and finally testing the thesis very own premisses through a specific case study, the sculptures of the Monastery of Santa Maria da Vitória (Batalha). One of its main goals is thus to extend the theoretical and material scope of the margin beyond the borders – more or less inhabited – of the illuminated page, and to direct it to the limits, the extremities, the interstices, the (in)visibilities of the work of art, built from the tension between its very centre and its margins.

Although the margins contain the profane, the monstrous, the grotesque and even the transgressive, they are not defined by these categories. So, this thesis will also try to explore other themes and other meanings that express the participation of the margin in

the center: through dialogue, complementarity, dilution, but not always (not necessarily), contradiction or paradox.

Keywords

Art History, Iconology, 14th, 15th, 16th centuries, margin, *marginalia*, *parergon*

Índice

introdução	
um elusivo objecto de estudo	5
estado da arte: o contexto português	
impôr limites: precisões cronológicas, teóricas e metodológicas	
inclusão/exclusão: centrar a margem	
agradecimentos	
parte I epistemologia(s) da margem	
1. o estudo das margens: genealogia	31
1.1 encerrar e começar um ciclo à margem do Moderno Secolo	37
1.2 ciência e experiência. nem clássicos nem modernos	42
1.3 razão e desrazão a (des)ordem da margem	47
1.4 razão e emoção convergências marginais	56
1.5 rumo ao presente margens ao centro	72
2. a margem: um lugar-comum	87
2.1 marginalia	87
“what’s in a name?”	
2.2 parergon superfluidade, ornamento, moldura	106
parte II as margens em Portugal	
3. à / há margem em Portugal	123
3.1 o presente das coisas passadas (sécs. XVI-XX)	123
3.2 o presente das coisas presentes (sécs. XX-XXI)	144
a iluminura	
arquitectura / escultura	
cadeirais de coro	
tumulária	

4. pulchra deformitas: o século XIV	165
4.1 transpor a margem	165
o portal da sé de Évora	
4.2 ler à margem	201
o saltério Ms 623 da BPMP	
outras leituras	
4.3 fazer à margem	233
o túmulo de D. Fernando	
5. as alegorias (in)visíveis: o século XV	261
5.1 margens iluminadas	265
o túmulo do Infante D. Afonso	
os manuscritos iluminados	
5.2 margens à margem. a Sé de Silves	281
na encruzilhada: os capitéis do cruzeiro	
o portal: arquivolta, centro e margem	
observação dinâmica / dinâmicas de observação	
a cachorrada	
as gárgulas	
ainda há margem	
6. o claro riso: o século XVI	363
6.1 bem inventado e monstruoso	365
o Convento de Cristo	
6.2 margens em vão(s)	401
o portal da matriz da Golegã	
o portal da matriz do Alvor	
o portal da Sé de Lamego	
6.3 margens de madeira	450
o cadeiral de Santa Cruz de Coimbra	
o cadeiral da Sé do Funchal	
 parte III estudo(s) de caso	
7. margens batalhinhas	493
7.1 encontrar a margem	497
7.2 programar a margem	505
7.3 construir a margem	530

7.4 curiositas e superfluitas	543
8. margens batalhinas: primeiro tempo.	553
8.1 força: centauros	553
8.2 persuasão: frades	571
8.3 conceptio per aurem: anunciação / encarnação	575
consonância: tangedor	
dissonância: macaco	
9. margens batalhinas: outros tempos	649
9.1 margens batalhinas: segundo tempo	649
capite columnarum: os capitéis	
o vegetal habitado	
o vegetal habitante	
a alma a deambular pela margem	
acção, contemplação, salvação	
Maria liminar	
o primeiro limiar	
9.2 margens batalhinas: terceiro tempo	749
o segundo limiar	
suster o centro	
9.3 outros centros, outras margens	784
conclusão	805
bibliografia	817

introdução

um elusivo objecto de estudo

Falar em margens e *marginalia*, no contexto semanticamente alargado dos estudos medievais como no da arte medieval em sentido estrito, é hoje um hábito adquirido, repetido com o automatismo de qualquer gesto quotidiano que, aprioristicamente tomado como natural e inócuo, pouco se questiona ou se analisa. De facto, o empenhado interesse com que os estudos medievais têm abordado a margem, o marginal e o fenómeno da liminaridade na cultura medieval, apesar de sistemático desde, pelo menos, a década de 60 do século XX, não implicou ainda uma reflexão aturada sobre a terminologia que os vários investigadores que vão passando pela margem acabam por utilizar, ora em unísono, ora sem qualquer solução de consonância. A recusa, claramente pós-moderna – e, em grande medida, bem-vinda –, de uma normalização previsivelmente asfixiante e porventura inibidora de contributos de maior cunho idiossincrático, é tão mais evidente quanto a aparente geração espontânea de um termo tão corrente (e de utilização tão intuitiva) quanto “*marginalia*”. Útil pela sua elasticidade, que oferece ao investigador a fluidez necessária ao estudo de um universo multímido e imprevisível, esta descontração formal não deixa de apresentar as suas desvantagens, à medida que os vários estudos das margens da arte medieval se vão amontoando, em jeito de babélico edifício, sem escadas que permitam uma comunicação eficiente.

Perante as mesmas imagens, desenhadas ou pintadas nas margens dos manuscritos, alguns autores falarão assim de *caprices*, *drôleries* ou *plaisanteries*, outros de *imagens marginais*, *iconografia marginal* ou *marginalia*. Porém, a detecção de transversalidades formais e temáticas entre estas e outras imagens inscritas nas margens, esculpidas em capitéis, gárgulas, mísulas, modilhões, pendentis e espaços intersticiais de escorregadia definição, talhadas nas misericórdias e apoia-mãos dos cadeirais de coro ou nas cercaduras dos retábulos, faz com que as desusadas (e depreciativas) designações *marmousets*, *faschini* ou *grotescos* se comprovem ineficientes e insuficientes, reclamando uma fórmula geral de endereçar todo este universo de imagens marginais. Oscilando

entre o protagonismo histórico de uma historiografia francesa, herdeira dos primeiros olhares (oitocentistas) reabilitadores da arte medieval e das suas margens, particularmente das iluminadas margens dos manuscritos, e outra de matriz anglo-saxónica, um pouco mais abrangente na consideração dos suportes marginais e, ela própria, indecisa quanto à utilização de terminologia francesa, latina (ou pseudo-latina) ou inglesa, a designação destas imagens permanece no conforto de uma indefinição que, cada da vez mais, se encaminha para a aceitação tácita do rótulo *Marginalia*, adaptado com frequência à grafia e fonética portuguesa como Marginália.

Das múltiplas possibilidades que os vocábulos latinos *margo* (gen. *marginis*) e *limes* (gen. *limitis*) nos deixaram em aberto, a historiografia artística (de língua românica, anglo-saxónica ou até germânica) tem recorrido a todas para transmitir, de acordo com a força expressiva da respectiva língua matriz, a variabilidade de soluções formais, temáticas e interpretativas oferecidas pelas margens dos manuscritos, dos edifícios, do objecto artístico medieval em sentido lato. Espaços e figuras liminares, marginais e marginados, fruto de processos compositivos e conceptuais de liminaridade, marginalização e marginação, enformam o domínio atmosférico da *marginalia* medieval, difícil de definir enquanto *corpus* iconográfico e difícil de compreender à luz da expectada articulação com o seu referente central. Pouco inteligível, todo este enunciado resume, de alguma forma, a necessidade de reflexão teórica em torno de um *topos* da iconografia medieval que, uma vez em uso, não pode ser ignorado, nem na sua forma nem no seu conteúdo, isto é, nos espaços, nas imagens e nos sentidos implicados na sua simples designação.

Se autores houve, como Michael Camille, o qual depois de *Image on the Edge* não mais deixou de estar associado à descoberta das margens da arte medieval, que se esforçaram para não utilizar o termo *marginalia* – ou, pelo contrário, apenas não fizeram esforço algum para aplicar uma terminologia, afinal, perfeitamente dispensável – no estudo das manifestações marginais, o facto é que a opção pela não-problematização das questões epistemológicas, conceptuais e terminológicas a elas associadas tem um espaço muito limitado de operatividade. Funcionou para Michael Camille, cremos, por ser uma opção consciente e circunscrita, mas uma vez aplicada de forma sistemática, rapidamente se esboroa face ao mais elementar questionamento. O que são as margens da arte medieval? Porquê defini-las? Como detectá-las? Qual a sua natureza? Qual a sua relação com o centro? Como referi-las? Como e quando surge o conceito de *marginalia*?

É, no fundo, a inexistência desta mesma reflexão teórica que nos leva a procurar na própria historiografia artística as fórmulas fundamentais para a verificação, e eventual validação, do conceito de *marginalia* medieval e da sua importância operativa. Implícita neste questionamento está a necessidade objectiva de recuperar a construção histórica daquilo que hoje assumimos como margem e *marginalia*, limite e fronteira, orla e moldura, extremidade e interstício. Nem sempre diacrónica, esta viagem conduzir-nos-á a obras e autores que, de alguma forma, reflectiram sobre os *marginalia* medievais sem a eles se referirem como tal ou de todo.

Assumida como *traumwerk*, *grotesque*, *caprice*, sob o signo da invenção e da fantasia, do entretenimento e da sátira, do apontamento espontâneo, criativo e especioso, a imagem marginal começa, progressivamente, a ser cartografada, ancorada na margem, na moldura, no rebordo, na periferia, à medida que adensa também o seu potencial simbólico e interpretativo. Muitas vezes descontextualizada e tida, de forma intencional e assumida ou não, como protagonista do imaginário e da imagética medieval, ela acaba finalmente por se apresentar como parte de um tecido de estreitíssima trama em que nenhum fio, por mais invisível, pode ser ignorado, sob pena de se desfigurar o padrão originalmente estabelecido. No livro, a encomenda, a execução, a leitura e função performativa são dados tão necessários como a organização, o *layout* da página, o conteúdo do texto, e a sua decoração. Longe de ser um fio de Parca, que se ignora e se evita, ou sequer um fio de Ariadne, que desesperadamente se procura seguir, a noção de *marginalia* (a existir) é apenas mais um dado de leitura, que se deve cruzar com todos os outros para que o seu sentido em particular e o sentido da obra no geral se tornem inteligíveis. Sintomático deste ponto de chegada (sempre provisório e efémero) das margens da arte medieval é, por exemplo, o estudo realizado por Mark Cruse a partir de um dos mais emblemáticos manuscritos iluminados e marginados: uma cópia do Roman d'Alexandre executada em França em torno de 1338-1344, conservada hoje na Bodleian Library, em Oxford:

In approaching Bodley 264 as a unified artifact whose text, illustrations, and overall design are as important as its marginalia, this study departs from the treatment given the manuscript in most modern scholarship.¹

¹CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D'Alexandre*: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264, Cambridge, D. S. Brewer, p. 6.

Além de muito representativo da postura que pretendemos tomar a partir desta tese em relação às margens, à artificialidade operativa da sua definição e do seu isolamento e, logo, à sua inseparabilidade em relação ao centro ou aos centros assim assumidos por antinomia, este pequeno excerto ecoa o próprio percurso da historiografia artística no progressivo reconhecimento de um *locus* e de uma *imago* marginais². A partir dele, detectamos ao longe o apelo sirénico das margens deste manuscrito que, desde o século XVIII, atraíram a atenção de um público generalizado, em detrimento do seu centro textual e à revelia de qualquer preocupação contextualizadora. Entendidas como ilustrações de um mundo desaparecido que começava a exercer certo fascínio nostálgico sobre a cultura ocidental, as imagens de códices iluminados como o exemplar do *Romance de Alexandre*, aqui em questão, funcionavam como dispositivos de transporte para outro tempo, um tempo cujo quotidiano era ainda difícil de apreender por via da Arqueologia e que a História e a História da Arte, por via do carácter tendencialmente oficial dos documentos de que se alimentam, nem sempre podiam evocar.

Através deste isolamento das imagens marginais do seu espaço natural e do seu contexto global, os séculos de oitocentos e novecentos acabaram muitas vezes, e por certo inadvertidamente, por centralizar as margens. Assim, de um tempo em que a historiografia parece ignorar o sentido da margem – ignorando-a literalmente, relativizando o seu carácter simbólico ou narrativo ou ainda, como aqui, transformando-a em centro – passamos, a partir de meados do século XX e dos contributos lapidares de Lilian Randall (1955, 1966) e Lucy Sandler (1957)³, para um tempo em que os *marginalia*, ainda como grandes protagonistas, se demitem do papel de personagem e assumem a sua personalidade de “imagem à margem”, digna de crédito e de seriedade pela sua evidente relação com um centro ordenador. Por fim, a convulsão passiva da pós-modernidade, bem

² Sendo ambos os termos carregados de um significado muito mais abrangente do que os seus equivalentes nas línguas românicas actuais.

³ RANDALL, Lilian, *Gothic Marginal Illustrations: Iconography, Style, and Regional Schools in England, North France, and Belgium 1250-1350 A. D.*, [tese de doutoramento] Cambridge, Radcliffe College, 1955; RANDALL, Lilian, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley: University of California Press, 1966; SANDLER, Lucy, *Formal Principles of Marginal illustration in English Psalters of the Thirteenth Century*, [dissertação de mestrado], Columbia, Columbia University, 1957.

retratada na subtileza persuasiva com que Camille (1992)⁴ introduz uma metodologia “contextualista” na análise das margens, traz consigo uma ânsia de totalidade, de inclusão e de leitura global dos *monumentos da cultura medieval*, a que a ponderação de Jeffrey Hamburger e Jean Wirth (2003)⁵ vêm responder com um rigor teórico porventura mais firmemente ancorado no centro da História da Arte enquanto disciplina. A leitura dos marginalia medievais passa, então, a ser a leitura do fólio e logo do códice, do portal e logo da fachada e da epiderme do edificado, do cadeiral e logo do coro e do espaço sagrado. Na pós-modernidade (ou talvez já na hipermodernidade), a margem (re-)centraliza-se e deixa de ser, por si só, o objecto de estudo de quem se propõe estudar *marginalia*.

Depois de um vertiginoso percurso de pouco mais de meio século em que os caminhos investigativos da história da arte, nas suas várias vertentes e ramificações disciplinares, inventariaram, relacionaram, analisaram e interpretaram os motivos inscritos nas margens dos manuscritos, dos cadeirais de coro, dos edifícios e dos demais objectos, de evidente ou questionável natureza artística (qualquer que seja a sua definição), decidindo-se diferentemente sobre as suas motivações, funções e significados, polarizados entre o *nonsense* e a incongruência, a subversão e a transgressão, a norma e a espontaneidade, começam agora a fazer sentido alguns pontos de situação, capazes de fazer convergir no pensamento (aproximativamente totalizante) do fenómeno da margem as várias reflexões, teorias e descobertas entretanto realizadas em torno de suportes, obras e cronologias muito específicas. E porque este fenómeno e a sua conceptualização aplicada à arte do passado é uma imposição nossa, eminentemente artificializante e destinada, sobretudo, a oferecer-nos os quadros teóricos e os instrumentos conceptuais necessários para que façamos sentido de imagens e contextos que nos são fundamentalmente estranhos, convirá também a

⁴ CAMILLE, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books, 1992. Embora este seja o contributo seminal de Camille para a afirmação do estudo das margens e dos marginalia, em vários suportes e espaços e numa cronologia alargada, apesar de abruptamente truncado por uma entrada na Modernidade que, segundo o autor, esvazia as margens de sentido simbólico ou reflexivo (ainda que por inversão) da realidade do seu tempo, o seu percurso investigativo, interrompido abruptamente em 2002, foi tocando sistematicamente temas e problemas relacionados com este domínio específico da história da arte medieval.

⁵ HAMBURGER, Jeffrey, “Image on the Edge: The Margins of Medieval Art [recensão]”, *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2, College Art Association, New York, 1993, p. 319-327; WIRTH, Jean, “Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode”, *History and Images: Towards a New Iconology* (eds. Alex Bolving, Philip Lindley), Turnhout, Brepols, 2003, p. 277-300.

este nível procurar perceber quão longe a noção de margem nos levou no conhecimento e na compreensão das margens da arte medieval.

estado da arte: o contexto português

A margem pode ser, assim, um lugar imprevisível, de contrastes e de aparentes paradoxos, um lugar inóspito ou até mesmo um *não-lugar*⁶, mas não é um território virgem. E esta tese surge, precisamente, num momento em que a historiografia artística internacional, nomeadamente a de matriz ou expressão hispânica, anglo-saxónica e francesa⁷ reflecte nas suas múltiplas abordagens à arte, à cultura visual, mas também à literatura e à história medieval este fascínio pela margem, visível nas obras sistematicamente publicadas, resultantes de investigações individuais ou colectivas e de encontros científicos, na reflexão desenvolvida em meio académico e formativo, visível em numerosas teses de licenciatura, mestrado e doutoramento que abordam perspectivas de marginalidade e marginação, e visível também no universo quotidiano da divulgação de conteúdos digitais e das próprias redes sociais que encontraram nos monstros, nas obscenidades, nas transgressões dos *marginalia* medievais o alimento diário desse fascínio pelo bizarro, pelo desconcertante e pelo paradoxal que o tempo presente não parece parar de fazer crescer⁸.

No que à História da Arte em Portugal diz respeito, os investimentos sobre a margem e os fenómenos de marginalidade são escassos e recentes, quase sempre inseridos, como apontamento ou complemento, a monografias, estudos de caso ou, mais frequentemente, estudos de temas. Não significando isto, de forma alguma, o alheamento dos investigadores portugueses face à problematização e estudo dos *marginalia* realizada além fronteiras, é talvez um resultado das especificidades dos suportes e dos domínios artísticos que, face a uma exigência

⁶ Fazendo vénia ao anacronismo, julgamos que o não-lugar de Marc Augé, na sua condição transitória e desenraizada, se aplica a muitos dos espaços ocupados pelos *marginalia* medievais, sobretudo quando aplicados ao interstício ou intervalo. Para a noção de não-lugar, articulada com a de hipermodernidade (e ambas obviamente aplicadas ao tempo presente) ver: AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

⁷ Abrimos aqui uma necessária ressalva para os intensos e interessantes desenvolvimentos do estudo das margens da arte medieval, nas suas mais variadas cronologias e suportes, pela historiografia germânica, dos quais fomos tendo notícia mas que, pela mais elementar incapacidade de leitura dos seus conteúdos, quase sempre divulgados em alemão, não pudemos ter em conta ao longo desta investigação.

⁸ Questões que abordaremos na primeira parte desta tese.

de especialização crescente, deixam pouca margem à ponderação do lugar da margem, da sua importância, das suas especificidades e dos seus comportamentos fora do âmbito específico da arquitectura, da iluminura, da tumulária, da ourivesaria e de outros territórios sobre os quais se vão realizando os estudos e as reflexões sobre a arte do período medieval em geral e a sua iconografia em particular.

Daqui resulta portanto, que encontremos a primeira proposta de sistematização da relação centro/margem, em termos que são já os da problematização do método iconológico e da ponderação um domínio iconográfico, ou um tipo de figuração designado como *marginalia*, no estudo dedicado por Paulo Pereira à “iconologia da arquitectura do período manuelino na grande Estremadura” (2005)⁹. A este autor, de resto, se deve a fundamental proposta da coexistência de três níveis discursivos (Razão, Celebração e Segredo) operativos na iconologia manuelina, necessariamente correspondentes a uma organização compositiva e características plásticas diferenciadas, que não se demitem também de lógicas específicas de distribuição do trabalho - neste caso, escultórico. Na utilização dos termos *marginalia* ou *marginália* para designar motivos, quase sempre de cunho popular e profano, remetidos à margem física e simbólica de qualquer espaço ornamentado, desde a fachada da igreja, ao cadeiral de coro, Paulo Pereira seria acompanhado e secundado por outros investigadores, em realidades próximas à da arte manuelina, como a dos cadeirais de coro de Santa Cruz de Coimbra e da Sé do Funchal¹⁰, ou remetidas a cronologias bem anteriores, em referência à escultura dos capitéis e modilhões do românico em Portugal.

Mas porque a presente investigação não se resume à problematização de conceitos ou terminologia, foi precisamente na abordagem focada, temática e monográfica da arte em Portugal entre os séculos XIV e XVI, que ancorámos o seu desenvolvimento, sobretudo no que à realidade portuguesa diz respeito.

⁹ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

¹⁰ Cf. BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos Cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”, *Medievalista* [on line], Nº 1, 2005, consultado a 17 de Fevereiro de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm>; ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o cadeiral de coro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, 2 vols, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001 [dissertação de mestrado].

A iluminura, o domínio das artes medievais que mais propicia o enfrentamento da margem - ou, antes, que o torna inevitável - é porventura aquele que há mais tempo se apresenta como campo fértil para um discurso historiográfico que não prescinde das noções de liminaridade, marginalidade, ornamento e superfluidade. A partir dos contributos fundamentais de Augusto Aires do Nascimento, Maria Adelaide Miranda e Horácio Augusto Peixeiro, e, para a proximidade do século XVI, Dagoberto Markl e Sylvie Deswarte¹¹, perfilam-se agora outros investigadores e novos focos de investigação, dos quais destacaremos apenas a título ilustrativo os de Delmira Espada Custódio, que se tem dedicado ao estudo de uma das tipologias codicológicas mais prolíficas em *marginalia*, os livros de horas¹².

Para os cadeirais de coro, contamos com os contributos pioneiros de Robert Smith e sobretudo de Monsenhor Nunes Pereira, que não resistiu ao apelo de inteligibilidade das misericórdias e apoia-mãos do cadeiral de Santa Cruz, além da investigação desenvolvida por Maria Manuela Braga a propósito dos cadeirais de coro do final da Idade Média em Portugal¹³, conservados ou já desaparecidos, que concedeu a justa atenção a um registo iconográfico paralelo mas participante, equacionado a partir de uma lógica ascensional que faz equivaler os *marginalia* às contaminações de um mundo inferior. Na sequência destes contributos e contando já com o precedente de Paulo Pereira, a nossa dissertação de Mestrado, dedicada ao cadeiral de coro da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra procurou ensaiar uma leitura integradora dos vários níveis de organização compositiva e programática a partir da detecção iconológica de vários registos marginais ao discurso central deste móvel-espço.

¹¹ DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1977; MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A iluminura em Portugal. Identidade e influências*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999; NASCIMENTO, Augusto Aires (coord.), *A Imagem do Tempo. Livros Manuscritos Ocidentais*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000; PEIXEIRO, Horácio Augusto, "A iluminura portuguesa dos séculos XIV a XVI", *La miniatura medieval en la Península Ibérica* (ed. Joaquín Yarza Luaces), Murcia, Nausicaä, 2007, p. 145-192.

¹² CUSTÓDIO, Delmira Espada, *A Luz da Grisalha. Arte, Liturgia e História no Livro de Horas dito de D. Leonor (IL 165 da BNP)*, [dissertação de mestrado], Lisboa, FCSH-UNL, 2010; CUSTÓDIO, Delmira Espada, "A iconografia das margens no Livro de Horas dito de D. Leonor", *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, [ed. especial *Fiat Lux. Estudos sobre manuscritos iluminados em Portugal*], Moscavide, Secretariado para os Bens Culturais da Igreja, 2015, p. 94-105.

¹³ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, [dissertação de mestrado], 2 vols, Lisboa, FCSH-UNL, 1997.

A detecção de um olhar historiográfico sobre as margens da arquitectura, entre o século XIV e XVI é muito mais problemática do que para qualquer outro suporte, sobretudo porque a identificação dos lugares de margem oscila consoante os critérios, quase sempre idiossincráticos, de quem analisar e da forma como o faz. Entre os temas e os núcleos iconográficos passíveis de um estudo sistemático e abrangente do ponto de vista histórico, julgamos que apenas a tese de doutoramento e o subsequente trabalho de investigação, debate e publicação, de Catarina Barreira sobre as gárgulas em Portugal entre os séculos XIII e XVI¹⁴ se localiza na intersecção imediata das noções-chave do trabalho que agora apresentamos - margem, limite, extremidade, *parergon*, superfluidade - sendo que dele diverge pela especificidade dos suportes e pelo foco nas problemáticas do feio e do grotesco. O carácter sistemático deste estudo, que veio suprir um amplo vazio na História da Arte em Portugal, permitiu que nele nos pudéssemos apoiar recorrentemente, dispensando-nos frequentemente da abordagem a estes suportes. Quanto aos restantes temas, suporte e espaços de margem, nas modalidades de moldura, interstício, suporte ou extremidade, contamos para o desenvolvimento deste trabalho com abordagens diacrónicas à arquitectura em Portugal no período em questão, nomeadamente as de Paulo Pereira, mas também de Pedro Dias e Carlos Alberto Ferreira de Almeida, bem como abordagens específicas e pontuais a edifícios concretos que foram servindo de suporte à nossa digressão pelas margens e respectivos centros, convocadoras de numerosos autores, dos quais destacamos Saul Gomes e Jean-Marie Guillouët a propósito da escultura de Santa Maria da Vitória.

Em estreita ligação com a arquitectura, a tumulária, o mobiliário e as alfaias litúrgicas, bem como as artes decorativas em geral, encontram em autores como Maria José Goulão, Francisco Pato de Macedo, Carla Varela Fernandes, José Custódio Vieira da Silva, Joana Ramôa, Nuno Vassallo e Silva, entre outros, exemplos muito particulares de uma visão integradora que, não destacando a margem (por não ser esse o seu propósito) não deixa de lhe conceder o devido espaço na composição dos discursos totais e sempre múltiplos da obra de arte, enveredando ocasional mas consistentemente pela abordagem a temas e figuras provindas do universo das margens, como é o caso do Homem Selvagem,

¹⁴ BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco em contexto português - Séculos XIII a XVI*, 2 vols., [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2010.

consistentemente estudado por Maria José Goulão e posto em contacto, por Paulo Pereira e Ana Cristina Leite, com o sempre fugaz Homem Verde¹⁵.

No domínio dos temas comumente tratados à margem e que servem também de suporte ao trabalho que aqui apresentamos, o bestiário e as representações animais têm recebido particular atenção¹⁶, bem como o imaginário plural que alimenta, em simultâneo as várias frentes de criação artística desta elástica Idade Média¹⁷. Outros contributos importantes para o trabalho desenvolvido, e que não deixam de se perfilar para a composição do contexto teórico e historiográfico do estudo das margens entre os séculos XIV e XVI dizem respeito a temas como a sátira social e clerical, a marginalidade social e as minorias, a sexualidade, a festa e o quotidiano, destacando-se os trabalhos de Patricia Odber de Baubeta, de Luís Miguel Duarte e Maria José Ferro Tavares, entre outros¹⁸.

impôr limites: precisões cronológicas, teóricas e metodológicas

Formatada, num primeiro momento, pelo progressivo olhar da História da Arte, aquém e sobretudo além fronteiras, sobre as margens dos manuscritos

¹⁵ GOULÃO, Maria José, "Do mito do homem selvagem à descoberta do homem novo: a representação do negro e do índio na escultura manuelina", *Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte - Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1987, pp. 321-345; GOULÃO, Maria José, "Corpos estranhos: diferenças étnicas e construções raciais na cultura visual do renascimento", *DigitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, No. 2, 2015, p. 65-86; LEITE, Ana Cristina, PEREIRA, Paulo, "São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente - Apontamento iconológico", *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, pp. 371-388

¹⁶ SILVA, Miguel, KRUS, Luís, MIRANDA, Adelaide, *Animalia: presença e representações*, Lisboa, Colibri, 2002; MIRANDA, Adelaide, CHAMBEL, Pedro (coord.), *Bestiário Medieval. Perspectivas de Abordagens*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014; CHAMBEL, Pedro, "Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários. A Representação de Animais na Tumulária Medieval do Entre-Douro-e-Minho", *Medievalista* [on line], No. 1, 2005, consultado a 26 de Janeiro de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-tumularia.htm>; VARANDAS, Angélica, "A Idade Média e o Bestiário", *Medievalista* [on line], No. 2, 2006, consultado a 26 de Janeiro de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>

¹⁷ MATTOSO, José, *Poderes Invisíveis - O Imaginário Medieval*, Lisboa, Temas e Debates, 2013; SILVA, Carlos Guardado da, *O Imaginário Medieval*, Lisboa, Edições Colibri, 2014.

¹⁸ Destacamos, entre os trabalhos referidos: BAUBETA, Patricia Anne Odber de, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992; DUARTE, Luís Miguel, "Marginalidade e Marginais", *História da Vida Privada em Portugal. Idade Média* (dir. José Mattoso), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 170-197; TAVARES, Maria José Ferro, "A Construção de um Estereótipo: o Judeu no Mediterrâneo Ocidental e o seu reflexo na arte (séculos XII a XVI)", *Minorias étnico-religiosas na Península Ibérica. Períodos medieval e moderno* (eds. Maria Filomena Lopes de Barros, José Hinjosa Montalvo), Lisboa, Colibri, 2008, p. 17-78.

iluminados, dos cadeirais de coro e dos edifícios (mais ou menos por esta ordem), mas também sobre as margens geográficas e culturais da produção artística, os limites historiográficos do seu estudo e a representação de temas, grupos e tipos sociais marginais, esta investigação de doutoramento começou por ambicionar aquilo que rapidamente se demonstraria um impulso de voracidade pantagruélica: identificar, inventariar e analisar a margem, lida enquanto espacialização, semantização e significação da imagem (eminentemente figurativa) em todo o tipo de suportes artísticos, na totalidade do território português, entre o momento da sua definição territorial (século XII) até ao momento zenital da sua expansão ultramarina (século XVI). Rapidamente confrontados com as fronteiras intransponíveis de um projecto só exequível a partir da reunião de esforços de uma equipa, norteada por objectivos muito claramente definidos (porque, sabemos-lo hoje, a margem é território propício à desorientação) e inscrita numa lógica de trabalho interdisciplinar, redireccionámos os nossos esforços para um âmbito ligeiramente menos ambicioso e mais exequível.

Prescindimos, assim, em primeiro lugar, da premissa da inventariação exaustiva e sistemática, em favor de levantamentos fotográficos circunstanciados mas focados para o estudo específico de um número mais reduzido de suportes potencialmente significativos para testar a operatividade dos conceitos de margem e *marginalia*, então (e ainda) associados à arte medieval como característica distintiva, traço idiossincrático e testemunho de uma insuspeita heterodoxia da imagem e dos seus suportes em contexto religioso. Mantivemos, contudo, a pluralidade de suportes de modo a compreender as previsíveis transversalidades compositivas e temáticas, sob a expectativa sempre difusa, mas sempre presente de lhes recuperar também sentidos e intencionalidades comuns, registando simultaneamente as excepções, as excentricidades e as especificidades que pudéssemos eventualmente enunciar como características de determinada época e/ou suporte.

Para isso, e para a própria exequibilidade da investigação já em desenvolvimento, redefinimos igualmente o âmbito cronológico, assumindo como limites *post* e *ante quem* as primeiras décadas dos séculos XIV e XVI. Esta falta de rigor numérico na definição das datas que delimitam o universo de obras em análise, que procurámos obviar com a proposta de cronologias afinadas à década, revelou-se a opção mais honesta e francamente mais operativa para orientar e anunciar as fronteiras históricas do objecto de estudo. Por um lado, porque as premissas de uma análise pluralizante, capaz de diluir as barreiras monolíticas de um estudo temático ou monográfico - cujo relativo monolitismo

entendemos como necessário para uma investigação com pressupostos e objectivos de um alcance distinto - para problematizar dados comuns e reflectir sobre questões transversais a uma cultura artística nas suas várias manifestações, melhor se coadunam com cronologias relativas, capazes de incluir ritmos diferenciados e datações, muitas vezes imprecisas. E por outro, porque a abordagem ao universo iconológico da margem, por mais vaga que seja sempre a sua definição e por mais frequentes que sejam os transportes e contactos com a iconologia oficial, dogmática e ortodoxa de um centro também ele definido sempre por contacto, implica a manipulação constante daquilo a que a historiografia tradicional denomina de resistências ou sobrevivências, e que se manifesta numa frequente elasticidade dos temas, das figuras e dos discursos “marginais” escorregam entre tempos, ora metamorfoseados e adaptados, ora cristalizados e virtualmente incólumes à passagem dos séculos.

Desta forma, os limites indicados apresentam a vantagem de poderem conter os ritmos diferenciados a que a iluminura, a tumulária e até mesmo a arquitectura reflectiram a progressiva afirmação do universo laico e da individualidade dos seus comitentes e/ou destinatários, num século que em Portugal como no resto da Europa seria profundamente marcado por um clima de crise, convulsão e (rápida) reconversão quer do ambiente económico, político, social e religioso, quer dos valores instituídos e das respectivas consequências sociais. Sem que o tempo histórico e, com ele, a cultura artística apresentem qualquer corte epistemológico que implique ou permita sequer o isolamento de um qualquer período ou momento no século seguinte - sobretudo numa análise alargada a vários suportes e a temas transversais - a paragem nas primeiras décadas do século XVI, com um limite que poderemos aproximar vagamente do seu primeiro quartel, é viabilizada pela materialização, progressivamente visível, de modelos e referências intelectuais, estéticas e formais que o seu próprio tempo assume como novas e como alvo de uma escolha deliberada.

Viabilizada mas não exigida, esta paragem coincide com um momento em que a margem, a moldura, a extremidade, o interstício e inclusivamente o fundo, se vêm preenchidos por um outro tipo de *marginalia*, que dá continuidade orgânica (ainda que sob o enunciado de ruptura e recuperação de um passado mais distante) ao hibridismo grotesco e metamórfico dos séculos imediatamente anteriores e que torna uma das suas modalidades, alicerçada na constante reinvenção do monstro pela combinação inventiva de “membros diversos, sem figura certa, e sem outra ordem ou proporção que não sejam fortuitas”. Ainda assim, a definição lata dos limites cronológicos deste estudo, respondem também

à necessidade frequentemente sentida da convocação de exemplos que participam dessa elasticidade fluida que caracteriza a margem e que exigem por vezes um recuo estratégico até ao século XIII ou uma incursão pontual pelos meados do século XVI.

Assim, a definição cronológica do nosso objecto de estudo leva ao limite a operatividade do tempo longo dos *marginalia*, com o objectivo último - já distante da pretensão a uma análise exaustiva e total de um lapso de quatrocentos anos de produção e consumo de imagens - de detectar, determinar e analisar os seus comportamentos gerais, as suas recorrências, as suas metamorfoses. Idêntico propósito cumpre também a abrangência tipológica do objecto de estudo, multiplicado em suportes, contextos e técnicas que vão desde a escultura em pedra e em madeira, à ourivesaria, à iluminura, incluindo espaços edificados (igrejas catedralícias, monásticas, matrizes, paroquiais, castelos), peças de mobiliário litúrgico (cadeirais de coro, retábulos, púlpitos e pias baptismas), livros (códices iluminados e incunábulo), alfaias litúrgicas (custódias, caldeirinhas, etc.).

Demitindo-se já, e quase por completo, da função última de inventariação de espaços, temas e motivos - encarada como instrumento operativo e não como um fim em si mesma - este trabalho procura analisar as margens enquanto espaços de criação artística (tendencial mas não exclusivamente figurativa), atendendo simultaneamente à sua marginalidade física e semântica e à sua marginalidade historiográfica. Significa isto que procurámos também privilegiar todo um registo ornamental e figurativo que, por se encontrar frequentemente fora da trajectória centralizada da análise formalista e também da iconográfica, esteve tradicionalmente arredado das preocupações da historiografia artística. Mas significa, sobretudo, que procurámos fazê-lo sem tomar a margem ou os *marginalia* como dados adquiridos ou conceitos operativos de validade inquestionável. Na tentativa de reconhecer a alteridade da margem, procurámos sempre testar o seu diálogo com o centro, nos seus antagonismos, nas suas complementaridades, nos seus transportes. Aprioristicamente tida como periférica, acessória e excedente, a margem não deixou de se reclamar como espaço fundamental no processo de criação artística. Perceber que forças motivaram a sua inclusão é, assim, um objectivo que se multiplica em muitos outros, como: a detecção e compreensão de padrões e repetições, influências, intencionalidades, etc; a identificação dos seus propósitos e eventuais significados e sentidos simbólicos; a verificação da estabilidade ou variabilidade destes significados e simbolismos e, perante a variação, a compreensão das suas motivações. Além

destas questões, perspectiva-se também, como premissa e ideal, a detecção de imagens recorrentes nas margens de determinado tipo de suporte ao ponto de se transformarem em especificidade ou característica, por um período de tempo circunscrito ou a longo prazo. E, talvez mais importante ainda, a interrogação da imagem ou do motivo colocado à margem, na expectativa de saber o que nos diz sobre o seu tempo, as dinâmicas de encomenda, execução e usufruto em que se inscreve, a forma como reflecte o pensamento e o imaginário, se esclarece o obscurece o centro, se o enfatiza e emoldura ou se o secundariza e oblitera; se se pode subtrair ao centro sem que um e outro percam integridade e sentido.

Entendemos assim que, à semelhança do seu objecto de estudo, este trabalho se pauta por um certo hibridismo metodológico que, a partir da premissa fundamental de constituir um estudo iconológico sobre espaços e imagens marginais em Portugal entre os séculos XIV e XVI, implica:

| o questionamento do significado intrínseco de um conjunto vasto de imagens, de acordo com o potencial de análise do método enunciado (e não sistematicamente prescrito) por Erwin Panofsky, na intersecção óbvia que a investigação do significado pressupõe com os conceitos de *sintoma* e *sobrevivência* formulados por Aby Warburg e, sobretudo, com a operacionalização de um anacronismo informado, a partir de Georges Didi-Huberman;

| a articulação e, por vezes, identificação, da noção amplamente utilizada mas apenas residualmente teorizada de *marginalia* com o conceito de *parergon*, primeiramente enunciado por Kant, desenvolvido por Jacques Derrida e até aqui nunca aplicado à arte medieval. Mais do que um qualquer preciosismo teórico-estético, a convocação do *parergon* derrideano pretende assumir-se como ferramenta hermenêutica capaz de suprir as insuficiências, desde logo detectadas, das noções de margem e *marginalia*, na medida em que se identifica com as adições secundárias e subsidiárias ao essencial de uma obra (*ergon*) que, na sua articulação com ela, são tão supérfluas quanto indispensáveis - a obra sobrevive sem o acréscimo, mas desvirtuada e empobrecida;

| a expectativa de que, a partir da ideia de parergonalidade (cujo neologismo assumimos), a margem se expanda numa miríade de possibilidades, estendendo-se da moldura ao fundo, ao acessório, à aplicação, ao interstício vazio, ao espaço orgânico do ornamento. E que nesta expansão, física, formal e

conceptual, se reflecta a elasticidade semântica, simbólica e narrativa do conteúdo das imagens que, estando na margem, pertencem ao centro e as que transportam para o centro a natureza da margem;

| o reconhecimento de um conjunto de imagens que, por ocorrerem com maior frequência em espaços que formalmente (e de forma lata) se poderão identificar como marginais (espaços de emolduração, de sustentação, de intermediação, de limite) e por se definirem, do ponto de vista temático, em função de uma intrínseca marginalidade que se sublinha por comparação com o núcleo central de uma obra ou de um espaço (ergon/parergon), constituem um núcleo iconográfico suficientemente regular e coeso;

| o pressuposto de que o entendimento, tão aprofundado quanto possível (e nunca igualmente aprofundado para todos os casos) das imagens em estudo implica a convocação pontual de processos de produção e fenómenos de recepção, que ilustram (i.e. elucidam) a relação do homem medieval e pós-medieval com os espaços e as imagens marginais na obra de arte. Directamente envolvidos neste pressuposto estão a análise formal e documental passível de instruir o processo criativo *a priori* - que resulta de premeditação e programação e que constitui a génese da esmagadora maioria das imagens marginais - a par da referência a expressões espontâneas, individuais e *a posteriori* da criação das obras, como o *doodle*, os *graffiti* ou a iconoclastia, por mutilação ou desfiguração);

| a definição de um conjunto de suportes da imagem, espaços de representação e/ou de ornamento, que vão desde a arquitectura (com ocorrências mais frequentes nos vãos - portais, janelas, arcos triunfais - e limites superiores - guirlandas, gárgulas, capitéis), ao retábulo e ao cadeiral de coro (com frequente simulação da organização do ornamento característica da arquitectura, pese embora a especificidade das misericórdias e apoia-mãos, no caso dos cadeirais de coro), ao manuscrito iluminado (com imagens que ocorrem nas margens ou para ela concorrem, a partir das miniaturas e iniciais), à gravura (com frequente simulação da organização do ornamento característica dos manuscritos), à ourivesaria (que, segundo a referência arquitectónica ou não, segue a lógica das extremidades ou das margens) e, por fim, à pintura sobre tábua (com múltiplas possibilidades de informação, por conter em si a possibilidade de representação de todas as modalidades acima mencionadas);

| a definição relativa de um lapso cronológico que se estende do início do século XIV ao início do século XVI, período de contrastes mas também de consolidação económica e projecção comercial, de reforço do poder político e consciência da importância da produção artística por parte das elites, de afirmação da solidez e do poder do reino de Portugal face aos reinos ibéricos e europeus, de protagonismo crescente da imagem e de particular desenvolvimento das imagens marginais, que culminarão na natureza fundamentalmente *parergónica* do manuelino;

| a noção, imediatamente correspondente, de que uma tal moldura cronológica parte, contudo, da mesma permeabilidade e elasticidade da moldura parergónica da arte medieval que serve de mote a este estudo, reconhecendo a impossível estanquidade das imagens dos séculos XIV e XVI a tudo o que está aquém e além deles, acomodando fenómenos de continuidade (assumindo a margem como espaço de resistência, ou *survival*) e, inclusivamente de retoma (assumindo a margem como espaço de *revival*). Além do mais, a própria natureza das imagens em estudo, a par da humílima referência que neste trabalho se dedica à memória e à viagem temporal das imagens, residualmente colhida do *nachleben* de Warburg, conduzir-nos-á com alguma frequência à diluição de referências temporais concretas e/ou à convocação de cronologias que se localizam a montante e a jusante daquelas definidas para uma iconografia marginal no período em questão;

| a ancoragem geográfica do objecto de estudo no território correspondente a Portugal continental e, pontualmente, à ilha da Madeira, onde se realizou o levantamento gráfico das imagens em análise, sem que nela esteja implícito, por um lado, um levantamento e mapeamento absolutamente exaustivo de toda a iconografia marginal do período medieval em Portugal e, por outro lado, uma qualquer pretensão em assumir os limites territoriais definidos como absolutos.

A história da arte medieval em Portugal, como em tantos outros (senão todos) os espaços europeus, alimenta-se de uma multiplicidade de trocas e influências que raras vezes permite a identificação do espaço português como palco simultâneo de conceptualização, produção e recepção de uma mesma obra, imagem ou conjunto de imagens. Assim, grande parte da problematização associada às margens e à iconografia marginal passará por exemplos colhidos de outras proveniências, da mesma forma que muitas das obras colhidas do espaço

português não são, garantidamente, provenientes de um circuito de consumo artístico medieval português (caso particularmente flagrante dos manuscritos cuja data de entrada em Portugal, em colecções privadas ou bibliotecas públicas, é desconhecida).

Face a todas estas implicações e pressupostos, que contêm em si o enunciado de um plano “ideal” e dos objectivos fundamentais que o articulam, as falhas e as fissuras são bem mais do que previsíveis. A opção por um tão complexo e vasto objecto de estudo, articulado por um tema de contornos sinuosos e de difícil definição, e sobretudo materializado numa tão grande variedade de suportes não poderia deixar de transportar consigo o perigo da inconsistência, da incongruência, da indefinição e, sobretudo, da incompletude. Desde o primeiro momento, estivemos plenamente consciente destes perigos e, no momento em que escrevemos estas palavras iniciais, as páginas que dão corpo a este trabalho reclamam já metamorfose, renovação e aperfeiçoamento.

Além disso, por circunstâncias não antecipadas e infelizmente incontornáveis em tempo útil, perdemos uma parte substancial do levantamento fotográfico realizado, desde 2010, em espaços museológicos e religiosos, com registos respeitantes à escultura integrada, tumulária e mobiliário litúrgico, ourivesaria e demais objectos móveis. Sempre que possível, procurámos voltar aos locais e repetir o registo, sendo que nem sempre tivemos a oportunidade de encontrar os edifícios e instituições abertos e/ou em condições de serem percorridos e fotografados. Para os casos em que não nos foi possível repetir o levantamento, socorremo-nos de algumas notas tiradas no local e fotografias disponíveis online, nas plataformas da Direcção Geral do Património Cultural e noutros domínios que procurámos identificar, creditando os autores sempre que possível.

Na sequência deste percalço, mas também como parte de um natural processo de selecção, inevitável num trabalho aberto a tantas frentes e inclusivo de tantos suportes, temas e imagens, muitos espaços ficaram por registar, mencionar e estudar. E tantos outros temas por explorar e questões por levantar. No entanto, o apelo obviamente sedutor do desafio de olhar a margem e, talvez pela primeira vez, ver o que até então ninguém viu (até porque ver é quase sempre um desafio imposto pela margem), impunha-nos que continuássemos. A ela aliava-se o comprazimento, algo transgressivo, porque fundamentalmente contra-natura, de procurar extrair ordem e sentido, racionalizando e colocando em tensão, aquilo que tantas vezes foi criado para “a variação e relaxamento dos sentidos e cuidados dos olhos mortais”. E a tudo isto se juntou a convicção da

necessidade e da utilidade de um tal exercício, elaborado em tais moldes. Em primeiro lugar, para a criação de uma plataforma teórica e epistemológica útil à discussão da margem, das suas concretizações e dos seus limites. Depois, para o enfrentamento sério de um universo iconológico que não se limita ao grotesco, ao obscuro, ao monstruoso e ao cómico, e que nem sempre implica transgressão e liberdade, espontaneidade e invenção. Por fim, para o enriquecimento, porventura também ele parergónico, do conhecimento que a História da Arte em Portugal tem hoje sobre as imagens colocadas *in extremis*, quase sempre muito longe, muito acima ou muito abaixo daquilo que esperamos dever ou poder compreender.

inclusão/exclusão: centrar a margem

Perante um universo de análise múltiplo, numeroso e sempre exigente do ponto de vista da sua análise objectiva, esta tese regista, então, com as expectáveis insuficiências de um exercício analítico que encarcera um objecto de estudo avesso à descrição, à catalogação, à interpretação e por vezes até à própria observação, a dupla tentativa de apresentar de forma inteligível as características e especificidades das margens da arte em Portugal entre os séculos XIV e XVI, através de suportes e temas seleccionados (criando um layout com centro e margens) e de problematizar a validade da sua abordagem a partir das noções de marginalidade, liminaridade, parergonalidade, superfluidade (preenchendo a margem de monstros informes).

Mas porque corríamos o risco de dotá-la de uma monstruosidade tão excessiva que nem na margem fizesse sentido, optámos por organizá-la em três partes, distintas e individualmente emolduradas, mas interdependentes e articuladas entre si, como num tríptico.

A primeira parte dedicámo-la à reflexão teórica que começámos por enunciar no início desta introdução como carente de investimento, em Portugal e no estrangeiro, apesar de fundamental para o posicionamento das noções da margem e da imagem marginal, cada vez mais aplicadas, em sentido lato, ao universo da arte medieval. Apesar de muitas das questões, autores e obras convocadas serem comuns à realidade histórica e historiográfica convocada pelo estudo da arte medieval, a vocação desta primeira parte será enquadramento e problematização internacional ou, se quisermos, supranacional.

Num primeiro capítulo, procurámos traçar rapidamente a genealogia desta mesma tese, recuperando logo a partir da segunda metade do século XVI os

anteriores da descoberta dos *marginalia* medievais, quase sempre enunciados como ornamento (excessivo e indigesto) e identificados com os valores ambíguos do capricho e da invenção, da curiosidade e do divertimento, até passarem a constituir-se em categoria iconográfica e objecto de estudo *per se*, já em pleno século XX. Ainda neste capítulo abordámos a relação do tempo presente com os tempos, os espaços os comportamentos da iconografia marginal. Partindo da actual avidez pelos fenómenos de transgressão e descentralização, pela fricção entre o centro e a periferia e sobretudo pela alteridade da margem (e do passado) procurámos reflectir sobre as consequências do actual protagonismo da margem - não menos mediático do que científico - no próprio estudo da arte medieval, recuperando algumas das principais propostas teóricas operantes hoje na descodificação dos temas, das figuras e das relações formais e simbólicas estabelecidas à margem.

O capítulo seguinte destinou-se a apresentar e problematizar questões teóricas, metodológicas e de terminologia. Nele procurámos enfrentar o actual desfasamento, em grande medida territorial e para nós pouco operativo, entre a imagem e o texto, partindo da própria construção da noção de *marginalia* e da sua extensão do universo codicológico ao das imagens, ponderando ainda a operatividade da noção de *parergon*, ornamento e superfluidade para a abordagem ao nosso objecto de estudo.

Com o enunciado teórico fundamentalmente estabelecido, bem como a necessária articulação das condições de margem, periferia, limite, extremo, interstício, ornamento, acréscimo, acessório e *parergon* - pois nenhuma delas enuncia ou exprime satisfatoriamente todas as circunstâncias, modalidades e valências das imagens em questão - a segunda parte deste trabalho dedicou-se exclusivamente à análise das margens da arte em Portugal entre os séculos XIV e XVI.

No quarto capítulo, com o qual iniciámos esta segunda parte, esboçámos em traços largos os caminhos historiográficos trilhados em Portugal ao encontro das imagens marginais. Nem sempre eivados de admiração e respeito, os olhares lançados de relance sobre as gárgulas, os modilhões, capitéis e arquivoltas, molduras e cercaduras, suportes, mísulas, misericórdias, foram sendo conquistados, ao longo do século XX, para uma observação mais demorada e atenta que até hoje não parou de resgatar da invisibilidade e da indiferença, os motivos, as figuras, os temas e os contextos que fazem das margens da arte em Portugal um lugar de fundamental potencial histórico, artístico e iconológico.

A par do enunciado dos principais protagonistas e contributos deste percurso excêntrico, em direcção às margens, procurámos destacar, sem contudo enumerar exaustivamente, os espaços, as obras e as imagens que constituem a matéria-prima deste estudo e que, na nossa perspectiva, melhor ilustram as lógicas espaciais, os impulsos ornamentais, as linhas discursivas, as intencionalidades individuais e plurais, as funções, os significados comuns nas margens da arte criada e/ou recebida e fruída no território português desde o início do século XIV ao início do século XVI. A impossibilidade da documentação da presença de muitas destas obras, sobretudo objectos móveis, no espaço português e neste lapso de aproximadamente dois séculos, levou-nos a considerar também, e muito naturalmente, obras datadas deste mesmo período mas de comprovada ou intuída proveniência estrangeira, independentemente do momento de entrada no circuito das práticas quotidianas e cerimoniais, do consumo artístico, do coleccionismo e, finalmente, da museologia nacional. Sob pena de estabelecermos uma malha inoperativamente fina para o que importa ou não analisar no contexto dos *marginalia* medievais em Portugal, optámos assim por considerar todas as obras conservadas hoje em Portugal que correspondam ao período em análise. Outra coisa, de resto, não se esperaria de um estudo que aborda um universo artístico em constante circulação, migração e metamorfose, questões às quais também nos dedicámos no quinto capítulo desta tese.

Nos três capítulos seguinte, trilhámos um percurso pelas margens da arte em Portugal desde aproximadamente o primeiro quartel do século XIV até ao primeiro qualquer do século XVI, enunciando uns casos, analisando e problematizando outros, mas procurando sobretudo colocar em contacto, no final do caminho, os vários domínios da criação artística e as principais estratégias então experimentadas para ornar, acrescentar, dinamizar e informar as margens da arquitectura, da tumulária, das grandes máquinas de talha e da iluminura. Uma vez que não poderíamos desenvolver com particular profundidade todas figuras, temas, obras e espaços, capazes por si só de alimentar estudos monográficos, concedemos um espaço particular a algumas das que nos foram oferecendo desafios particulares ao enfrentamento da margem e das suas possibilidades de leitura.

Rotuladas, durante muito tempo (um tempo que em grande medida ainda hoje não terminou), como fantásticas e quiméricas, quotidianas e prosaicas,

desprovidas de intenção ou sequer de sentido, carregadas de mensagens e códigos simbólicos mais ou menos eruditos, doutrinários e dogmáticos, subversivos e heterodoxos, grotescos, monstruosos, espontâneos, normalizados, as imagens das margens - ou antes, as imagens *nas* margens - são hoje tendencialmente abordadas a partir de perspectivas menos antagonizadoras, menos paradoxais, mas não menos interessantes. Testados os seus limites ao longo desta investigação, optámos então por empreender, num esforço final, o estudo exclusivo de um desses lugares de margem, um dos que mais impressionaram portugueses e estrangeiros de todos os tempos¹⁹, que mais arrepios arrancaram à sensibilidade ao monumento e ao medieval e que, na proporção imediatamente inversa, menos convidaram a historiografia artística a percorrer-lhe as molduras, as extremidades, os interstícios, os espaços de transição e de suporte. Colocado a meio caminho entre os dois séculos que balizam este estudo, o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, ao qual se dedicou inteiramente a terceira parte desta tese, apresenta-se simultaneamente como continuador de motivos e formas de esculpir a margem do século XIV e introdutor de formas específicas (como os capitéis de folhagem salpicado de cabeças humanas) que, à revelia da ponderação de lógicas de centro e periferia, foram assumidas pela História da Arte nacional como sintomas de um novo “tipo” cuja plasticidade e simbolismo se prolongaria ao longo do século XV, para se transformar, no seu ocaso, na ostensiva ocupação da margem pelo elemento natural, pela figura humana e animal e por tantas outras criaturas ditadas ora por um contexto mais erudito, ora por outro mais descontraído e “popular”.

Transformado em estudo de caso fundamental desta tese, o mosteiro de Santa Maria da Vitória serviu para que testássemos verdadeiramente os limites da margem, identificando a partir do seu vasto programa escultórico, bem como das suas lógicas composicionais e espaciais, dinâmicas de liminaridade à partida insuspeitas. Num espaço que, ao longo de mais de um século de trabalhos sucessivos, nunca se abriu à presença ostensiva de categorias como a do grotesco e a do monstruoso (senão ao nível extremo e externo das gárgulas), o ornamento liminar e marginal batalhino apresenta-se como fundamentalmente ambíguo na convocação de um programa complexo e erudito, que não prescinde das referências cristalizadas ao nível da representação do sagrado, do religioso e do solene. Pouco convencional e altamente enigmático do ponto de vista iconográfico, este conjunto escultórico submeteu-se, por isso, a um constante

¹⁹ Os tempos que deixaram memória desse encontro, naturalmente, e se remetem ainda ao século XVI.

exercício de descodificação e interpretação que fez da margem um receptáculo igualmente eficiente dos discursos do sagrado.

Assim, num primeiro capítulo explorámos algumas questões preliminares ao estudo da iconografia marginal da igreja, claustro e sala do capítulo, procurando problematizar a noção de programa, a intuída relação entre o rei, os dominicanos batalhinos e as imagens eleitas para constar *ad eternum* da fábrica do seu mosteiro. Procurámos, além disso, articular os espaços de representação secundários ou marginais com a construção do espaço edificado, propondo um esboço de faseamento do trabalho escultórico a partir de elementos como capitéis e mísulas. Pela sua riqueza iconológica, os capitéis da Capela de Santa Bárbara foram abordados ao longo de um outro capítulo, que procurou explorar os seus aspectos compositivos mas também o seu potencial interpretativo, exercício que se prolongou pelo capítulo seguinte, o nono deste trabalho, dirigido aos restantes espaços do mosteiro primitivo.

É este o percurso que, com passos mais precisos, intentaremos percorrer nas próximas páginas, organizando as abordagens à margem de forma tendencialmente sistémica, procurando reconstituir olhares comuns, mais do que leituras sucessivas – embora a diacronia se assuma naturalmente como presença estruturante –, através de autores e obras seleccionados em função daqueles que, para nós, foram os contributos mais significativos (e não necessariamente intencionais) para a construção historiográfica da arte marginal medieval.

Estes contributos, que podem consubstanciar-se tanto em trabalhos monográficos como em pequenos apontamentos contidos em obras de carácter geral, ou até em leituras mais ou menos subliminares – de alguma forma, também elas marginais –, feitas a partir dessas mesmas obras, constituirão sempre uma amostra assumida na sua parcialidade e na sua óbvia representatividade das opções idiossincráticas de quem recolhe, selecciona e analisa, e não podem entender-se como o próprio universo de análise. Limitada pela impossibilidade de uma absoluta imparcialidade, esta selecção deve entender-se igualmente à luz de outras condicionantes e limitações, que desde já assumimos como lesivas, como, por exemplo, a dificuldade de um acesso sistemático e atento à produção de uma historiografia artística de expressão germânica que tão longamente se tem dedicado a todos os aspectos da arte medieval e que tão oportunamente poderia contribuir para a construção de uma historiografia das margens.

Iniciado num momento em que a margem está verdadeiramente no centro das preocupações das Humanidades, em Portugal como no estrangeiro, este

trabalho, que não se demite da vulnerabilidade de um tal fascínio e ao processo de centralização e descontextualização que dele resulta, pretendeu responder à necessidade, que identificámos então e que continuamos hoje a identificar, de uma abordagem à margem a partir de uma perspectiva transversal que não tem a pretensão de estabelecer os termos do debate, mas sim de demonstrar a sua necessidade e de começar a testar-lhe os limites.

Assumir, assim, o resultado desta investigação como uma tese, seria encerrar o seu objecto de estudo sob uma perspectiva totalizante da qual se demarca desde, muito provavelmente, a origem. Na verdade, sob esta tese, tal como sob a designação de *marginalia* ou de *parergon*, enunciam-se e, sempre que possível, desenvolvem-se várias vias, várias possibilidades, no fundo, várias teses que são, em grande medida, respostas aos desafios lançados por uma margem labiríntica, cheia de escolhos e de becos sem saída, mas também de encontros quiméricos em caminhos seguros que conduzem a inestimáveis recompensas.

agradecimentos

Porque o caminho trilhado ao longo deste labirinto foi longo, muitas vezes penoso, outras exultante (porque a margem não é lugar para meios-termos), aproveitamos o espaço final desta introdução para agradecer a todos os que tiveram a boa-vontade e por vezes a coragem de nos acompanhar. Os agradecimentos devidos, que estão à margem do registo em papel, salvaguardarão, cremos, as omissões e o laconismo, que têm lugar porque sabemos serem demasiadas as pessoas a quem teríamos de agradecer por nos terem aberto portas que permitiram visitas mais ou menos demoradas e, quase sempre, fastidiosos registos fotográficos, por nos terem recebido e orientado na consulta e registo de manuscritos e bibliografia, por terem ouvido e lido ideias quase sempre tão monstruosas ou tão cómicas quanto os sujeitos sobre os quais se debruçavam.

Desenvolvido com o apoio e o financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, o trabalho de investigação de que esta tese é, na verdade, um início, deve também à constante cooperação, apoio institucional e sobretudo humano do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património, ao qual nos congratulamos pertencer, e da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, nas figuras de muitos dos seus docentes, alguns amigos e colegas, outros

referências incontornáveis para quem tem raízes profundamente lançadas nesta instituição, mas também dos seus técnicos e funcionários, cuja competência e diligência nos permitiram enfrentar tantos dos desafios que estão, também eles, alternadamente no centro e à margem do estudo e da investigação.

Aos amigos e colegas que, nos últimos meses, nos têm presenteado com a ansiedade de ver estas páginas terminadas, agradecemos o cuidado e o carinho. E aos nossos alunos, muito particularmente, a compreensão de uma presença-ausente e a permanência do entusiasmo.

Finais e especialíssimos agradecimentos são os que devemos e tão gratamente dirigimos à Marta Simões, pela companhia de sempre e pela inestimável ajuda, à Luísa Trindade e à Joana Brites, pelo apoio incondicional e paciente, ao Prof. Francisco Pato de Macedo, a quem se deverá sempre o incentivo primeiro a esta viagem sem regresso pelas margens e, muito particularmente, à Prof. Maria de Lurdes Craveiro, pela bravura de orientar (mais) esta digressão marginal e por ser o gigante a cujos ombros subimos tantas vezes, para ver do alto e para ver mais longe.

Ao Paulo, tão inteiramente, e à nossa família, ficam entregues os agradecimentos finais, pelos sacrifícios com que todas as teses são honradas e por alguma monstruosidade que esta, em particular, possa ter oferecido.

Ao Titivillus, por nos ter deixado chegar ao fim de tinteiro cheio. Prontos para seguir caminho.

parte I epistemologia(s) da margem

1. o estudo das margens: genealogia

c'est une des plus belles pieces qui soient en France. C'est un ouvrage gotique qui n'est pas à la vérité regulier, mais qui dans l'agreable confusion de ses divers ornemens, & dans l'assemblage de tant de differentes parties dont il est composé forme un merveillex spectacle. Il est assez difficile d'en faire une description fort juste, puisque les plus sçavans Architectes que j'ay consultez reconnoissent que l'on a perdu les termes de cette sorte d'architecture, & ainsi on nous doit excuser si nous n'en faisons pas icy une peinture telle que le sujet le merite²⁰.



Em 1686 Jean François Pommeraye²¹, um ilustre desconhecido para a historiografia artística, ensaiava, com inevitável incipiência e inusitada novidade, uma aproximação simultaneamente estética e epistemológica à Catedral de Rouen, gigante do passado medieval que pouco deleite causaria aos seus contemporâneos mas que, apesar de tudo, haveria de assombrar eruditos, artistas e curiosos ao longo dos séculos seguintes. O vanguardismo do comprazimento de

²⁰ POMMERAYE, Jean François, *Histoire de l'Eglise Cathedrale de Rouen, Metropolitaine et Primatiale de Normandie*, Rouen, [Par les Imprimeurs ordinaires de l'Archevesché], 1686, tom. I, p. 32.

²¹ Monge beneditino da congregação de Saint-Maur e arcebispo de Rouen, Pommeraye dedicou a sua vida à erudição e aos estudos históricos, com obras publicadas a propósito das principais instituições religiosas da diocese de Rouen, onde nasceu a 1617 e veio a falecer em 1687. Cf. MIGNE, J. P., *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, T. 3, Paris, [J.-P. Migne], 1851, p. 499.

Pommeraye – plenamente inscrito na subjectividade do Wohlgefallen kantiano – na irregularidade e no excesso ornamental da fachada gótica revela-se tanto na peculiaridade da sua manifestação num tempo tendencialmente adverso à arte medieval, como na antecipação do reconhecimento do belo na criação artística não realista, não regular e, portanto, não inscrita num sentido evolutivo tradicional, polarizando esquematismo e naturalismo, estilização e verosimilhança, representação e mimetismo. Pommeraye antecipa, assim largamente, a revalorização da arte medieval por via da valorização de formas de captação do real não dependentes na sua tradução mimética que viria a acontecer na primeira metade do século XX, a par do desenvolvimento das Vanguardas, e da qual Meyer Schapiro viria a ser o justo representante no campo da historiografia artística. Ao fazer um ponto de situação sobre a teorização das “imagens marginalizadas” da arte medieval, Laura Kendrick atribui particular importância a esta mudança de paradigma, uma vez que:

If the point of farthest “development” was not realism but, for example, Abstract Expressionism, there was no reason for histories of art to devalue expressive medieval stylization, no reason to marginalize the fantastic or the monstrous²².

Conscientes de que o conceito de *margem* é, acima de tudo, uma imposição da visão de hoje sobre a arte de ontem – a nosso ver, legitimado pela apropriação que, em cada momento, a historiografia artística exerce sobre o seu objecto e não necessariamente dotado de um anacronismo disruptivo, desde que assumido enquanto conceito operativo instrumental para a construção do saber – teremos também de assumir que, até à aproximação de uma historiografia *marginalizante* (mais nitidamente definida a partir do século XIX), encontraremos muitas vezes a parte oculta no todo, adivinhando referências aos *marginalia* (porque se trata de uma construção nossa e porque a sabemos presente) em textos que se referem, de forma globalizante, à decoração ou ao ornamento.

Desta forma, o breve excerto de Pommeraye acima transcrito, assume acrescida importância ao enunciar duas das mais constantes características da

²² KENDRICK, Laura, “Making Sense of Marginalized Images in Manuscripts and Religious Architecture”, *A Companion to Medieval Art* (ed. Conrad Rudolph), pp. 274-294, p. 282.

historiografia da arte medieval²³: a entrega irredutível ao fascínio da *Catedral*²⁴, a um tempo simbólico e operativo, pois que se a catedral passa a funcionar como arquétipo da arte medieval, sobretudo a partir do século XII, passa também a ser o campo de experimentação da teoria artística; e o sentimento de perda²⁵ provocado pelo imenso fosso histórico, cultural e epistemológico que separa tanto o objecto como a cultura artística medieval dos discursos historiográficos que em torno deles se vai procurando construir. Este sentimento de perda, particularmente agudo, como veremos, no enfrentamento de uma iconografia que se vem assumindo, mais ou menos coerentemente, como marginal, transformar-se-ia por vezes na frustração da impossibilidade de captação plena de todo o potencial (espacial, visual, imagético, simbólico...) do ornamento e da iconografia medieval.

A frustração que sempre acompanha a perseguição da(s) verdade(s) da Arte, sentida de forma particularmente pungente por cada indivíduo em cada tempo, na equação de cada obra ou de cada questão, não deixa de caber como uma luva ao medievalista que, perscrutando os recantos da *Catedral*, é obrigado a conviver com a irrequietude dos seus habitantes: águias e grifos, dragões e leões, cães e javalis, a par de homens selvagens, centauros e sereias, damas mais ou menos castas, cavaleiros mais ou menos corajosos, híbridos ora mais humanos, ora mais animais. Das gárgulas aos capitéis, das iniciais às cercaduras, das misericórdias aos apoia-mãos, as várias faces da *Catedral* mostram-se pejudadas desta prole hiperactiva que poucos se atrevem a catalogar e ainda menos logram compreender. Encontrar termos que os caracterizem é tarefa difícil (*on a perdu les termes de cette Architecture...*). Traçar esquemas que nos permitam localizá-los no espaço e relacioná-los entre si chega a parecer trabalho infrutífero. Captar o seu sentido e activar a sua pertença ao espaço do edifício, do manuscrito, do cadeiral, do túmulo, pode ser um pesadelo tão vívido quanto os de Monet que,

²³ Que foi, durante muito tempo, acima de tudo a historiografia da arte gótica, dada a prolongada resistência à revalorização da arte românica, apenas absolutamente dissipada nas primeiras décadas do século XX, com os contributos fundamentais de Wilhelm Vöge, Joseph Puig y Cadafalch e Henri Focillon (entre outros), após os primeiros esforços de catalogação e sistematização no final do século XIX. Cf. RUDOLPH, Conrad (ed.), *A Companion to Medieval Art*, Chichester, Blackwell, 2010, p. 26-31.

²⁴ Na introdução da primeira edição de *Les Cathédrales de France*, de Auguste Rodin, Charles Morice escreve “La Cathédrale est un syllogisme. Le syllogisme n’a rien de capricieux ni de mélodramatique.” Utilizando o potencial evocativo da *Catedral* como súpula da cultura e arte gótica retomamos, em certa medida, a utilização silogística desta imagem, comum na historiografia, de Morice a Duby. Cf. MORICE, Charles, “Introduction: L’Art du Moyen Âge et la Pédagogie Issue de la Renaissance”, *Les Cathédrales de France* (Auguste Rodin), Paris, Librairie Armand Colin, 1914, p. VII-XCVII, p. xii.

²⁵ É precisamente este sentimento de perda que articula o artigo introdutório de Conrad Rudolph à obra supracitada *A Companion to Medieval Art*, intitulado “A Sense of Loss: An Overview of the Historiography of Romanesque and Gothic Art”, p. 1-43.

noites a fio, sofria a provação de ver a catedral de Rouen despenhar-se sobre a sua própria cabeça.

Perante o excesso de forma, a abundância da imagem, a multiplicação do ornato, o homem moderno²⁶ – ainda que positivamente impressionado, como Pommeraye – semicerra sempre os olhos em busca de um ponto fixo na aparente convulsão multi(n)forme da epiderme do edifício medieval. Perante as *cathedrais* de Monet, a História da Arte, a par de outras abordagens interartísticas, não consegue evitar, ainda hoje, idêntica reacção: desta feita, não pelo excesso de forma, imagem ou ornato, mas pela sua ausência²⁷. O aniconismo da série *Cathédrales de Rouen*, resultado da procura obsessiva da captação lumínica da fachada da catedral (1892- 1894), parece incomodar-nos tanto quanto o hipericonismo com que o seu referente real esmagava os estudiosos do passado, numa inversão que encontra paralelos na realidade historiográfica actual, que não só não evita o enfrentamento da iconografia medieval, como procura deliberadamente o seu estudo, a sua categorização e a sua compreensão.

Hoje, refeito do impacto inicial, o olhar inquisitivo de quem procura compreender um tal conjunto de imagens (sejam elas tidas como palavras, personagens ou entidades²⁸) rapidamente inicia o seu processo de identificação: de níveis de organização; de registos narrativos e registos ornamentais; de figuras-chave; de temas, episódios, símbolos; de fontes, paralelos e recorrências; de intencionalidades, de emissores e de receptores. Hoje, após o desdém de séculos de modernos-clássicos e modernos-modernos que oscilaram entre o olhar de relance para terminar no mínimo, na indiferença, a observação minuciosa para

²⁶ A designação de “moderno” implica, necessariamente, um referente cronológico lato que se entende do século XVI ao XVIII, conscientes de que, se em cada uma destas épocas, as elites intelectuais foram recorrendo a este termo (para se caracterizarem a si próprias, ao seu tempo, ou a outras facções ideológicas), o conceito de modernidade permanecerá presente na historiografia, de forma sempre renovada, ao longo dos séculos XIX e XX.

²⁷ “Monet deprives de building of religious iconography and statuary so that it appears as pure lapidary mass.”; “Despite the naturalism evident in the Cathédrales, the series breaks with earlier representational tradition. The edifice is pushed up against the surface of the canvas, filling the picture space, and seems distorted from this photographic perspective, impossibly seen by the human eye.” MOORE, Stephanie A., “Reviving the Medieval Model. The Cathedrals of Claude Monet, Joris-Karl Huysmans and Claude Debussy”, *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (eds. Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1997, p. 195-210, p. 196.

²⁸ Sobre as várias possibilidades de activação da imagem medieval – tida como texto em imagens, como dispositivo performativo e/ou como entidade objectualizável – ver, por exemplo: SCHMITT, Jean-Claude, “La culture de l’imago”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Vol. 51, No. 1, Paris, EHESS, 1996, pp. 3-36; BASCHET, Jérôme, *L’iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 25-64; GERTSMAN, Elina, *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, Farnham, Ashgate, 2008.

justificar a crítica, e a referência isenta para fugir ao esforço de interpretação, a contemporaneidade (des)categorizadamente pós-moderna escrutina todos os espaços de representação, delimitando-os intuitivamente para poder compreender aquilo que até aqui foi tido como incompreensível. Então, nesse momento de teatro anatómico, o olhar de hoje identifica na *Catedral* figuras e espaços centrais e marginais. Estes últimos são-no, muitas vezes, por defeito: não por se ancorarem a uma margem que nem sempre se define e, no limite, nem sempre existe, mas por lhes faltar a propriedade, o propósito, a legibilidade ou o sentido inerentes à imagem central, a imagem que se apropria ao espaço e ao contexto, que cumpre determinada função, que se compreende e que, globalmente, faz sentido.

Notre-Dame de Rouen, que também aqui nos servirá de mote, é particularmente pródiga em exemplos, vertidos no singular *Portail des Libraires* – mais do que no portal axial, desprovido de grande parte da sua escultura às mãos do “furor dos heréticos”²⁹ – ou no cadeiral de coro, segundo Pommeraye providencialmente poupado ao mesmo destino. Num como no outro, os *marginalia* é tão abundante e tão explícita na sua aparente desadequação temática, que quase se poderia dizer que protagoniza a activação iconográfica de ambos os espaços. No portal, centenas de molduras quadrilobadas delimitam as figuras relevadas, dinâmicas e convulsas, dos híbridos mais estranhos que a arte gótica alguma vez criou, num primeiro registo decorativo que se estende desde o chão até às peanhas das esculturas de vulto (hoje ausentes) e que se prolonga pelos intercolúnios numa padronização evocativa dos revestimentos de tapeçaria, pontualmente complementados com a presença sinuosa de animais quiméricos, nos entrecarcos e de gárgulas.

O potencial impressionante deste conjunto é de tal forma óbvio que nem mesmo Émile Mâle – um dos maiores cépticos da validade do estudo das imagens das margens – pode evitar notá-lo. Ao resumir, na conclusão de *L'Art Religieux au XIIIe siècle en France*, a personalidade, ou vocação, de cada catedral, Mâle evidencia a percepção clara de um centro e uma margem no conjunto iconográfico de Rouen, ancorada no referente do livro iluminado, sempre mais claro na sua organização: “*Rouen ressemble à un riche livre d'Heures, où Dieu, la Vierge et les saints occupent le milieu des pages, pendant que la fantaisie se joue dans les marges*”³⁰.

²⁹ POMMERAYE, Jean François, *Histoire de l'Eglise Cathédrale de Rouen*, p. 24, 32.

³⁰ MÂLE, Émile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1910, p. 454.

No cadeiral³¹, os prodígios híbridos repetem-se, lado a lado com cenas do quotidiano e representações de ofícios, nas misericórdias. Por mais abundantes e superficialmente difusas que sejam estas imagens, torna-se pouco equívoco identificar o seu espaço natural como tendencialmente marginal: espaços inferiores na organização (hierarquicamente ascendente) dos conjuntos; espaços intersticiais; espaços de limite; cumprindo funções marginalizantes, como a expulsão das águas ou o suporte do corpo sentado.

Marginais, portanto, estas imagens são-no também pela sua natural inadequação ao discurso descritivo. Impossíveis de classificar, falar e escrever sobre elas *descritivamente* é um exercício de paciência e de humildade, que requer a consciência de que referir, por exemplo, um *capitel decorado com a figura de uma víbora bicéfala e cauda vegetalista trifoliada* concorre tanto para a projecção visual mental – e consequente inteligibilidade – do dito quanto falar de um *capitel decorado com a figura de um animal de aspecto serpentiforme, alado, caminhando sobre duas patas e dotado de duas cabeças, com cauda lançada num prolongamento vegetalista de três folhas*. O mesmo se aplica à aferição do agenciamento da imagem e, mais ainda, ao exercício interpretativo ou à sugestão de um sentido último para a mesma imagem no contexto a que pertence. A vacuidade é avassaladora, a margem de erro imensa e o risco do ridículo, no mínimo, dissuasor – tanto que foram necessários pelo menos quatro séculos de desdém pela bizarria, supérflua e incompreensível, dos caprichos monstruosos e caóticos dos artistas medievais para que a historiografia artística começasse a revelar respeito, interesse e objectividade analítica sobre todas aquelas imagens que, na arte românica como na gótica, se incrustaram nos espaços mais marginais do material e do imaginário.

A lógica de amadurecimento científico que aqui se insinua não deve, contudo, furtar-se ao questionamento: quão perto estaremos nós da mais absoluta frustração ao procurar delimitar e interpretar, marginalizando para centralizar, imagens que talvez nunca tenham sido racionalizadas ao ponto de se constituírem como significantes intencionais? E, por oposição, quão distantes desse desfecho frustrante estariam todos quantos, marcados pelo preconceito da barbárie medieval, remetemos para a infância da História da Arte por verem nas imagens de uma margem raramente identificada e explicitamente entendida como tal a manifestação difusa de um onirismo latente, de uma necessidade de (de)formar a

³¹ Criado no século XV, o conjunto perdeu algumas das suas cadeiras nos bombardeamentos de 1944. Sobre o programa escultórico deste cadeiral, ver: BILLIET, Frédéric, BLOCK, Elaine, *Les Stalles de la Cathédrale de Rouen. Histoire et Iconographie*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2003.

realidade que mais não significa do que o comprazimento no jogo e na invenção? Compreender a necessidade de estudar a margem e os *marginalia* (seu conteúdo ou seu recipiente, como veremos) e, mais ainda, a certeza de uma aptidão histórica e de um apetrechamento conceptual suficientes para a sua correcta abordagem e descodificação, constituem exercícios de autoconhecimento que, provavelmente, a contemporaneidade, na sua permanente condição de tempo presente, nunca estará em condições de fazer.

1.1 encerrar e começar um ciclo à margem do *Moderno Secolo*

A Época Moderna, culturalmente marcada pela assumida recuperação do Antigo, não deixou, mesmo entre o entusiasmo da redescoberta e da recriação, de acusar algum ressentimento para com o longo interregno de barbárie que lhe amputara a memória, essa *media tempestas*³² que representara um lapso temporal e epistemológico entre o desfalecimento da Idade Áurea das Artes e a sua triunfante reemergência dos escolhos e ruínas do subsolo imperial.

No entanto, a decepção não foi tanta que não permitisse à arte medieval roubar aos humanistas mais do que uns breves instantes de atenção, uns rápidos olhares de desdém e umas escassas linhas de árida descrição. Em grande parte, graças ao muito maior interesse na redescoberta e na teorização da nova arte, mas talvez também graças ao reconhecimento da indispensabilidade do declínio para a renovação cíclica de um devir histórico que, para a Arte, se começava a desenhar de forma orgânica a partir do momento em que Giorgio Vasari, esse

³² Na senda de formulações negativizantes sobre o lapso temporal entre a tomada de Roma pelos Godos e a sua restauração, como as de Boccacio, Petrarca e Flavio Biondo, "media tempestas" tem sido assumida como a primeira expressão indubitavelmente dirigida ao tempo da Idade Média tal como entendida nos dias de hoje. A expressão surge em 1469, no prefácio escrito por Giovanni Andrea Bussi à sua edição das *Metamorfoses* (ou *Burro de Ouro*) de Apuleio. Os termos *media aetas*, *media tempora* e *medium aevum* surgem a partir do século XVI. Cf. RUDOLPH, Conrad, "A Sense of Loss: Na Overview of the Historiography of Romanesque and Gothic Art", p. 4; BAURA GARCÍA, Eduardo, "De la «media tempestas» al «medium aevum». La aparición de los diferentes nombres de la Edad Media", *Estudios Medievales Hispánicos*, No.2, Madrid, Universidad Autonoma de Madrid, 2013, p. 27-46, p. 34.

“palimpsesto indestrutível”³³ sobre o qual continuamos a escrever, a rasurar e a reescrever a História da Arte, firmou de forma definitiva o que Petrarca e Lorenzo Ghiberti haviam já enunciado: um modelo simultaneamente orgânico, elíptico e tectónico de sucessivos nascimentos, zénites e declínios. Embora este modelo não tenha impedido, até pelas suas insofismáveis implicações de continuidade orgânica, que se continuasse a criar e construir gótico no *moderno secolo*³⁴, ou ainda a reconstruí-lo e concluí-lo de acordo com o princípio da *conformità* postulado e praticado por Alberti ainda durante o *Quattrocento*³⁵, o facto é que a necessidade de demarcação da identidade do tempo presente, de renascimento, não deixou de se consubstanciar numa atitude antigótica que teve em personagens como Rafael Sanzio, Gian Giorgio Trissino e o próprio Giorgio Vasari, os seus arautos mais inflamados³⁶.

Se Trissino³⁷ pouco se envolveu com os problemas das artes visuais, já Rafael, naquele que é simultaneamente um dos mais antigos documentos de planeamento de recuperação e conservação de (um certo) património e um

³³ A metáfora geológica, tal como a evocação, tão poética como efectiva, de Vasari enquanto suporte indefinidamente reutilizável para o pensamento e a escrita da História da Arte (“an indestructible palimpsest”), devem-se a Alina Payne, num excelente artigo dedicado à construção historiográfica da arquitectura a partir das *Vite*. Cf. PAYNE, Alina, “Vasari, architecture, and the origins of historicizing art”, *Res*, 40, 2001, p. 51-76, p. 51.

³⁴ Mais uma vez, Alina Payne aborda de forma exemplar este prolongamento de práticas artísticas taxativamente góticas no renascimento, fornecendo as pistas bibliográficas fundamentais para o aprofundamento da questão. Cf. PAYNE, Alina, “Vasari, architecture, and the origins of historicizing art”, p. 54-55.

³⁵ Em 1470 Leon Battista Alberti conclui a fachada de Santa Maria Novella, iniciada ainda no século XIII, de acordo com o princípio harmonizador da *conformità*.

³⁶ A associação da decadência das artes aos povos bárbaros surge, ainda durante o século XV nos escritos de Antonio Averlino (Filarete) e Antonio Manetti, a quem se atribui a autoria da primeira biografia de Brunelleschi. Cf. DE BEER, E. S., “Gothic: Origin and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 11, 1948, p. 143-162, p. 145-146. Payne sublinha o recrudescimento da crítica à *maniera Tedescha* e à obra “*trovata da I Goti*” na sequência das tensões mantidas entre França e os territórios italianos durante as chamadas Guerras Italianas (1494-1559). Cf. PAYNE, Alina, “Vasari, architecture, and the origins of historicizing art”, p. 60-61, 66-67.

³⁷ Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*, 1547.

lamento elegíaco a uma Roma arruinada e defunta³⁸, não deixa de reflectir sobre o seu devir, expondo ao Papa Leão X os critérios fundamentais para a (facílisma) distinção entre a arquitectura Imperial (*del tempo degl'imperatori*) e a do tempo dos Godos (*del tempo de'goti*)³⁹. Entre as questões estruturais e materiais que obviamente as separam, por via do declínio histórico e da consequente ignorância bárbara, enuncia também as diferenças a nível da ornamentação, sublinhando a forma como os Godos:

*negli ornamenti fuorono goffi, e lontanissimi dalla bella maniera de'romani, li quali, oltre la macchina di tutto l'edifizio, aveano bellissime cornici, belli fregi, architravi, colonne ornatissime di capitelli e basi, e misurate com la proporzione dell'uomo e della donna: e li tedeschi (la maniera de'quali in molti luoghi ancor dura) per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino, rannichiato e malfatto, per mensola a sostenere un trave: e animali strani, e figure, e fogliami goffi e fuori di ogni ragione naturale.*⁴⁰

Longe da pureza do ornamento antigo e também do moderno, ambos devidamente dotados do equilíbrio de proporções e da harmonia provida pelo sempre desejável referente de uma escala humana, a arte medieval, que Rafael não deixa de reconhecer como sua contemporânea – a sua contemporânea marginalizada – alimenta-se de figuras desajeitadas, animais estranhos e folhagens toscas, e uma qualquer figura, mal feita e enrolada sobre si própria, basta para ornar a mísula de sustento de uma trave, numa gramática do ornamento que, desprovida de regras e de racionalidade, acaba por nunca o ser realmente. Ridículos, contorcidos, mal executados, estranhos e fora de toda a

³⁸ Para o acesso ao conteúdo integral da Carta de Rafael Sanzio ao Papa Leão X, datada de 1519 e durante algum tempo atribuída a Baldassare Castiglione, utilizámos a transcrição oitocentista – rigorosa nos excertos em análise – de Pietro Ercole Visconti: VISCONTI, Pietro Ercole, *Lettera di Raffaello d'Urbino a Papa Leone X. Di Nuovo Posta in Luce dal Cavaliere Pietro Ercole Visconti*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1840, p. 16-20. Para uma transcrição e análise crítica mais recente, ver: DI TEODORO, Francesco Paolo, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna, Nuova Alfa Ed., 1994. Sobre o *lamento* de Rafael e as implicações da ideia da *morte* de Roma para o pensamento arquitectónico, ver: EL-WAKIL, Leïla, “Antique versus moderne au début du XVIe siècle à Rome. La lettre à Leon X”, *Études transversales. Mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 47-58, p. 54.

³⁹ VISCONTI, Pietro Ercole, *Lettera di Raffaello d'Urbino a Papa Leone X*, p. 20-21. Para o estudo da utilização do termo “gótico” e “tedesco” e da sua aplicação na História da Arte, ver: DE BEER, E. S., “Gothic: Origin and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, The Warburg Institute, vol. 11, 1948, p. 143-62.

⁴⁰ VISCONTI, Pietro Ercole, *Lettera di Raffaello d'Urbino a Papa Leone X*, p. 24.

razão natural: assim se define, pela primeira vez, de forma directa e em solução de alteridade, os *marginalia* medievais.

Esta individualização do ornamento, mais reveladora do olhar parcial de Rafael sobre a arte gótica do que dos princípios compositivos desta – de resto, pautada pela variedade e não pelo isolamento de soluções figurativas – associa-se, significativamente, a uma função que será, também ela, transversal ao discurso historiográfico sobre os *marginalia architectónicos*: a da sustentação. Mísulas, capitéis, suportes de colunas, fontes prováveis de figuração bizarra no edifício gótico, serão espaços magnéticos para o olhar crítico do Renascimento. Estes apontamentos são, de resto, a par da indicação explícita de se tratar de arte gótica, o que verdadeiramente nos posiciona face a uma descrição de figuração marginal medieval; tudo o resto “*animali strani, e figure, e fogliami goffi e fuori di ogni ragione naturale*” poderia – tão ironicamente – não passar de uma paráfrase de Vitruvius contra a pintura pompeiana que o próprio Rafael fizera renascer sob a forma do grutesco⁴¹.

Em idêntico sentido, também Vasari, ao prefaciando as três partes das suas *Vite*, correspondentes a esse ciclo biológico de infância, adolescência e idade adulta das Artes que igualmente se cristalizou na leitura estratificada da sua História, nos oferece valiosos dados para o levantamento dos primeiros passos de uma historiografia dos *marginalia* medievais, mas sobretudo para uma leitura retrospectiva da historiografia artística em geral. Ao detectarmos a sucessão, sempre tão desconfortável mas sempre tão bem acolhida, pela sua operatividade na ordenação (também ela estratificada, afinal) da informação e do conhecimento, de uma arte românica a que se sucede uma arte gótica e depois uma arte *renascida*, percebemos como, de facto, a inteligibilidade do cruzamento entre o passado materializado em objecto artístico e a sua versão numa narrativa coerente foi para Vasari tanto quanto o é para nós, um objectivo tão lúcido quanto

⁴¹ VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, p. 273. A crítica de Vitruvius ao chamado terceiro estilo pompeiano surge no contexto da explicação da adequação da pintura “de figurada semelhança” à arquitectura de carácter civil e doméstico (*De ratione pingendi in aedificiis*, Lib. VII, Cap. V). Cf. VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura* (trad. do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel), Lisboa, IST Press, 2006, p. 272-274; POLLIONIS, M. Vitruvius, *De Architectura Libri Decem, cum commentariis Danielis Barbari*, Venetiis, Franciscum Senensem & Ioan. Crugher, 1567, p. 242-243. Gombrich esboça, a breves traços, a descendência do criticismo de Vitruvius em torno do ornamento irracional, dando particular atenção à sua instrumentalização, ao longo dos séculos XVIII e XIX, pelos partidários da simplicidade clássica contra o sentido hiper-ornamental de correntes como a do rococó ou da egiptomania napoleónica. Cf. GOMBRICH, Ernst, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, London, Phaidon, 1992, p. 17-32.

armadilhado: “*Indeed the peculiarity of historicizing art occurred to him – as it has to us*”⁴².

O “*lavoro tedesco*”, que Vasari analisa como a última das cinco ordens arquitectónicas, nada tem em comum com a obra antiga ou moderna e, embora ainda em uso na época de escrita das *Vite*, é evitado por todo o arquitecto ou escultor de bom senso, que nele não pode ver senão, no ornamento, confusão, e na proporção, monstruosidade e barbárie. Mais significativo ainda é o facto de Vasari estabelecer, pela própria ordem da enumeração, uma espécie de comparação tácita entre a ordem compósita e este *lavoro tedesco*. Ambas exuberantes no seu recurso ao ornamento, uma é legitimada pelo referente antigo, que a fantasia do artista manipula de acordo com a sua inventividade⁴³, enquanto a outra desmultiplica de tal forma o ornato (mesmo o não figurativo) que se torna ininteligível:

*Ècci un'altra specie di lavori, che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti da gli antichi e da' moderni ; né oggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che piú tosto confusione o disordine si può chiamare; [...] e cosí per tutte le facce et altri loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini l'un sopra l'altro, com tante piramidi e punte e foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possino reggere.*⁴⁴

Sem qualquer referência directa ao conteúdo figurativo deste *lavoro tedesco*, as invectivas de Vasari em relação ao aspecto caótico das fachadas góticas, cujo ornamento confunde e encandeia, não deixam de sugerir, mais uma vez, o fundamental antagonismo entre o ornamento medieval – que, sabemos-lo, inclui figuração marginal – e as bizarras inventivas do *grutesco* que o mesmo se não coíbe de exortar a propósito da ordem compósita, louvando-as, noutras ocasiões, como “*terribilità di cose stravaganti*”, apanágio dos artistas do Renascimento. Face à sobrevivência, sob várias formas, dos formulários ornamentais medievais, através das obras remanescentes mas também por via de um grotesco que, *modernizado* em abordagens tão paradigmáticas como as de Bosch, Brueghel ou

⁴² PAYNE, Alina, “Vasari, architecture, and the origins of historicizing art”, p. 54-55.

⁴³ « e di questa sorte facevano vergini, satiri, putti et altre sorti di mostri o che bizzarrie gli veniva lor comodo, secondo che nasceva loro nella fantasia le mettevano in opera », VASARI, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Fiorenza, [s.n.], 1568, Prima e Seconda Parte, p. 38.

⁴⁴ VASARI, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, p. 38.

Rabelais, mas também de Holbein e Dürer, irá conviver com o grotesco moderno, ensaiado em caricatura, invenção e ornamento *grutesco*, esta antagonização (teórica) de opções não será de todo surpreendente, com uma clara demarcação entre a risibilidade das práticas do passado e a perfeita adequação das pesquisas do presente.

1.2 ciência e experiência. nem clássicos nem modernos

Ainda que o medievalismo, no campo específico da filologia, da literatura e da paleografia, tenha começado a tomar forma precisamente no século XVII com os investimentos de estudiosos interessados em recuperar o legado Gótico, como o inglês George Hickes (1642-1715) e o islandês Árni Magnússon (1663-1730), ou ainda os beneditinos mauristas Jean Mabillon (1632-1707) e Bernard de Montfaucon (1655-1741)⁴⁵, o interesse pelas artes visuais medievais foi de imposição mais lenta⁴⁶. No âmago daquele que seria um longo e pluricultural debate, a *Querela dos Antigos e dos Modernos*, a arte medieval, outrora moderna para os humanistas que primeiro defenderam os Antigos, não desempenhou um papel de notável protagonismo.

Se Jean-François Félibien, arquitecto e historiógrafo régio, no seu *Recueil Historique de la Vie et des Ouvrages des Plus Célèbres Architectes* (1687) claramente tributário do género biográfico vasariano, quebra a tradição celebratória e exclusiva do clássico, investindo, de forma inaugural, a sua atenção

⁴⁵ Para as respectivas biografias e obras de referência, ver os artigos de Richard Harris e Ólafur Halldórsson em: DAMICO, Helen, *Medieval Scholarship: Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, (ed. Helen Damico), New York and Abindgon, Routledge, 2013, Vol. 2, p. 19-44, 50.

⁴⁶ A lentidão deste processo seria, aliás, exacerbada pela historiografia oitocentista, para a qual os séculos precedentes haviam sido de total incompreensão para com a arte medieval. Para Charles Morice, por exemplo, a Igreja albergava alguns dos mais perigosos agentes de incompreensão e até mesmo destruição do património edificado medieval, como os Jesuítas, e nem mesmo o reconhecido esforço dos eruditos Mauristas lhe mereceu, no enunciado dos seus propósitos, total credibilidade: “Les jésuites n’ont-ils pas été les pires ennemis des Cathédrales? Non, ce n’est pas la destination des églises, ni le sujet des images pieuses que reprochent à l’art du moyen âge les Bénédictins de Saint-Maur, par exemple, au XVIIe et XVIIIe siècles ; c’est leur forme «barbare», c’est de n’être pas grecques et tomaines. ” MORICE, Charles, “Introduction: L’Art du Moyen Âge et la Pédagogie Issue de la Renaissance”, p. xiii.

na história da arquitetura ao longo de uma extensa, detalhada e multicultural Idade Média, pontualmente capaz de o entusiasmar e cativar tanto quanto a Antiguidade, não deixa de perpetuar a tese decadentista gizada pelo humanismo italiano para a vasta prole da arte dos Godos, chegando mesmo a repetir textual e explicitamente a opinião de Vasari.

Na necessária demarcação das diferenças entre as práticas arquitectónicas da Antiguidade e a sua corrupção, quer pela ignorância dos artistas bárbaros, quer pela dos artistas contemporâneos, autores como Roland Fréart de Chambray e François Blondel não perderiam a oportunidade de sublinhar os aspectos mais dissonantes entre ambos, fazendo do ornamento o alvo das mais inflamadas críticas. Fréart de Chambray, em *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne* (1650) oferece, a propósito da ordem jónica, o equivalente mais desprezível da utilização de cariátides e persas como suportes arquitectónicos:

*L'Ordre Gothique, qui est l'ineptie & comme le singe de l'Architecture, à l'imitation des Caryatides, a composé de certains mutules figurés servant de consoles, soutenus par je ne se sais quelles chimères & marmousets ridicules, qu'on rencontre en tous les coins des anciennes églises de cette espece*⁴⁷.

A visão do *gótico* como tentativa (mal sucedida) de mimetizar irracionalmente – *comme le singe* – as opções da arquitectura clássica, que tinha na humanização da escala, dos suportes e da própria organização do ornamento um recurso criativo coerentemente aplicado de acordo com a ordem em utilização, é aqui consubstanciada na sugestão de que as cariátides greco-romanas teriam estado na origem de grande parte dos *marginalia de suporte* gótico. Embora a referência concreta a “*mutules figurés servant de consoles*” nos remeta de imediato para o espaço das mísulas e dos modilhões, a crítica imediatamente seguinte, desta feita dirigida aos Modernos que, na sua cegueira aos princípios da arquitectura clássica se aproximam da *inépcia Gótica*, o âmbito desta figuração inusitada alarga-se⁴⁸.

Este foco da crítica ao ornamento medieval na figuração dos suportes reitera-se, generaliza-se e completa-se no *Cours d'Architecture* (1675-1683) de François

⁴⁷ CHAMBRAY, Roland Freart S. de, *Parallele de l'Architecture Antique et de la Moderne : Avec un Recueil des Dix Principaux Auteurs qui ont écrit des cinq Ordres...*, Paris, [Imprimerie d'Edme Martin], 1650, p. 34.

⁴⁸ “Quelques Modernes, sans avoir égard aux regles de leur métier, ou plutôt n'entendant pas la propriété des Ordres d'Architecture, se sont avisés de mettre en forme de Caryatides des figures d'Anges & de Saints, leur faisant porter, comme à des esclaves, de grosses corniches & des autels tout entiers.” CHAMBRAY, Roland Freart S. de, *Parallele de l'Architecture Antique et de la Moderne*, p. 34.

Blondel, que retoma precisamente as palavras de Fréart de Chambray para acusar os contemporâneos Modernos de darem uso a *ornamentos grotescos*, sobretudo como elementos de suporte, espelhando-se estrategicamente o seu comportamento no caso negativamente exemplar do gótico:

*cette manière Barbare de bâtir que l'on appelle l'Architecture Gotique, ou nous voions tant de Figures extravagantes qui sont mises pour soutenir des fardeaux avec des postures si bigearres & si indecentes, tant de vilains marmousets, tant de grimaces qui font peur, & tant d'autres chimeres posées sans jugement & sans Art, que l'on ne peut regarder sans étonnement, & sans être surpris de l'aveuglement & de l'ignorance des Architectes de ce temps-la, qui on pû depraver à un tel point des exemples si nobles & si magnifiques qu'ils avoient devant les yeux dans les bâtiments des Anciens.*⁴⁹

Proferido e registado em contexto académico, o discurso de François Blondel vem confirmar a pontual mas incisiva instrumentalização do discurso historiográfico renascentista em torno da arte bárbara por parte do *partido dos antigos* – nem sempre passível de uma tão clara filiação – que encontrou nos *marginalia* a irrefutável prova da sua degeneração e, portanto, da fractura existente entre a arte gótica e a clássica. O excerto citado, que surge também num contexto de contra-exemplo à prática romana da utilização de Persas e Cariátides como suportes dos entablamentos, traz-nos de volta a referência ao suporte e à base como lugares naturais da figuração marginal, reiterados por Félibien e Milizia (a partir de Vasari) como espaços das mais estranhas manifestações do *ornamento* medieval⁵⁰; relação que é, de resto, largamente debatida por Blondel perfilado ao lado dos *Arquitectos de grande reputação* que, como Fréart de Chambray, recusam sujeitar as imagens de Anjos e Santos à humilhação servil de susterm o peso dos entablamentos dos altares⁵¹.

⁴⁹ BLONDEL, M. François, *Cours d'Architecture Enseigné dans l'Academie Royale*, Paris, [Chez L'Auteur], 1698 (1^a ed. 1683), Livre VIII, Chap. VII, p. 160.

⁵⁰ A utilização aparentemente arbitrária do termo “gótico” ou “medieval” justificamo-la aqui pelo facto, até avançado o século XIX se fazerem frequentemente coincidir ambas as designações, mesmo que já se debatessem diferentes tipos de “gótico”.

⁵¹ « Il y a même sur ce sujet, des Architectes de grande reputation qui blament l'usage que nous avons parmi nous de nous servir de figures d'AnGES ou de Saints pour porter les entablemens des Autels dans nos Eglises ; parce, disent-ils, qu'il n'y a rien de plus indecent que d'assujettir les figures de ces esprits bien-heureux a des ouvrages de la servitude la plus vile & la plus sordide qui ait jamais été, & qui n'ont été imposées sur des figures humaines que pour servir de marques ignominieuses du châtiment qu'avoient merité & receu ceux qu'elles representoient.» BLONDEL, M. François, *Cours d'Architecture Enseigné dans l'Academie Royale*, p. 161.

Este firme princípio de opinião dota o discurso crítico de dados cada vez mais consequentes para a caracterização da figuração marginal uma vez que, para além de insistir na referência às figuras de suporte, à sua extravagância e à bizarria das suas posturas, dá-nos, pela primeira vez, informações concretas relativamente às respostas estéticas e emotivas do observador (erudito) pós-medieval face às mesmas imagens, quando as enuncia como *indecentes* e quando especifica o desconforto provocado, nomeadamente, pelas *caretas que provocam medo*⁵².

Assim, Blondel inaugura também o progressivo encapsulamento conceptual dos *marginalia* ao referir, de forma claramente descomprometida, termos que seriam já de aplicação corrente ao universo iconográfico medieval e que viriam a indicar categorias concretas dentro do espectro abrangente da figuração marginal. Os “*marmousets ridicules*” ou “*vilains marmousets*”, provindos do próprio vocabulário medieval e tecidos na sua própria fibra histórica⁵³, designam nestas obras, como ainda hoje⁵⁴, as figuras humanas, agachadas e contorcidas, que suportam colunas ou, mais comumente, as mísulas onde repousam as esculturas dos protagonistas da triunfante cenografia dos portais. Do seu contexto social inicial, a palavra *marmouset* manteria o sentido simbólico daqueles que são pequenos, que estão *abaixo de* e que suportam (apoiam), cristalizando-se iconográfica e semanticamente pela geral negativização de um estatuto e de uma função originalmente positivas. Já as *chimeres*, suposto fruto da falta de julgamento e de arte, seriam durante vários séculos – e sobretudo às mãos do romantismo oitocentista – indicadores genéricos dos *marginalia* medievais, usadas com sentido idêntico ao dos hieróglifos ou dos monstros, para, já na segunda metade do século XX, confinarem o domínio específico da escultura, de vulto total ou parcial, e de referência animal, híbrida e/ou monstruosa, genericamente

⁵² BLONDEL, M. François, *Cours d'Architecture Enseigné dans l'Academie Royale*, p. 160-161.

⁵³ “Marmouset”, meaning “small boy”, and implying a person of no status or consequence, was a term of derision applied to the faction by their political opponents, the supporters of Charles VI's uncles”, WAGNER, John A., “Marmousets”, *Encyclopedia of the Hundred Years War*, Westport, Greenwood Press, 2006, p. 211-212. A palavra “marmousets” surge nas *Chroniques* de Jean Froissart como designação do grupo de conselheiros de Charles VI, escolhidos pelo rei e unidos apenas por laços de fidelidade. Sem significado e etimologia esclarecidos, *marmouset* poderá ter surgido neste contexto como apodo de escárnio, dada a sua associação a *marmot* e *marmotter*, palavras associadas a pequenos símios e figuras grotescas.

⁵⁴ Michael Camille utiliza o termo *marmouset* para referir as figuras humanas, em função de atlante, sobrepujadas por mísulas, modilhões e colunas. CAMILLE, Michael, *Image on the Edge*, p. 136.

aplicada à superfície parietal do edifício gótico e imediatamente exemplificada pelas quimeras criadas por Viollet-le-Duc para Notre-Dame de Paris.

Na investigação da genealogia do estudo das margens, que há-de eclodir no século XX e prolongar-se nas ramagens onde hoje nos encontramos, afigura-se algo óbvia a importância desta crítica à multiplicação desmedida do ornamento, incessantemente repetida pela historiografia dos séculos XVI, XVII e XVIII como um dos mais deploráveis defeitos da arquitectura gótica, a par da ausência de proporção, decorrente da falta de sistematização teórica. Resultante de um investimento muito particular da crítica moderna sobre a arquitectura medieval, em solução de quase total obliteração dos outros domínios artísticos, ela assume-se como fonte fundamental de conhecimento do discurso (até aqui fragmentário) do passado sobre os *marginalia* medievais. No entanto, óbvio é também o carácter potencialmente equívoco destas referências ao ornamento pois, se nalguns casos, a observação se dirige especificamente a elementos de carácter figurativo, muitos deles identificáveis como motivos marginais (Rafael especifica a inconveniência das esculturas de animais e figuras contorcidas em mísulas); noutros a referência é difusa e provavelmente dirigida tanto à figuração quanto ao ornamento de carácter vegetalista, geométrico ou abstracto (Félibien compara, por exemplo, os edifícios góticos tardios ao trabalho de filigrana).

Apesar de incómoda, porque inviabilizadora de uma dissecação rigorosa do amplo tecido ornamental do organismo arquitectónico *gótico*, esta segunda abordagem, menos precisa e mais inclusiva, não deixa de implicar leituras datadas sobre os *marginalia*. Ao destacar, da totalidade desse mesmo organismo, a confusão provocada pela *multitude infinita de ornamentos* como um dos seus aspectos mais desconfortáveis e depreciáveis, o século XVII, como antes de si o XVI e, como veremos, depois de si o XVIII, assume o seu mais elementar desinteresse pela possibilidade de uma leitura inteligível daquilo que, entre esses ornamentos, possa ser legível. E assume, mais ainda, o ornamento – excessivo, confuso, bizarro, estranho – como um dos aspectos mais característicos do edifício medieval, referente microcómico de um muito mais amplo universo artístico que reconheceu nos *marginalia* um potencial dialógico entretanto obliterado. Aqui residem, de resto, dois contributos fundamentais da época moderna para o lento reconhecimento dos *marginalia* enquanto *comportamento artístico* (simultaneamente iconográfico e estético): a progressiva cristalização da ideia de um *Gótico* onírico, estranho e bizarro, cujo percurso valorativo partirá da repulsa para chegar, com o Romantismo oitocentista, a uma sedução que, até

hoje, não mais deixou de ter consequências; a negação, tácita e por omissão, de qualquer potencial simbólico, discursivo ou interpretativo às imagens estranhas que o artista gótico, fora do domínio da razão, optara por acrescentar aos seus edifícios.

1.3 razão e desrazão a (des)ordem da margem



Figs. 1.1 – Ilustrações de Sports and Pastimes elaboradas a partir da cópia parcial de manuscritos iluminados (miniaturas e marginalia): Falcoaria e Animais Treinados (p. 25 e 197)

A profunda fractura que, durante o século XVII, separou um discurso classicizante de um discurso moderno, progressivamente consciente do valor histórico das suas próprias concretizações, não só não cessou no século seguinte como se intensificou, sob o recrudescimento da reacção dos partidários do Antigo face à evidente deriva dos Modernos, que assumiam então de forma clara

referências artísticas tendencialmente marginais, de carácter organicista, orientalista e revivalista⁵⁵.

Em 1734, o autor anónimo de um dicionário de termos de arquitectura, intitulado *The Builder's Dictionary; or, Architect's Companion*, não encontra dificuldades na definição da Arquitectura Gótica como “*that which deviates from the Proportions, Character, &c. of the Antique*”⁵⁶. Sublinhando o facto de alguns autores fazerem distinção entre dois tipos de Gótico, acaba por repetir a categorização já estabelecida por François Blondel, e delinea as características do que virá a ser historiograficamente formulado como românico (*Antient Gothic*), “*exceeding massive, heavy, and coarse*”, e gótico (*Modern Gothic*), “*light, delicate, and rich to Excess*”⁵⁷. Mas, mais importante ainda, preocupa-se em clarificar a evidente superioridade da arquitectura dos Gregos sobre a dos Góticos. Os critérios: proporção de todas as partes e comedimento no ornamento.

Regressando à impressão de sobrecarga ornamental de difícil captação e impossível inteligibilidade, originalmente apontadas por Rafael e Vasari, verificamos que em setecentos ela remanesce ainda, como contraponto de uma opção mais válida que continua a ser a da serena cadência, regular mas ritmada, da arquitectura grega. Assim, concretiza-se a caracterização da Arquitectura Gótica numa das mais evocativas e peremptórias referências do seu ornamento: “The Abundance of little, whimsical, wild, and chimerical Ornaments, are its most usual Characters. [...] Every Thing is cramm'd with Windows, Roses, Crosses,

⁵⁵ A afirmação da liberdade moderna passou, no século XVIII, por uma aposta deliberada na formulação do *rocaille*, na apropriação da Chinoiserie e na reinvenção do Gótico. Embora todas estas propostas tenham coexistido, sem solução de continuidade, Humphrey Repton, na sua crítica à proliferação inusitada de edifícios neogóticos, sugere a sua sucessão no tempo: “a Gothic dairy is now become [sic] as common an appendage to a place, as were formerly the hermitage, the grotto, or the Chinese pavilion.” Cf. LANG, S., “The Principles of the Gothic Revival in England”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 25, n. 4, p. 240-267, p. 253, 259; REEVE, Matthew M., “Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill”, *Art Bulletin*, vol. XGGV, No. 3, 2013, pp. 411-439.

⁵⁶ *The Builder's Dictionary: or, Architect's Companion. Explaining not only the Terms of Art in all several Parts of Architecture, but also containing the Theory and Practice of the various Branches thereof, requisite to be known by...*, 2 vols., London, A. Bettesworth and C. Hitch, 1734, vol. I, s.v. “Gothic Architecture”.

⁵⁷ “The Antient [sic] is that which the Goths brought with them out of the North into Germany in the Fifth Century. The Edifices built in this Manner were exceeding massive, heavy, and coarse; from Germany it has been introduced into other Countries. Those of the Modern Gothic run into the other Extreme, being light, delicate, and rich to Excess; witness Westminster-abbey, the Cathedral at Litchfield, the Cross at Coventry, &c.” *The Builder's Dictionary: or, Architect's Companion*, vol. I, s.v. “Gothic Architecture”.

Figures, &c.”⁵⁸. Se dúvidas restassem quanto à natureza concreta desta adjectivação – quanto àquilo a que, afinal, o autor se refere ao falar de ornamentos extravagantes, selvagens e quiméricos – bastaria verificar a recorrência de idênticos termos em referência concreta a uma categoria de ornamento que, à época estava já claramente delimitada: a do grutesco.

GROTESQUE, GROTESK, GROTESCO, A wild, whimsical Figure of a Painter or Carver, containing something whimsical, ridiculous, extravagant, and even monstrous in it. The Word is also particularly apply'd to a Work or Composition in Sculpture or Painting in the Grotesque Manner or Taste; consisting either of Things that are merely imaginary, and have no Existence in Nature, or of Things turned and distorted out of the Way of Nature, so as to raise Surprise and Ridicule.

*Grotesque Work is the same with what is sometimes called Antique. The Name is said to have taken its Rise hence, that Figures of this Kind were in antient Times much used in adorning the Grotto's...*⁵⁹

Obra de pintura ou de escultura, *grutesco*⁶⁰ designa simultaneamente a categoria do ornamento, o procedimento da sua composição e cada um dos motivos – nunca facilmente isoláveis – que resulta de um e se inscreve no outro. Assim, a composição, tanto quanto os seres imaginários, não naturais, de que se alimenta, são os receptáculos últimos de uma adjectivação que, pela relativa coincidência de conteúdo, não pode deixar de ser comum aos *marginalia* medievais (bizarro, ridículo, monstruoso) e que ainda hoje motivam uma designação comum para o ornamento de ambos os tempos⁶¹.

Em 1768, Francesco Milizia publica as suas *Vite* acompanhadas de um *Saggio sopra l'Architettura* onde se recupera a sucessão histórica vasariana, actualizada até certo ponto por um novo posicionamento crítico e nitidamente mais distanciada de uma Idade Média cuja arte convinha já, por via da necessária inteligibilidade, classificar e analisar. Para Milizia a arquitectura “Gótica Moderna”

⁵⁸ *The Builder's Dictionary: or, Architect's Companion*, vol. I, s.v. “Gothic Architecture”.

⁵⁹ *The Builder's Dictionary: or, Architect's Companion*, vol. I, s.v. “Grotesque, Grotesk, Grotesco”.

⁶⁰ Termo que, em português, melhor se adequa à categoria em questão, evocando a sua natureza *subterrânea* sem se esvaziar do qualificativo de grutesco que não deixa de lhe andar associado.

⁶¹ Cf. WOODCOCK, Alex, *Gargoyles and Grotesques*, Oxford, Shire Publications, 2011, p. 5-9.

é a melhor representante deste período, com construções que apelida de “leggierissime, della più sorprendente sveltezza e d’un ardire il più intrepido”⁶².

No entanto, novos invasores – Sarracenos e Mouros – chegam entretanto, para *maltratar* a Itália, a França e sobretudo a Espanha, cuja arquitectura “*fu infrascata di tanta profusione d’ornati Rabeschi e Moreschi, che quanto fanno l’ammirazione degl’ignoranti, altrettanto disgustano gl’intendenti*”⁶³. Os ornatos Arabescos e Mouriscos, que só agradam ao vulgo ignorante são, na verdade, o principal instrumento dos arquitectos góticos que trabalham sob esta nova influência pois, nas palavras do crítico italiano: “*La sola fantasia dell’Architetto determinava le forme, le proporzioni, e gli ornamenti. Per far meglio degli altri, bastava superarli in arditezza, e scapricciare un poco più.*”⁶⁴

Para o autor do supracitado *The Builder’s Dictionary*, a arquitectura arabesca, mourisca ou moura faz parte da gótica, sem especificar em que cronologia (antiga ou moderna) se insere. Define arabesco como sendo decoração composta por “*folhagens, plantas, caules imaginários*”, aplicados em pinturas e ornamentos de frisos e típicos povos maometanos, que as desenvolveram pela proibição de representarem figuras de homens ou animais. Já o *trabalho mourisco*, feito à *maneira dos Mouros*, contempla a figuração, não na sua forma perfeita mas “*a wild Resemblance of Birds, Beasts, Trees, &c.*”⁶⁵.

Para a cultura iluminista como para o renascimento, o gótico é caótico, excessivo e desregrado. Mas, se é isso que repele os Antigos, será exactamente isso que irá atrair os Modernos.

As diferentes velocidades a que o século XVIII foi enunciando a recuperação do Gótico, a par de uma História da Arte tendencialmente menos biográfica e mais factual, reflexiva e isenta, tornam-se evidentes em obras como *The Anecdotes of Painting in England*, que Horace Walpole publica em 1762, depois de compilar e editar as notas manuscritas de George Vertue, escritas entre 1713 e 1757⁶⁶. Para Vertue, “One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture;

⁶² MILIZIA, Francesco, MONALDINI, Giuseppe Antonio, *Le Vite de’ Più Celebri Architetti d’Ogni Nazione e d’Ogni Tempo Precedute da un Saggio Sopra L’Architettura*, Roma, [nella stamparia di Paolo Giunchi Komarek a spese di Venanzio Monaldini libraro], 1768, Lib. III, p. 4.

⁶³ MILIZIA, Francesco, *Le Vite de’ Più Celebri Architetti*, p. 4.

⁶⁴ MILIZIA, Francesco, *Le Vite de’ Più Celebri Architetti*, p. 4.

⁶⁵ *The Builder’s Dictionary: or, Architect’s Companion*, vol. I, v.c. “Architecture”.

⁶⁶ VERTUE, George, *Anecdotes of Painting in England; With some Account of the principal Artists; And incidental Notes on other Arts* [ed. Horace Walpole], vol. I, London, J. Dodsley, 1782, p. 181.

one only wants passions to feel Gothic [sic]” ou ainda “Gothic churches infuse superstition; Grecian, admiration”⁶⁷. A diferença entre ambas é óbvia e resume exemplarmente a compatibilidade do Gótico com a contra-corrente do racionalismo iluminista.

Face ao potencial pitoresco e inspirador de sensações de devoção romântica da *Catedral* enunciados por Vertue, Marchionne de Arezzo – tal como biografado por Vasari – é reinvocado como inventor inadvertido das gárgulas:

*It may be a satisfaction to antiquaries to know who first invented those Grottesque monsters and burlesque faces with which the spouts and gutters of ancient buildings are decorated. It was one Marchion of Arezzo, architect to Pope Innocent III. Indeed I speak now critically; Marchion used those grinning animals only to support columns – but in so fantastic an age they were sure of being copied, and soon arrived at the top.*⁶⁸

Inadvertidamente também, Vertue acaba por traçar uma ligação orgânica e progressiva entre os *marginalia* medievais no seu mais longo prazo, num sugestivo sentido de *contaminação* que implica a ascensão das figuras grotescas e monstruosas desde a base das colunas até ao topo dos edifícios. Apesar do sentido crítico assumido pelo autor, a recuperação plena da *Catedral*, sem exclusão das suas opções ornamentais menos compreensíveis e potencialmente mais desviantes, anuncia-se como processo irreversível, que se não separa do carácter instrumental que o Gótico, enquanto entidade histórico-artística lata, assumiu para parte dos eruditos setecentistas.

De facto, o coleccionismo do cada vez mais sedutor mundo das catedrais, referente romântico de uma elite social e cultural, não poderia deixar de se cruzar com um outro domínio onde a colecção – resultado de um reconhecimento valorativo materializado na recolha, conservação e estudo de determinadas obras de arte em detrimento de outras – dava à arte medieval semelhante protagonismo, nomeadamente o do antiquariato. Ao analisar os princípios do revivalismo gótico em Inglaterra S. Lang, equaciona ambos os fenómenos: “*While architects of the early eighteenth century went on building Gothic for reasons of their own, the interest in things mediaeval and English mediaeval architecture was kept alive by a body of enthusiastic antiquaries.*”⁶⁹ Ao mesmo tempo, o revivalismo, ou antes a

⁶⁷ VERTUE, George, *Anecdotes of Painting in England*, p. 183.

⁶⁸ VERTUE, George, *Anecdotes of Painting in England*, p. 190-191.

⁶⁹ LANG, S., “The Principles of the Gothic Revival in England”, p. 248.

reação ao seu excessivo recurso ao *pastiche*, dará origem às primeiras tentativas de sistematização da arquitectura medieval, ainda sob um olhar classicizante, mas já analisado sob um conjunto de regras e proporções. A todos estes processos não serão alheios os desenvolvimentos filosóficos da época, desde logo a partir de Baumgarten e da significativa introdução do vocábulo “estética” que posicionava os rumos do século XVII em vias alternativas às da razão e do seu primado absoluto. O conhecimento sensorial, que também desemboca no belo, passará a ser um ingrediente cognitivo que até hoje acompanha a experiência da arte (e do mundo), bem como a sua inteligibilidade. Abria-se, portanto, o necessário caminho às infiltrações do universo medieval num tempo de razão e desrazão. Também por isso, a arquitectura deixou de ser o móbil absoluto para o encontro com o passado medieval, passando a iluminura a ser alvo de atenção crescente, com ocasionais momentos de comprazimento naquilo que tacitamente se entende já como margem e que literalmente se corta, cola, colecciona em álbuns de curiosidades que são também objectos de entesouramento. Assim, as cercaduras plenas de folhagens, flores e animais são manifestações de um curioso virtuosismo, fonte de deleite puramente estético por parte do observador contemporâneo. Já as miniaturas e iniciais historiadas, espaços de retrato de príncipes e princesas, enquadrados por ouro reluzente, são objecto de uma análise histórico-artística mais completa, capaz de identificar figuras históricas e identificar anacronismos em detalhes formais como os edifícios e o vestuário.

Esta divisão, que se tornará mais nítida ao longo do século XIX, pródigo em publicações que compilam miniaturas de várias épocas – sem texto nem contexto – ou que, pelo contrário, copiam apenas a decoração das margens para um mercado revivalista, ávido de padrões ornamentais medievalizantes, é sintomática da tendência descontextualizadora e individualizadora com que o século das Luzes abordou o manuscrito. Tido então como antiguidade sem grande valor prático, este será diversamente manipulado pelos *grand tourists do mundo medieval*⁷⁰, coleccionadores e antiquários que, mais uma vez, conscientes do seu valor estético e histórico, lhes colam gravuras, recortes de livros, jornais ou panfletos, imagens avulsas – actualizando-os com um interessante sentido de propriedade – ou, mormente interessados no valor ilustrativo e no potencial

⁷⁰ DRIMMER, Sonja, “A Medieval Psalter ‘Perfected’: eighteenth-Century Conservationism and an Early (Female) Restorer of Rare Books and Manuscripts”, *Electronic British Library Journal*, 2013, p. 1, consultado 8 de Fevereiro de 2015: <http://www.bl.uk/eblj/2013articles/pdf/ebljarticle32013.pdf> Neste artigo, Drimmer enumera uma série de obras fundamentais para o conhecimento da recepção, estudo e salvaguarda/intervenção de manuscritos iluminados nos séculos XVIII, XIX e XX.

expositivo do fólio iluminado, arvorado em obra de arte individual, os destacam do códice, os recortam e os expõem como se de quadros se tratasse⁷¹.

Um dos exemplos mais paradigmáticos será o Livro de Horas de Etienne Chevalier, executado por Jean Fouquet no século XV e completamente desmembrado no século XVIII, para uma melhor exposição de imagens que, então, se queriam protagonistas do encontro do observador⁷². Actualmente dispersos por cerca de seis museus e duas colecções privadas, os *cuttings* deste livro de horas, encomendado pelo tesoureiro de Charles VII – que se soube imortalizar numa outra obra emblemática de Fouquet, o *Díptico de Melun* (c. 1452-1458)⁷³ – serviram o propósito explícito da exposição, dada a intencional ocultação do texto e o emolduramento de, pelo menos, quarenta dos seus melhores exemplares, que chegariam ao Musée Condé de Chantilly já no final do século XIX⁷⁴.

Na verdade, no final do século XVIII, a desconfiança em relação à arte medieval não tinha equivalência imediata ao interesse pela sua história, pelos seus protagonistas e pelos seus aspectos mais lúdicos, pitorescos e quotidianos. As margens de manuscritos como o *Roman d'Alexandre* da Bodleian Library (Bodley 264), sobrepovoadas e fervilhantes de actividade, rapidamente atraíram a atenção dos antiquários, historiadores e folcloristas como ilustrações ideais para os seus estudos (de base literária mais do que iconográfica) desse pícaro passado que era, afinal, o seu⁷⁵.

Joseph Strutt utilizaria este e outros manuscritos para ilustrar o best-seller *Sports and Pastimes of the People of England*, publicado já em 1801, mas ainda

⁷¹ Muitos destes fragmentos seriam, nos séculos seguintes, adquiridos pelos museus, passando a fazer parte de um acervo mal estudado e raramente exposto. De modo a recuperar o interesse e a fomentar a valorização deste património, o Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) organizou, em 2013 e em colaboração com o Musée des Beaux-Arts de Angers, o Palais des Beaux-Arts de Lille e o Musée des Augustins de Toulouse uma série de exposições, acompanhadas de um encontro científico dedicado à problematização da relação entre o século XVIII e os manuscritos iluminados medievais: "Collections, remaniements, expositions: Les vies du manuscrit médiéval aux périodes moderne et contemporaine".

⁷² A referência ao exemplo das Horas de Etienne Chevalier é igualmente constante do programa do encontro citado na nota anterior, tendo os seus *cuttings* sido abordados na comunicação de Pier-Luigi Mulas e Teresa d'Urso, "Les fragments enlumines du Musée Condé à Chantilly", 2013.

⁷³ O retrato de Etienne Chevalier, acompanhado do seu santo patrono (Santo Estêvão) encontra-se igualmente no Livro de Horas, onde ambos surgem na abertura das matinas das Horas da Virgem, num fólio que se encontra hoje no Musée Condé.

⁷⁴ AVRIL, François, *Jean Fouquet : peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris, BNF/Hazan, 2003, p. 193-194.

⁷⁵ DAMICO, Helen, *Medieval Scholarship: Biographical Studies*, p. 51.

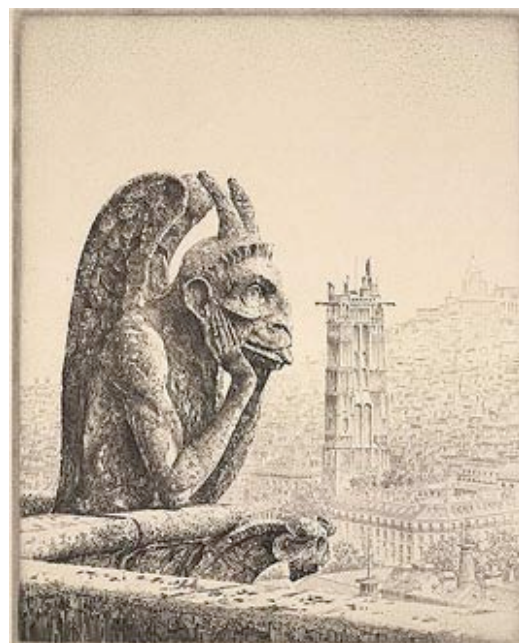
subsidiário de um comprazimento no descomprometimento rústico do passado medieval e, no fundo, de uma ideia de soberania popular que reflectia ainda a própria cultura que forjara o pensamento liberal. Nesta obra, Strutt levaria ao paradoxo e ao paroxismo a prática tipicamente setecentista do *cutting*, em que se recortavam fólhos, miniaturas e iniciais que eram depois emoldurados, expostos, colados em diários ou colectâneas e *consumidos* em contexto privado, demonstrando assim uma apetência pela arte medieval que se não antagonizava com uma leitura truncada da sua condição de documento histórico-artístico e, mais ainda, com uma intervenção intrusiva sobre a sua integridade material. Strutt, por sua vez, sem tirar um centímetro de pergaminho do seu contexto original, seleccionou e copiou pedaços da sua informação figurativa, manipulando-os e reconvertendo-os em novas composições, privando-os da sua ancoragem iconográfica original e fazendo-os circular no circuito alargado da obra impressa como espelhos de realidades culturais, sociais e históricas frequentemente pouco (ou mal) documentadas e, portanto, de difícil captação.

Esta relação de Strutt com a arte e, muito concretamente, com as suas margens não pode, de forma alguma, ser historiograficamente julgada à luz dos pressupostos de uma contemporaneidade que, como qualquer outro tempo, não deixa de recortar e descontextualizar a realidade histórica e o documento artístico, consoante as preocupações e prioridades mais ou menos conscientes. No entanto, as suas implicações e consequências, reais ou potenciais, para a leitura setecentista dos *marginalia* medievais, ou sequer para a sua consideração enquanto tal, não podem deixar de ser tidas em conta. E o facto é que a (ir)reverência de Strutt, na condição de ponto de chegada que aqui lhe conferimos, sumariza duas posições fundamentais face aos *marginalia* medievais ao tempo do Antigo Regime: uma que desvaloriza e despreza as imagens marginais porque lhes não encontra potencial simbólico, interpretativo ou, sequer, histórico; outra que as valoriza por lhes reconhecer qualidades estéticas, por se comprazer na sua estranheza e/ou por ver nela a cristalização de realidades históricas de outra forma irrecuperáveis.

Ambas as posições se esboçam sem que, em momento algum, as imagens a que se reportam sejam constituídas em categoria iconográfica. Na verdade, nem mesmo os discursos de teor difamante se constroem a partir de uma dialéctica centro/margem, embora tendam a sugeri-la a partir de uma excentricidade (espacial e valorativa) que se explicita nos sentidos de superfluidade, excesso e desadequação que frequentemente lhes andam associados. No caso concreto de

Joseph Strutt, que apenas por uma vez se refere claramente a uma cercadura - e que a valoriza pelo seu interessante carácter ornamental - é-nos difícil perceber até que ponto reconhece ao fólho iluminado a organização que hoje nos habituámos a atribuir-lhe. Por mais tentador que seja assumir como plenamente pós-moderna a distinção entre centro e margem frequentemente associados (quando em leitura retrospectiva) a valorização e desvalorização, regra e transgressão, convenção e espontaneidade, ao olhar para um fólho decorado do MS. Bodl. 264 é difícil acreditar que um *connoisseur* como Strutt não tenha notado as diferenças que, a vários níveis, se insinuam. Por outro lado, a transversalidade do seu comportamento face às imagens do centro e às da margem, igualmente valorizadas enquanto testemunho histórico, e igualmente criticadas na sua qualidade artística, parece concorrer para um olhar uniformizador sobre o plano iconográfico que, no fundo, mais facilmente justificariam os riscos da descontextualização.

1.4 razão e emoção convergências marginais



Figs. 1.2 - Charles Meryon, Le Stryge (Der Vampir), 1853, Sammlung Hegewisch, Hamburger Kunsthalle (Foto : Cristoph Irrgang) ; John Taylor Arms, Le Penseur, Notre Dame, 1923, Herbert F. Johnson Museum of Art.

À escassez de sistematização do pensamento dos séculos XVI, XVII e XVIII sobre a arte medieval, a sua iconografia e as suas expressões marginais ou marginadas, corresponde uma explosão de estudos dedicados pela historiografia oitocentista à Idade Média. A construção romântica da arte medieval, e sobretudo das suas margens, é assim complexa e materializa-se numa transdisciplinaridade que vai da literatura ao teatro, da historiografia à criação artística, do restauro dos monumentos do passado à sua reinvenção sob a forma de uma nova arquitectura. No triângulo que se estabelece entre a Inglaterra, a França e a Alemanha – eventualmente redutor mas acima de tudo indicador de uma simultaneidade precoce que não foi imediatamente transversal a toda a Europa –, a inversão do paradigma histórico-artístico de referência e a consequente reconversão da *Catedral* em detrimento do *Templo*, fazem da arte medieval um duplo *locus*, simultaneamente *amoenus* e *terribilis*, onde o romântico se reencontra e se

compraz. O tímido caudal dos séculos anteriores, que paulatinamente foram deixando registo de uma admiração contida da proporção, dimensão, estrutura e, apenas ocasionalmente, da extravagância do ornamento e do preciosismo do trabalho escultórico do edifício gótico, rebenta agora em torrentes panegíricas à racionalidade da medida, à claridade das estruturas, à infinita variedade de formas e ornamentos que sacia a curiosidade do espectador sem jamais lhe cansar o olhar. Aqui, nestes sublimes monumentos, tudo concorre para a sensação de maravilhamento do olhar romântico, tão ansioso por reencontrar os referentes históricos de personagens e cenários a que Walter Scott, John Keats e Victor Hugo davam vida: bispos de mitra e báculo, senhores e cavaleiros de armadura e espada, castelãs de rosário e saltério nas mãos⁷⁶.

A identificação do (neo)medievalismo oitocentista com o romantismo, sempre tão difícil de definir nas suas expressões artísticas e literárias, mas quase sempre conotado com a fuga a um racionalismo asfixiante, é justa mas redutora quando enunciada em moldes de exclusividade. Alicerçado, durante séculos, nos critérios de racionalidade, proporção, harmonia e inteligibilidade, o julgamento das artes historiograficamente sancionado, não poderia senão aplicar esses mesmos critérios à reavaliação e legitimação da arte gótica. Assim, parte dos argumentos pró-gótico serão espelhos antinómicos dos discursos anti-gótico, invertendo as suas formulações e refutando-as indirectamente. No entanto, e sem que nunca se esgote por completo o secular exercício dialético entre duas vias fundamentais de teorização e prática artística – uma resolutamente classicizante e outra empenhada em novas pesquisas ou novas experiências a partir de velhas referências – o facto é que a recuperação totalizante da arte gótica fica a dever-se à voragem historicista de um século XIX omnívoro e, nessa mesma condição, inevitavelmente romântico pela nostalgia e pela reinvenção de si próprio.

A partir das primeiras décadas de oitocentos, tudo no universo visual gótico passa a ser alvo de interesse, estudo e/ou emulação, inclusivamente os

⁷⁶ Rejubilando com a riqueza figurativa dos grandes monumentos cristãos, Friederich Emmanuel von Hurter, traduzido para o francês por Jean Cohen, exortava o leitor para o desfile de personagens do passado que se perfilava perante os seus olhos: “*Voyez ces tombeaux des évêques avec la mitre et la crosse, des seigneurs et des chevaliers avec la cuirasse et l’épée, des châtelaines avec le rosaire et le psautier !* » HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs de l’Église au Moyen Age* (trad. Jean Cohen), Paris, Débécourt, 1843, tom. III, p. 503.

incompreensíveis *arabescos* pintados nas margens dos manuscritos⁷⁷, as figuras grotescas, bizarras, agachadas sob o peso de arcos e colunas, rastejando pelas paredes ou projectado-se delas como excrescências orgânicas, as imagens que, disseminadas por toda a parte, contaminavam a superfície respeitável da Catedral e que tanto haviam incomodado o(s) racionalismo(s) humanista, tridentino e iluminista.

Para o romântico, mais ou menos exacerbado no seu escapismo, o edifício medieval, materializado nos tipos genéricos do castelo, do palácio, da abadia ou da catedral, constitui o cenário ideal para a encenação de uma realidade que é (quase) sempre alternativa e interiorizada. O romântico nocturno, trágico e negro, compraz-se no terror infundido pelos recantos sombrios da ruína *gótica*, habitada pelos funéreos corvos e vivida a preto e branco, oscilando entre o arrepio artificial de *The Mysteries of Udolpho*, o langor depressivo de Poe ou o colapso mental de Charles Meryon. O romântico bucólico, nostálgico e utopista, encontra nas mesmas ruínas o fundamento arqueológico do seu presente ideal, deixando-se penetrar por sentimentos de saudade que são também os de uma pertença e de uma apropriação, respirando admiração pelos obreiros de espaços e imagens que pretende recriar. Fundamentalmente unidos pela vontade irremediável de recuperar o passado medieval, é precisamente na sua reinvenção que ambos se encontram, quando o esforço de recuperação arqueológica, transformado já em exercício criativo, fornece ao romântico companhia para os seus sonhos e para os seus pesadelos. O século XIX não só reconhece valor aos *marginalia* medievais, como se apropria deles para criar os seus próprios *marginalia* e os “monstros da modernidade”⁷⁸ passam então a confundir-se com os de uma medievalidade cada vez mais próxima porque cada vez mais construída à imagem da imagem que dela tem o presente. A mais desafiadora quimera de Notre-Dame, ex-libris do longo romantismo que envolveu a Catedral de Paris entre os séculos XIX e XX é, afinal, fruto do imaginário medieval filtrado (reinventado) pelo olhar e pela mente criativa de um só homem. Dando forma a um grotesco gótico que apenas em potência poderia ter existido (e este potencial não deve ser menosprezado) durante a Idade Média, condensou em si as ansiedades dos vários tempos presentes que foi atravessando. No século XIX foi *Le Stryge*, o vampírico ser

⁷⁷ “Arabescos” é a designação que von Hurter utiliza para se referir aos *marginalia* dos livros iluminados. Outros autores, entre os séculos XVIII e XIX fazem a mesma associação, embora na maioria dos casos Arabesco seja o termo utilizado – numa partilha muito significativa – para o *grutesco* renascentista.

⁷⁸ Cf. CAMILLE, Michael, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

nocturno que dá forma aos medos irracionais de quem tem na realidade quotidiana terrores demasiado concretos e demasiado *modernos*, e no século XX, *Le Penseur*, a criatura contemplativa que, do muito alto da velha catedral, observa uma cidade progressiva ou apenas temporariamente pacificada com os desafios da racionalidade.

Este retrato, provavelmente tão romântico quanto os retratados, serve-se da margem da expressão historiográfica e artística dos séculos XIX e (ainda) XX para ilustrar esta nova relação com o universo medieval, mas não se substitui ao centro, à sua oficialização que decorre em paralelo e que é fundamentalmente racional. Ao comparar os *Contrastes* entre a arquitectura medieval e a do seu próprio tempo⁷⁹, Pugin apercebe-se de uma degradação e um declínio. O *declínio* que, até aqui, indicaria inevitavelmente a chegada dos Godos a terras italianas e a difusão da degenerada arte gótica – designação, como vimos, indiscriminadamente aplicada a toda a arte medieval –, passa agora a referir-se à entrada das influências, pagãs e estrangeiras, da arte da Antiguidade Clássica em terras de cristãos, a partir do movimento cultural do Renascimento e, no caso particular de Inglaterra, a par da Dissolução dos Mosteiros e da instituição do Anglicanismo, ou “mudança de religião”⁸⁰. Para Pugin, como para von Hurter, a igreja gótica é a única de inspiração verdadeiramente cristã e local, erigida sem o recurso a empréstimos pagãos nem a “decorations from the idolatrous emblems of a strange people”⁸¹.

Ao contrário dos arquitectos gregos, empenhados (como os seus sucessores) em estabelecer uma harmonia grave e pesada através da simetria exacta das diversas partes do edifício, a arquitectura cristã articula estreitamente a razão e a imaginação para criar ordem e variedade, elegância e solidez, delicadeza e durabilidade. A complexidade do edifício *gótico* lê-se na sua totalidade e nos seus pormenores, na estrutura e na decoração, que se

⁷⁹ PUGIN, A. Welby, *Contrasts; or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day*; Shewing [sic] The Present Decay of Taste, London, A.Welby Pugin, 1836, p. iv.

⁸⁰ O facto de Pugin ter sido um Protestante converso ao Catolicismo Romano, não será alheio à determinação do reinado de Henrique VIII como início da degeneração da arquitectura, quer pela destruição do património religioso pré-existente, sistematicamente profanado, demolido ou readaptado a novas necessidades de culto, quer pela entrada das influências artísticas classicizantes e paganizantes em domínio cristão. Cf. PUGIN, A. Welby, *Contrasts*, p. 4-5.

⁸¹ PUGIN, A. Welby, *Contrasts*, p. 2.

confundem ao ponto de parecer mais obra de escultores do que de arquitectos⁸². Esta subtracção da *Catedral* – “the cathedrals, the most splendid monuments of past days which remain”⁸³– ao domínio puro da arquitectura, que representaria para qualquer partidário do Antigo, um sinal da evidente fraqueza e inferioridade conceptual da construção medieval, implica, para von Hurter como para qualquer medievalista ou revivalista do gótico, um acréscimo de potencial estético e interpretativo que em nada diminui a sua qualidade arquitectónica. E assim, contrariando Montesquieu e todos aqueles que haviam lamentado a exaustão provocada pelo aparato do edifício medieval, afirma-se a insaciabilidade de Oitocentos pelo *colifichet*, afinal, um refrescante colírio para os olhos do privilegiado observador:

Par cette variété infinie de bordures, de festons, de chapiteaux, de torses, de flèches, tous subordonnés à une seule grande idée régnant dans tout l'ensemble, l'œil du spectateur n'est jamais fatigué, jamais rassasié ; il est toujours agréablement ému, sa sensibilité est échauffée, son âme rehaussée. [...] Sa poitrine s'élargit à la vue de ces voûtes hardies ; ces feuillages, ces roseaux, ces statues, ces arabesques, lui offrent une foule de points de repos.

É aqui, de resto, nesta recuperação da imagem, da decoração e do ornamento como parte legitimamente (e necessariamente) integrante da criação arquitectónica, que vamos encontrar também a revalorização e a referenciação, cada vez mais sistemática, de espaços e imagens que progressivamente viriam a ser considerados como marginais a um discurso e uma organização central e centralizante.

*En effet, quelle foule de petites statues ne voit-on pas dans les ogives, dans les niches, sous les tours, aux colonnes, et toutes tellement liées au tronc, que la plupart en sont inséparables! Combien elles sont toutes importantes et pleines de signification!*⁸⁴

Este olhar globalizante e valorativamente equalizador da pluralidade iconográfica da Catedral é particularmente importante para a historiografia das margens: progressivamente, o olhar que sobre elas recai vai ganhando foco e nitidez, mas o exercício cognitivo que sobre elas se exerce não é ainda tão

⁸² HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs de l'Église au Moyen Age* (trad. Jean Cohen), Paris, Débécourt, 1843, p. 488-489.

⁸³ PUGIN, A. Welby, *Contrasts*, p. 17.

⁸⁴ HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs*, p. 503.

categorizador quanto se preveria para o século do positivismo. Todas as pequenas estátuas – que são assim enunciadas na condição de escultura figurativa e já não de simples ornamento – são importantes e plenas de significado, estejam elas inscritas em chaves de abóbada, em nichos, projectando-se das torres, acomodando-se ao topo das colunas, num *continuum* orgânico que não as separa da superfície arquitectónica (afinal, também ela simbólica) à qual pertencem. Se os motivos nem sempre se especificam, o leitor encontra nas entrelinhas a identificação de cada um, a partir do momento em que sabe que os santos pertencem ao recolhimento dos nichos e os monstros à intempérie do alto das torres. Nos capitéis, prodigalizam-se as esculturas em alto-relevo, entre figuras de animais e folhagens, numa abundância de imagens que reflectem, a racionalidade do seu tempo pois que, por um lado, servem propósitos didácticos e, por outro, registam fielmente a realidade.

Numa observação inevitavelmente reveladora das preocupações de um converso com a utilização da imagem em contexto religioso, von Hurter sublinha que estas esculturas, reiteradas como livros para os iletrados, estão na igreja “*non pour être adorées elles-mêmes, mais pour enseigner ce qui doit être adoré*”⁸⁵. Assim, na medida em que a sua função reclama potencial interpretativo, discursivo e dialógico, pressupõe-se que a sua criação obedeceu não aos caprichos da imaginação mas à cópia fiel da realidade histórica, que presentificam aos olhos do observador à distância de muitos séculos. Friederich von Hurter, como qualquer historiador do seu tempo, activa esse poder sugestivo das imagens e vê nas esculturas da catedral retratos das personagens e das situações que representam, “*nous fait vivre avec eux, et connaître leurs caractères, leurs manières et leurs costumes*”⁸⁶. Sabendo que entre as imagens em consideração se encontram esculturas marginais, estranhar-se-ia que o douto historiador encontrasse nelas tamanha racionalidade e tamanho potencial mimético, não fosse imediatamente esclarecida a questão por meio do recurso, que em breve se tornaria indispensável, à Apologia de Bernardo de Claraval. Citando parte dela, porventura a mais inquisitiva, von Hurter sugere ao leitor que nem sempre o artista medieval foi capaz de resistir ao apelo da imaginação e, interpretando as imagens denunciadas na *Apologia* como pinturas, compara-as aos arabescos das margens dos manuscritos:

On voit, par les reproches que saint Bernard faisait à l'abbaye de Cluny, que, dans la décoration du réfectoire, le peintre avait laissé

⁸⁵ HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs*, p. 507-508.

⁸⁶ HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs*, p. 515.

*un libre cours à son imagination, en y représentant toutes sortes d'animaux monstrueux, ce qui devait ressembler à ce que nous appelons aujourd'hui des arabesques*⁸⁷.

A figuração irracional, provinda de irreprimíveis impulsos do imaginário - inferido como historicamente amorfo no seu polimorfismo - e portanto desprovida de potencial histórico, documental e dialógico, é assim contemplada como parte do produto criativo da Idade Média, mas sempre acompanhada - em função do argumento racionalizante que correria o risco de se esboroar - de um apontamento adversativo, de uma censura auto-imposta pelo seu próprio tempo, mesmo fora de um contexto estritamente religioso. Von Hurter não deixa também de citar o famoso caso de Odofredo que, enquanto estudante na Universidade de Paris, gastava grande parte do dinheiro a fazer *babuinar* ("babuinar") os seus livros, "*à la manière des autres étudiants de distinctions, qui cherchaient à se faire remarquer tantôt par les ornements fantastiques des livres dont ils se servaient, tantôt par leur dimension gigantesque.*"⁸⁸ Também aqui se contempla a censura, não por parte do autor que, investido da missão de redignificar a arte medieval, não se atreve a dar voz à crítica directa, mas pela fonte e exemplo escolhido: continuamente citado, desde a fonte trecentista, como um caso de excesso, despesismo, vanglória, ostentação.

A demonstração de *status quo* ilustrada por este caso paradigmático é, no entanto, algo que Von Hurter - dando continuidade a uma tendência estabelecida no século XVIII - associa aos marginalia quando, numa referência absolutamente explícita a este domínio figurativo, diz: "*Des manuscrits ornés d'arabesques sur les marges, de miniatures, de riches dorures, destinés à l'usage d'un prince, ou au trésor d'un couvent, coûtaient souvent des prix énormes [...]*"⁸⁹ Apesar de desviada das boas práticas artísticas medievais - porque ligada a domínios, como o imaginário e o fantástico, que durante séculos fizeram parte dos argumentos anti-góticos e cuja aproximação convinha agora mitigar - a ornamentação fantástica não deixava de constituir uma presença aceitável, quando parte de um investimento pontual, às mãos de um príncipe ou como parte do tesouro de um

⁸⁷ HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs*, p. 515-516.

⁸⁸ HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs*, p. 469-470. O autor parece confundir aqui o protagonista do episódio com o seu redator, assumindo que o estudante de Bolonha citado se trata do próprio Odofredo, quando as transcrições do original parecem ser unânimes quanto à sua identificação diferenciada, como veremos ainda neste trabalho (p. 468).

⁸⁹ HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs*, p. 470.

convento, contexto em que, afinal, não deixaria de cumprir dignificantes e laudatórias funções.

À parte esta leitura materialmente valorativa dos *marginalia*, enquanto acréscimo luxuoso e enriquecedor de um objecto simultaneamente funcional e artístico, como o manuscrito iluminado, a abordagem de Von Hurter aos *marginalia* medievais, superficial mas reveladora da crescente impossibilidade de ignorar a presença de uma iconografia (ainda não constituída enquanto tal) aparentemente menos ortodoxa na sua formulação e certamente mais problemática na sua apreensão, com um fosso de vários séculos entre um processo e outro, indicia a abertura de um caminho que, progressivamente, passaria a conduzir grande parte dos medievalistas ao encontro das margens da arte medieval, orientado pela excepcionalidade e pela transgressão. De facto, o simples enunciado de ambos os exemplos, de Bernardo de Claraval a Odofredo de Bolonha, é significativa a vários níveis, sobretudo enquanto instrumento hermenêutico de uma historiografia empenhada na construção de um discurso (a vários títulos) inaugural sobre a arte medieval e, portanto, ainda tateante no que respeita à articulação dos documentos escrito e plástico.

Do discurso de Von Hurter, aqui evocado como um exemplo (de entre vários possíveis) de teorização racionalizante da arte gótica, importa, acima de tudo, reter os indicadores da detecção de um domínio iconográfico de marcada diferença, estranheza e alteridade face à totalidade figurativa, orgânica mas variada, da Catedral. Progressivamente liberta da névoa *impressionista* que, durante séculos, a envolvera, ela assume-se agora (também) como suporte de imagens e formas dotadas de um significativo potencial ornamental (gerador de variedade e potenciais focos de atenção, ou "*points de repos*", para o olhar), documental e interpretativo. Entre esta variedade, incluem-se imagens remetidas ao domínio da figuração zoomórfica e vegetalista que partilham desse mesmo potencial ornamental, documental e interpretativo por resultarem do mesmo exercício de captação do real e por cumprirem o mesmo objectivo didáctico e dialógico que se supõe estar na origem de toda a iconografia medieval. Destas imagens, apenas aquelas que se assemelham aos "ornamentos fantásticos" das margens dos manuscritos iluminados escapam à racionalidade do processo criativo medieval: motivadas pelo apelo da imaginação, estas imagens, frequentemente monstruosas e estranhas, são irracionais porque (deduzimo-lo) difíceis de descodificar à luz do pressuposto literário e textual em que se apoia a teoria das imagens como escrita para os iletrados. Assim, sem nada nos dizer directamente a propósito das imagens marginais, Von Hurter define indirectamente

o manuscrito como o seu suporte paradigmático e, portanto, como referência a partir da qual se confirma a natureza *outra* das imagens que surgem noutro tipo de suportes. Acima de tudo, oferece-nos um indício claro da irreduzível tendência para o isolamento dos *marginalia* enquanto conjunto iconográfico dotado de especificidade, ao ancorá-la no seu presente historiográfico como “*ce que nous appelons aujourd’hui des arabesques*”⁹⁰.

Mas este tempo de centralização da margem (de de refúgio na sua marginalidade) contempla outros contributos fundamentais e mesmo mais directos para o estudo das margens, dos seus protagonistas e dos seus temas.

John Ruskin, para quem o Gótico representava a única forma de arquitectura racional deparou-se um dia com os quadrifólios de Rouen:

*The whole, indeed looks wretchedly coarse, when it is seen on a scale in which it is naturally compared with delicate figure etchings; but considering it as a mere filling of an interstice on the outside of a cathedral gate, and as one of more than three hundred (for in my estimate I did not include the outer pedestals), it proves very noble vitality in the art of the time.*⁹¹

Embora para o século XIX não fosse ainda chegado o tempo de entender os *marginalia* como categoria significativa no contexto da arte medieval, a leveza com que foi entendida pela maior parte dos estudiosos não impediu a instrumentalização de algumas das suas manifestações ao serviço de argumentos ideológicos e teorias estéticas. Para Ruskin, precisamente, gárgulas e *drôleries* eram o mais acabado exemplo da excelência das “Gothic schools” sobre a arte que as precedeu e, sobretudo, sobre o servilismo do Ideal e a tirania da perfeição do Renascimento, uma superioridade que se baseava na sua inclusão do espontâneo, do inferior, do imperfeito, em suma, do contributo de cada indivíduo.

Gombrich resume assim o pensamento ruskiniano (rico em informação de carácter psicológico) acerca do ornamento Gótico:

Regarding the style as the antithesis of the regimentation and degradation which so deeply outraged him in his own age, he vicariously enjoyed what he took to be the freedom of the individual workmen which he saw manifested in the grotesque

⁹⁰ HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs*, p. 516.

⁹¹ RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder, and Co., London, 1849, p. 159-160.

carvings of gargoyles and drolleries. The very irrationality of these monsters, which would have offended the tidy mind of Vitruvius, appeared to him as a symptom of healthy creativity and 'savageness'.⁹²

O facto de Ruskin acreditar que um dos elementos morais do Gótico era o naturalismo fá-lo acreditar, por seguimento lógico, que o artista gótico procura captar a realidade do mundo natural, o que ajuda a explicar o posicionamento da historiografia oitocentista face aos *marginalia* como “quadro de costumes”. Definindo o Grotesco (Grotesqueness) como uma das características ou elementos morais do Gótico, Ruskin estabelece uma cisão fundamental entre o grotesco medieval e o moderno, invertendo séculos de louvor à invenção do *grutesco*, típica da mente superior do pintor, e assumindo-o agora como degenerado, insolente, comatoso⁹³. No entanto, o seu enlevo pelas margens e os interstícios da arte gótica onde a *grotesqueness* (também) se encontra não é tanto que não lhe permita reconhecer-lhe a marca do defeito moral e da mácula humana que todos os tempos deixam de alguma forma marcados nas suas criações. À mistura entre o obscuro e o solene que tantas vezes acontece na escultura e na iluminura, nem sempre Ruskin consegue aplicar os princípios definidores do Gótico, entregando a sua justificação à impiedade, e remetendo-a tacitamente ao domínio da transgressão.

Nothing is more mysterious in the history of the human mind, than the manner in which gross and ludicrous images are mingled with the most solemn subjects in the work of the middle ages, whether of sculpture or illumination; and although, in great part, such incongruities are to be accounted for on the various principles which I have above endeavoured to define, in many instances they are clearly the result of vice and sensuality. The general greatness or seriousness of an ages does not effect the restoration of human nature; and it would be strange, if in the midst of the art of even the best periods, when that art was entrusted to myriads of workmen, we found no manifestation of impiety, folly, or impurity.⁹⁴

⁹² GOMBRICH, E. H., *The Sense of Order*, p. 43.

⁹³ RUSKIN, John, *The Stones of Venice: the Fall*, vol. III, Smith, Elder, and Co., London, 1853, p. 112-113.

⁹⁴ RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, vol. III, p. 160.

O escultor e o pintor (artista/artífice) medieval ficava, assim, responsável pela sua própria obra, da qual era executor mas também decisor, identificando-se cada imagem com a natureza moral do seu próprio autor, numa atribuição que, uma vez cristalizada, iria muito além da historiografia oitocentista.

De resto, idêntica atribuição, ainda que menos carregada de implicações morais, foi a que Émile Mâle estabeleceu entre as margens e os seus autores (ou executantes), transportando-a para lá do dealbar do século XX. O papel de Émile Mâle para o entendimento das imagens marginais é frequentemente reduzido ao um posicionamento céptico face ao simbolismo, insistentemente procurado, justificado e, por vezes, inventado por alguns dos “arqueólogos” seus contemporâneos. Inegável e, por vezes, excessivo, o cepticismo em torno do significado, intrínseco, intencional e específico das figuras que a Idade Média - tripartida pelo autor entre os séculos XII, XIII e XIV a XVI, já numa medievalidade final - não deixou se amparar em ocasionais tentativas de interpretação individual de motivos e, sobretudo, em frequentes exercícios de análise global de conjuntos e comportamentos iconográficos que, embora desprovidos de simbolismo, não foram assumidos como desnecessários ou despropositados.

Dependente, como sabemos, de um determinismo do texto sobre a compreensão da imagem, o investimento de Émile Mâle no estudo da iconografia medieval resultou frequentemente em atribuições directas e taxativas que, dentro dos limites da coincidência eucrónica, admitimos hoje como relações possíveis mas não necessariamente admissíveis. Possíveis porque coevas e coincidentes do ponto de vista do conteúdo mas não necessariamente admissíveis enquanto testemunho da utilização de um determinado texto por um determinado artista ou programador e, portanto, da premeditação de uma intencionalidade comum. A ausência, ou a extrema dificuldade destas atribuições directas para o caso dos *marginalia* remeteu o olhar analítico de Mâle a um desconforto rapidamente ultrapassado através de duas formas: a reiteração da ausência de intencionalidades e sentidos específicos pela correspondente ausência de possibilidade de corroboração textual, com a conseqüente crítica aos intentados exercícios interpretativos; a sugestão de âmbitos de criação e utilização das imagens monstruosas, grotescas, profanas, cómicas (que, apesar de tudo, procura não deixar sem referência e sem a mínima digestão) através de um discurso narrativo frequentemente próximo do registo romântico, a tempos aterrado pelo génio sombrio da Idade Média ou enternecido pela sua ingenuidade e élan criativo.

Rever a abordagem de Mâle ao espaço da margem implica, portanto, oscilar constantemente entre o reconhecimento de uma arguta observação, resultante até do comedimento e da cautela com que o autor se aproxima destes domínios iconográficos, e o necessário exercício crítico face às suas omissões ou equívocos. Assim, se não é difícil encontrar no argumento do simples decorativismo de muitos dos motivos considerados, no seu tempo e ainda no nosso, simbólicos na arte *românica*, por exemplo, como as aves bebendo da fonte, os leões afrontados ou os grifos etc. a assertividade sem a qual o valor do ornamento seria obliterado pelo do símbolo, não é possível anuir a todas as proposições. De facto, se a detecção do transporte destes motivos do universo oriental para o ocidental e do domínio das artes móveis (sobretudo têxteis) para a escultura integrada em contexto arquitectónico são novidades historiográficas suficientemente recentes, ao tempo de Mâle, para justificar a ideia, hoje francamente obsoleta, da imitação acrítica como alicerce do ornamento medieval, já a transversalidade de um mesmo motivo a tempos e culturas muito distintos não justifica a negação liminar de conotações simbólicas em qualquer um destes contextos. Basta pensar, como Mâle poderia ter feito, que o facto de a imagem do grifo que bebe de um cálice ser “un vieux motif décoratif, cher à tous les peuples de race germanique”⁹⁵ não exclui a possibilidade do seu entendimento, em contexto cristão medieval, enquanto símbolo eucarístico. Apesar de tudo, a negação de um determinismo atributivo de sentidos simbólicos à arte das margens do século XII em França, abre caminho à (re)consideração da importância do ornamento *per se* e, se juntarmos ao raciocínio a subjectividade imposta por cada caso e respectivo contexto, poderemos aproximar-nos objectivamente de uma das mais importantes funções da margem: a ornamentação.

Já para a arte do século XIII, Mâle é muito mais entusiástico, ainda que sempre cauteloso. Ao aproximar-se dos espaços marginais, como os medalhões da base da fachada da catedral de Sens, ou a arquivolta do primeiro portal de Vézelay, Mâle encontra criaturas como a avestruz, o elefante, a Sereia, o Sciápode, etc. que, apesar de destituídas de simbolismo específico, são nomináveis e legíveis, em conjunto e enquanto expressão de “*l’immensité des terres et des mers*”⁹⁶, a partir de obras como o *Imago mundi* de Honorius d’Autun, os *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury, o *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais,

⁹⁵ MÂLE, Émile, *L’art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 67.

⁹⁶ MÂLE, Émile, *L’Art Religieux du XIIIe siècle en France*, p. 76

devedores, por sua vez, de Plínio, Solino, entre outros⁹⁷. Mas, ao elevar o olhar à altura dos contrafortes e das elevadíssimas torres - num movimento que rompe com a tranquilidade de uma hierarquia ascensional dos programas iconográficos - o que encontra são, já, “*des êtres innomés*” (gárgulas e quimeras) sem outra explicação que a da imaginação popular, porventura ainda residualmente marcada pelas antigas narrativas da expulsão de dragões e demónios pelos primeiros bispos, sinal da reposição da ordem civilizacional e cristã sobre cidades. Esta importância da (im)possibilidade taxonómica das figuras marginais, que a historiografia mais tardia haverá de abordar na discussão da sua potencial transgressividade, é inconscientemente transportada por Mâle para a avaliação da sua maior ou menor inteligibilidade.

Mas são as gárgulas e quimeras, monstruosas, terríveis e proteiformes, que arrancam a Émile Mâle os mais arrebatados arrobos de romantismo:

*Que nous veulent ces gargouilles au long cou qui hurlent dans les hauteurs? Si elles n'étaient retenues par leurs lourdes ailes de pierre, elles s'élanceraient, prendraient leur vol, feraient sur le ciel une effrayante silhouette. Aucun temps, aucune race ne concurent jamais plus terribles larves: elles participent à la fois du loup, de la chenille, de la chauve-souris. Elles ont une sorte de vraisemblance qui les rend plus redoutables. Derrière Notre-Dame de Paris on en aperçoit quelques-unes abandonnées dans le jardin, que le temps achève de détruire. On croirait voire les monstre encore inharmoniques de l'âge tertiaire, se réduisant peu à peu, s'apprêtant à disparaître. [...] Souvenir d'ancêtres lointains, dernières images d'un monde disparu. Le génie sombre et puissant du moyen âge éclate ici.*⁹⁸

Mâle tem dos *marginalia*, mesmo daqueles porventura mais problemáticos porque directamente implicados nos ritos religiosos ou na devoção privada, espalhados pelas margens dos livros iluminados, um entendimento pouco dramático e em grande medida inclusivo. Uma vez que o potencial ofensivo das figuras se anula pela fundamental impermeabilidade entre os espaços centrais e marginais (os espaços dos santos e dos monstros), pois não se tocam fisicamente nem comunicam simbolicamente, não há razão para que os seus contemporâneos se tenham sentido ofendidos e, tanto assim é, que religiosos e laicos os

97 Cf. MÂLE, Émile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, p. 75-76.

98 MÂLE, Émile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, p. 77-78.

encomendaram abundantemente.⁹⁹ A igreja, isso sim, sabe receber no seu espaço a natureza total do homem, do mundo e do seu tempo. No entanto, este optimismo que frequentemente caracteriza em absoluto a relação de Mâle com as margens da arte medieval não se estende a toda a sua duração pois se a arte do século XIV é casta e incrivelmente pura, já no século XV começa a aparecer um realismo baixo que se presta mesmo, por vezes, à obscenidade. Para Mâle, a questão é muito clara: “Il faut distinguer avec soin les époques.”¹⁰⁰

Mais interessado nas margens do que no centro, até mesmo porque é nas margens que o homem mais sinceramente se retrata, o realismo de Champfleury dedicou-se à expressão do riso, do cómico e do grotesco na sua *Histoire de la Caricature*¹⁰¹, que haveria de ter um considerável impacto na historiografia portuguesa. Idêntico caminho seguiria Louis Maeterlinck, que pode desbravar os caminhos férteis da pintura e da escultura flamengas, atravessando todos os suportes, da pintura sobre tábua aos cadeirais de coro, na tentativa da definição e documentação de um género satírico e numa das primeiras aproximações ao prolixo e heterodoxo universo das misericórdias¹⁰². Para Maeterlinck, a cultura oral e o folclore serão fontes primordiais para a interpretação, e não apenas a identificação das inusitadas figuras que habitam as margens ou irrompem no palco da representação das cenas sagradas, iniciando-se verdadeiramente com a sua abordagem o caminho que haveria de levar, já nos anos oitenta do século XX, à obra seminal de Claude Gaignebet e Jean Dominique Lajoux, *Art Profane et Religion Populaire au Moyen Âge*¹⁰³, que veio abrir aos estudos das imagens marginais todo um universo de referências potencialmente esclarecedores dos seus sentidos mais ambíguos à luz dos códigos oficiais.

Mas, ainda no início do século XX, os novos suportes do estudo da arte medieval e, sobretudo, das suas manifestações cómicas, populares, quotidianas, grotescas, monstruosas e putativamente transgressivas (marginais) reclamavam

⁹⁹ MÂLE, Émile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, p. 77-81 .

¹⁰⁰ MÂLE, Émile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, p. 82.

¹⁰¹ CHAMPFLEURY, *Histoire de la Caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, [s.n.], 1875.

¹⁰² MAETERLINCK, Louis, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Bruxelles, G. van Oest, 1907; MAETERLINCK, Louis, *Le Genre Satirique, Fantastique et Licencieux dans la Sculpture Flamande et Wallone. Les miséricordes de stalles: art et folclore*, Paris, Jean Schemit, 1910.

¹⁰³ GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, Dominique, *Art Profane et Religion Populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.

novos estudos e novas publicações. Muito em breve, estes novos suportes seriam virtualmente *todos* os suportes, estendendo-se do edifício, ao mobiliário litúrgico, da ourivesaria à iluminura. Em 1910, Francis Bond dedicava um livro às obras de talha medieval abundantemente presentes nas igrejas inglesas focando-se, muito naturalmente, nas imagens colocadas à margem ou *in extremis*¹⁰⁴. Catalogando os motivos eleitos pelos escultores medievais, na pedra ou na madeira, Marie Desiree Anderson procura, num trabalho desprezioso e pouco conhecido, estabelecer ligações temáticas entre vários suportes distintos¹⁰⁵.

Observando as margens, de forma cada vez mais focada e já tão longe da indefinição, da confusão ou da perturbação provocadas pela profusão do ornamento da *Catedral* medieval, os investigadores irão encontrar-se com alguns dos seus momentos e obras literalmente mais extraordinários, que levam ao limite as leituras possíveis do século XX. Em 1932 Eric George Millar, enquanto conservador do British Museum, publicava o facsimile do Saltério de Luttrell¹⁰⁶, que hoje epitomiza a essência dos *marginalia* medievais naquilo que têm de mais extremo e desafiador, também à nossa capacidade de (não) catalogar e (não) compreender. Miller concluiria que imagens como as que se encontram nas margens deste manuscrito jamais poderiam ter saído da cabeça de um homem são e é só absolutamente sintomático que mais de cinquenta anos depois tenha sido Michael Camille, ele próprio epítome do olhar pós-moderno sobre as margens da arte medieval, a resgatar o Saltério de Luttrell do domínio puro do delírio fantasista e a dotá-lo de inteligibilidade, no retrato (mediado) do quotidiano e na expressão da vontade e das ansiedades de um comitente, Sir Geoffrey Luttrell e no reflexo de um tempo histórico real e concreto¹⁰⁷.

Em meados do século XX, contudo, a centralização da margem tornar-se-ia oficial, alvo de estudos académicos sistemáticos e debatidos à luz de disciplinas que, inicialmente, só as abordagens iconológicas de Warburg haveriam autorizado: a etnografia e a antropologia, o folclore e a literatura, a história da performance, a teologia, entre tantas outras. Não é, decerto, pouco significativo

¹⁰⁴ BOND, Francis, *Wood Carvings in English Churches*, 2 vols. London, Oxford University Press, 1910.

¹⁰⁵ ANDERSON, M. D., *The Medieval Carver*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.

¹⁰⁶ MILLER, Eric George, *The Luttrell Psalter*, London, British Museum, 1932.

¹⁰⁷ CAMILLE, Michael, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

que os primeiros estudos sérios e científicos sobre os *marginalia* se tenham dedicado às margens dos manuscritos (aos *marginalia* em sentido estrito, imediato e indiscutível) e que tenham sido conduzidos por mulheres. Lilian Randall¹⁰⁸ primeiro e Lucy Sandler¹⁰⁹ um pouco depois, far-se-iam ouvir numa Academia ainda reticente sobre o contributo feminino com temas cujo interesse e validade científica careciam de uma validação suplementar. Ambas as autoras responderam à suspeita leveza dos temas com estudos sistemáticos, fundamentados no levantamento exaustivo de figuras e temas, na sua exploração iconográfica (as investidas iconológicas ficariam remetidas para depois das respectivas investigações de mestrado e doutoramento) e na detecção de princípios e comportamentos formais.

A partir do contributo de Lilian Randall, sobretudo, outros investigadores iriam construir o actual edifício dos estudos sobre as margens da arte medieval, muito embora a extensão e as possibilidades do objecto de estudo tenham levado, quase sempre, à especialização e, portanto, ao adiamento da discussão de articuladores como conceitos e terminologia, e do cruzamento de estratégias de funcionamento das imagens nos vários suportes a que cada um, necessariamente, se foi dedicando. S. K. Davenport, Otto Pächt, Jean Wirth, desenvolvem assim o estudo dos *marginalia* iluminados, em grande medida a partir do manuscrito do Roman d'Alexandre da Bodleian Library (o famoso Bodley 264), legando ao presente algumas das mais relevantes explorações em torno da relação centro/margem e da ponderação (sempre problemática mas não menos importante) da margem enquanto espaço de menor censura e, portanto, de maior liberdade e possibilidade de decisão.

¹⁰⁸ RANDALL, Lilian, Gothic Marginal Illustrations: Iconography, Style, and Regional Schools in England, North France, and Belgium, 1250- 1350 A. D., Radcliffe, 1955; RANDALL, Lilian, "Exempla and their influence on Gothic Marginal Illumination", *The Art Bulletin*, No. 39, New York, College Art Association, 1957, pp. 97-107.

¹⁰⁹ SANDLER, Lucy, Formal principles of Marginal Illustration in English Psalters of the Thirteenth Century, Columbia University, 1957 [dissertação de mestrado]; SANDLER, Lucy, The Psalter of Robert de Lisle, New York University, 1964 [tese de doutoramento].

1.5 rumo ao presente

margens ao centro

Em 1998 Sophie Masson publicava um brevíssimo artigo intitulado “Marginalia. A meditation on the medieval and the postmodern”¹¹⁰. Os *marginalia* aqui abordados são de natureza textual: são anotações marginais feitas em manuscritos. O texto dedica-se sobretudo à questão da dinâmica centro/periferia entre a medievalidade e a contemporaneidade e não discute, também, o conceito de *marginalia* per se. Deixa-se transparecer, contudo, uma noção ampla de *marginalia* que, de alguma forma, é assumida (de modo inevitavelmente centralizador) como característica fundamental de uma espécie de essência medieval, sendo a Idade Média considerada como um centro “omnívoro” que “não pode ser feito de uma só coisa, mas de várias, que é caracterizado pela fluidez, mais do que pela definição”¹¹¹. Ainda que a difusão deste breve artigo não deva ter permitido a sua recepção por parte de um público académico mais alargado, não permitindo portanto assumi-lo como influência decisiva para a apropriação do conceito pelos historiadores da arte, consideramo-lo como exemplar e sintomático dessa progressiva absorção, que parece ter-se operado de forma não intencional, não programada e não completamente consciente ou premeditada, da designação de *marginalia* pelos estudos e estudiosos das margens da arte medieval no dealbar impreciso de uma pós-modernidade que ainda não sabemos bem situar, mas que se denuncia, aqui, por essa abertura, também ela “sincrética” e “omnívora”, a uma Idade Média inclusiva, em que as fronteiras se definem para melhor incluir no todo as diversas parte de que ele se compõe, criando assim um centro que se distingue das margens precisamente porque as comporta e porque com elas se mistura.

É, este, de resto, o espírito com que, uma década após as inspiradas observações de Masson sobre medievalidade e pós-modernidade, Gil

¹¹⁰ MASSON, Sophie, “*Marginalia. A meditation on the medieval and the postmodern*”, *AQ: Australian Quarterly*, Australian Institute of Policy and Science, Vol. 70, No. 3, 1998, pp. 19-21.

¹¹¹ MASSON, Sophie, “*Marginalia. A meditation on the medieval and the postmodern*”, p. 19.

Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar e Vincent Jolivet, abordam a arte medieval e, muito particularmente as suas margens, do ponto de vista do seu (hipotético) carácter transgressivo. Também aqui, e agora de forma assumida (embora não criticamente informada) se utiliza a designação de *marginalia* para as imagens que, transgressivas ou não (quase sempre não o são), se inscrevem nas margens dos manuscritos, dos edifícios, dos cadeirais¹¹².

A noção de *marginalia* medievais apresenta, na inquietude da sua própria definição, problemas que lhe são intrínsecos e que invariavelmente sobressaltam todo o historiador da arte que, no âmbito específico de uma disciplina que não é natural à do próprio conceito, procure dela aproximar-se e, eventualmente, apropriar-se. Um desses problemas, que é, de resto, seminal à própria conceptualização de uma arte marginal para as distintas cronologias medievais, é a incerteza da sua validade. Não será por acaso, certamente, que Michael Camille, justamente considerado como a pedra angular do discurso contemporâneo sobre as margens da arte medieval (edifício já volumoso, porém babélico), evita cerimoniosamente a palavra *marginalia*, optando antes por falar de imagens marginais ou de arte marginal. De facto, as páginas de *Image on the Edge* vão-se sucedendo, uma após a outra, sem que o autor problematize o conceito ou dedique, sequer, o mais circunstancial comentário à validade da sua aplicação. Cento e setenta e seis páginas depois, percebe-se que Camille utilizou o termo *marginalia* uma única vez e de forma que quase poderíamos dizer inadvertida.

Camille, que depois de 1992 passou a ser referência obrigatória para qualquer investigador que se proponha escrever sobre as margens de um manuscrito iluminado, sobre as gárgulas de uma catedral ou as misericórdias de um cadeiral, não recusaria, cremos, de forma silenciosa e subreptícia, utilizar um termo ou um conceito com base na sua desadequação ao âmbito das artes visuais, pelo trânsito de outro domínio científico – isso merecer-lhe-ia ponderação e discussão. Resta-nos, assim, ver nesta espécie de recusa a simples desvalorização de uma designação para a qual Camille encontrou diversíssimos substitutos. A estranheza deste desprezo, perfeitamente legítimo e em nada nocivo à abordagem proposta pelo autor, prende-se não tanto com o facto de contarmos hoje, mais de uma década volvida, com a designação de *marginalia* como instrumento útil para a designação (e, tantas vezes, categorização) de

¹¹² BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008.

elementos iconográficos de difícil referência, mas sobretudo com a validação historiográfica – que há muito se encontrava em curso no momento da publicação de *Image on the Edge* – da importação nominal e conceptual do termo do âmbito da codicologia para o da história da arte.

Em 2007 Janetta Rebold Benton escreve um pequeno artigo para o catálogo da exposição do Metropolitan *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*. Intitulado “What Are Marginalia?”, nele se explica, de forma básica (e algo enviesada) o conteúdo dos *marginalia* medievais. Deixa-se implícito que o termo adquire, no “contexto da arte medieval” especificidades relativamente a um outro contexto (o contexto original), mas não se explicita qual seja este¹¹³.

De regresso ao âmbito codicológico, Mark Cruse, na sua obra dedicada ao Roman d’Alexandre (Ms Bodley 264), que aborda como a um *monumento*, toma o termo “marginalia”, sem qualquer prurido, como um dado adquirido, utilizando-o amplamente. Trata-se de uma obra interessante e extremamente significativa do ponto de vista historiográfico, uma vez que um dos seus objectivos fundamentais é a restituição da obra à sua integralidade, após séculos de divulgação fragmentada e, curiosamente, centrada quase em exclusividade, nas suas imagens marginais.

*The fame of Bodley 264 derives from its myriad marginal images, which since the eighteenth century have been used by art historians, folklorists, and historians to illustrate everything from the history of sport in England to medieval dining practices. Yet the renown of these marginalia has left the rest of the manuscript largely ignored, so that until now there has been no comprehensive study of this monument of medieval culture.*¹¹⁴

Poucas páginas depois, o autor reitera a sua posição: “In approaching Bodley 264 as a unified artifact whose text, illustrations, and overall design are as important as its marginalia, this study departs from the treatment given the manuscript in most modern scholarship.”¹¹⁵

¹¹³ BENTON, Janetta Rebold, “What Are Marginalia?”, *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture* (ed. Charles T. Little), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2007, pp. 100-119.

¹¹⁴ CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D’Alexandre: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264. The Manuscript as Monument*, Cambridge, D. S. Brewer, 2011, p. 1.

¹¹⁵ CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D’Alexandre*, p. 5.

É, de facto, toda a historiografia das margens que parece ecoar a partir deste desabafo. Em primeiro lugar, detectamos ao longe o apelo sirénico das margens deste manuscrito que, desde o século XVIII, atraíram a atenção de um público generalizado, em detrimento do centro e à revelia de qualquer preocupação contextualizadora. Entendidas como ilustrações de um mundo desaparecido que começava a exercer certo fascínio nostálgico sobre a cultura ocidental, as imagens do Romance de Alexandre funcionavam como dispositivos de transporte para outro tempo, um tempo cujo quotidiano era ainda difícil de apreender por via da arqueologia e que a história e a história da arte, por via do carácter tendencialmente oficial dos documentos de que se alimentam, nem sempre podiam evocar.

Através deste isolamento das imagens marginais do seu espaço natural e do seu contexto global, os séculos de oitocentos e novecentos acabaram muitas vezes, e por certo inadvertidamente, por centralizar as margens. Assim, de um tempo em que a historiografia parece ignorar o sentido da margem – ignorando-a literalmente, relativizando o seu carácter simbólico ou narrativo ou ainda, como aqui, transformando-a em centro – passamos, a partir de meados do século XX e do contributo lapidar de Lilian Randall, para um tempo em que os *marginalia*, ainda como grandes protagonistas, se demitem do papel de personagem e assume a sua personalidade de “imagem à margem”, digna de crédito e de seriedade pela sua evidente relação com um centro ordenador. Por fim, a convulsão passiva da pós-modernidade, bem retratada na subtileza persuasiva com que Camille introduz uma metodologia “contextualista” na análise das margens, traz consigo uma ânsia de totalidade, de inclusão e de leitura global dos monumentos da cultura medieval. A leitura dos *marginalia* medievais passa, então, a ser a leitura do fólio e logo do códice, do portal e logo da fachada e da epiderme do edificado, do cadeiral e logo do coro e do espaço sagrado. Na pós-modernidade, a margem re-centraliza-se e deixa de ser, por si só, o objecto de estudo de quem estuda *marginalia*.

Outro reflexo interessante da abordagem holística de Cruse ao manuscrito do Roman d’Alexandre é a lucidez com que, sem esforço aparente, se posiciona face à dedálica teia de opções que a historiografia tem tecido em torno do problema da função última (que é sempre a que se procura) das imagens marginais medievais:

it is important to note from the outset that they do not correspond to any single interpretive framework or theory. Some illustrate the text or mirror it directly;

*some are parodic reflections of it; some indirectly amplify themes or concepts mentioned on a folio [...]; some represent social activities; some depict unrelated narratives; some seem simply to be the product of horror vacui or artistic whimsy.*¹¹⁶

Escudando-se com a segurança de um contextualismo bem concretizado, Cruse recolhe o fio de Ariadne e abraça o labirinto de possibilidades que outros procura(ra)m aplicar em exclusividade:

*the text columns in Bodley 264 are the site of authoritative discourse both written and visual, as they had been in the ordinatio of manuscripts for centuries. Yet the margins and their imagery too are integral to the representational economy of each folio, and invite an appraisal that balances theories of the “edge” with close reading of other visual and textual codes on the page.*¹¹⁷

Assim posicionado, Cruse oferece alguns exemplos dos vários tipos de relação estabelecida entre *marginalia*, texto e ilustração no caso concreto do manuscrito Bodley 264, deixando sempre em aberto a possibilidade de duplas ou múltiplas interpretações de um mesmo elemento marginal. E, recordando as palavras de Jean de Meun, resume magistralmente a questão, tanto quanto a oferece a novo debate: “Ainsi va des contraires choses: / Les unes sont des autres gloses”.¹¹⁸

De facto, a abertura da margem a um papel positivo, de complementaridade e discurso paralelo ao texto oficial (e por texto entenda-se aqui caixa de texto e imagens imediatamente associadas), tem sido um dos aspectos menos explorados, não só por se ver frequentemente ensombrada pelo apelo de outras leituras sempre (aparentemente) mais transgressivas, mas também por implicar a fragilização dos ainda frágeis alicerces da teoria sobre *marginalia* medieval, substancialmente baseada no afastamento mais ou menos

¹¹⁶ CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D’Alexandre*, p. 78.

¹¹⁷ CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D’Alexandre*, p.33.

¹¹⁸ CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D’Alexandre*, p. 34 [Roman de la Rose, l. 21577-8]

radical – por via da forma e do conteúdo – entre a hierarquia do centro e a anarquia da margem:

*The margins in Bodley 264 are by no means a uniform site of anti-models, inversion, parody, play, and disorder. In fact, once the book's marginalia are categorized it becomes apparent that a great many represent traditional courtly motifs, and that these motifs appear even on folios on which there is no mention of any courtly activity. At such points the margins constitute a parallel representational sphere with their own courtly vocabulary and values.*¹¹⁹

Esta noção de discurso paralelo, relativamente independente do centro é, de facto, semelhante à que os autores de *Image et Transgression* irão utilizar para fundamentar a ocorrência, não transgressiva, de imagens marginais aparentemente dissonantes ou mesmo contraditórias face ao centro em torno do qual gravitam¹²⁰. A ideia, à partida lógica, de que num mesmo suporte, centro e margem não se misturam, até mesmo porque é essa a sua natureza formal, encontrámo-la já em Mâle e, em qualquer das formulações, ela sofre os reveses das constantes trocas e invasões do centro pela margem (e vice-versa) e dos diálogos estabelecidos em os dois espaços. Ainda assim, a aplicação que esta lógica de estanquidade parece ter no Roman d'Alexandre recorda-nos algo que também Bartholeyns, Dittmar e Jolivet não deixam de notar: a importância da obra, do seu contexto, dos seus espaços e da sua composição, com resultados obviamente variáveis de acordo com cada caso analisado. Recordam-nos, além disso, que a nossa leitura das imagens medievais, fundamentalmente normativa, impõe-lhes frequentemente uma forma negativa de transgressão. Na verdade, não só uma imagem transgressiva não tem de ser necessariamente incongruente, subversiva, ou proibida, como pode até resultar de um processo de “transgressão positiva” que cruza deliberadamente os limites físicos da moldura, por exemplo, ou inverte a ordem das coisas, misturando categorias fixas de forma a sublinhar a natureza excepcionalmente positiva de determinadas figuras, como sucede com os evangelistas zoomórficos ou os santos selvagens. Estes autores ponderam, além disso, a maioria dos casos de transgressão negativa como contra-modelos que não só são autorizados como altamente desejados enquanto forma de

¹¹⁹ CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D'Alexandre*, p. 35.

¹²⁰ Cf. BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, pp. 75-90.

demonstrar os comportamentos negativos, expondo as suas consequências e fixando-as aos espaços exteriores, periféricos, marginais¹²¹.

Entende-se, assim, que uma relação entre centro e margem tão potencialmente tensa quanto a que vemos, por exemplo, num dos mais conhecidos fólhos do Saltério de Ormesby (c. 1300), só é possível porque entre elas não se estabelece, na verdade, relação alguma: são domínios formal e simbolicamente separados. Assim, enquanto a inicial “D” do Salmo “Domine exaudi orationem meam” se abre como um palco para o diálogo místico do rei David, os marginalia dedicam-se por inteiro a um jogo semântico - uma glosa - sobre o tema da corte e da luxúria, da tensão sexual e dos baixos instintos. Estes estão obviamente codificados, no *bas-de-page*, pelo híbrido cuja cabeça se encontra no lugar dos genitais, fitando o casal que se entretém numa metafórica cena de caça entre um falcão e um esquilo (animal conotado com a luxúria e o sexo feminino). A mensagem geral é enfatizada pela sugestão fálica da espada do cavaleiro e pelo anel, rotundo e aberto da senhora, bem como pelo gato que caça um rato semi-oculto numa toca, ou ainda pelas duas figuras híbridas que são como que um reflexo negativo do comportamento do casal¹²².

Exemplos como este ajudam a fundamentar a ideia de que a existência de planos paralelos isola os seus vários níveis hierárquicos, neutralizando assim a negatividade associada à figura marginal. E uma tal lógica deveria ser igualmente aplicável à página iluminada e ao cadeiral de coro, com a suas misericórdias condenadas à censura colectiva e à humilhação de ter de suportar o corpo dos seus utilizadores. Idêntico raciocínio se estenderia, assim, à escultura arquitectónica, uma vez que o capitel, a mísula e a gárgula encerram ou encarnam quase sempre as criaturas mais provocadoras. Em suma, sagrado e profano coexistem porque não se tocam nem se misturam: “Mises sur le même plan, les associations les plus délicates perturberaient l’organisation symbolique et morale du monde, alors que hierarchisées, elles travaillent pour la loi.”¹²³

A ideia de uma utilização recorrente da margem como instrumento e espaço estratégico para a validação e manutenção dos valores espirituais e temporais estabelecidos é, de facto, uma das explicações mais razoáveis para a

¹²¹ Cf. BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, pp. 47-74.

¹²² Cf. CAMILLE, Michael, *Image on the Edge*, p. 30-31.

¹²³ BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 82.

natureza inusitada e epistemologicamente indefinida de muitos *marginalia*. Contudo, a hierarquia dos espaços nem sempre corresponde à sua separação: frequentemente, a relação entre o modelo e o anti-modelo, o exemplo e o contra-exemplo, o centro e as margens raramente se define a partir de limites rígidos e oposições unívocas.

Um outro contributo fracturante e, por isso, fundamental para a discussão e entendimento das margens é o de Nurith Kenan-Kedaar que, a partir do estudo das margens da arquitectura românica¹²⁴, extraiu princípios gerais de subversão e liberdade artística que cremos, no mínimo, problemáticos.

A ideia de que as imagens estranhas, provocadoras e dissonantes, escondidas nos recantos ou nas alturas do edifício possam ter sido feitas pelos escultores à revelia dos comitentes e responsáveis pela direcção e avaliação da obra, é interessante e terá tido, obviamente, os seus momentos de aplicação real. No entanto, torna-se difícil de acreditar que em toda a Europa medieval, ao longo de tantos séculos (pois o fenómeno não é exclusivo do românico) tantos homens, com tanto esforço tenham oferecido o seu tempo e o trabalho apenas para aborrecer alguém que, na verdade, nunca as veria porque elas estavam tão longe da vista. Não só durante a Idade Média, mas em todos os tempos, os artistas terão tido plena noção do poder das imagens e certamente terão utilizado esse poder para protestar, para estabelecer pontos de vista, inverter situações indesejáveis, fazer insinuações ou acusações, ou simplesmente por divertimento. Mas a transgressão define-se a si própria: é fortuita e ocasional. Se a transgressão se transforma em regra na produção das imagens, chegamos ao nada mais do que o paradoxo de uma forma de transgressão regulada, repetitiva, codificada.

Que as margens da arte medieval oferecem espaço e oportunidade a uma pós-modernidade ávida de descentralização, fragmentação de meta-narrativas e reconstrução de fenómenos de liminaridade e periferia, dá-nos conta a mais recente historiografia e as mais actuais discussões sobre o estado dos estudos medievais. E nem mesmo a estabilização da agitada década de noventa, liderada pela transgressão persuasiva de Michael Camille, retira à contemporaneidade (seja ela pós-moderna, super-moderna ou hiper-moderna) o comprazimento na indefinição na margem e a sua identificação com essa mesma indefinição. A

¹²⁴ KENAN-KEDAAR, Nurith, *Marginal Sculpture in Medieval France*, Aldershot, Scholar Press, 1995, p. 2-7.

recensão de Jeffrey Hamburger a *Image on the Edge* representa, na nossa opinião, a mais clara chamada de atenção da historiografia do final do século XX para o reconhecimento dos seus próprios extremos e do limite das suas próprias margens. As críticas dirigidas a Camille ao longo de oito páginas densamente informadas pelos mais relevantes (que não são necessariamente os mais recentes) contributos para o estudo da relação entre as margens da arte medieval e as margens da sociedade, da cultura, da religião, são absolutamente sintomáticas da saturação face ao isolamento da margem, à sua descontextualização, ao seu desenraizamento e à indiferença pelos mais elementares códigos da história e da história da arte medievais.

in the body of his text, postmodern and premodern converge. The author's relentless presentism goes beyond his style, which is full of facile, if catchy, allusions to contemporary issues and agendas (for example, cathedrals as "mass-machines" or the medieval equivalents of the "shimmering Postmodern towers of today's corporate headquarters" (p.77). At issue is the "otherness" of the past, which makes as many claims on us as we make of history.¹²⁵

Nos alvares de um novo milénio, a margem e os *marginalia* serão ponderados com crescente seriedade, progressivamente esvaziados do seu aspecto fortuito, gratuito, volúvel, inalienáveis do centro que com eles partilha os princípios morais, estéticos e filosóficos, as circunstâncias políticas e económicas, as características sociais e culturais. À margem da individualidade da História da Arte enquanto disciplina, surgem os investimentos dos estudos visuais sobre o estatuto, o significado, o funcionamento das imagens medievais que permitem ancorar novas visões sobre os *marginalia*, sobre o seu papel activo no espaço e face ao indivíduo, quer enquanto ornamento, quer enquanto imagem-objecto¹²⁶. A Iconologia encontra agora na margem da arte medieval o palco de experimentação e definição que outrora a arte do Renascimento lhe proporcionara¹²⁷. E, por fim, os estudos sobre os *marginalia* passam a ser eles próprios alvo de síntese e de estudo, surgindo as primeiras sistematizações de

¹²⁵ HAMBURGER, Jeffrey, "Image on the Edge [recensão]", p. 323.

¹²⁶ Cf. BASCHET, Jérôme, *L'Iconographie médiévale*, 2008; BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, 2008.

¹²⁷ BOLVIG, A., LINDLEY, P. (eds.), *History and Images. Towards a New Iconology*, 2003.

uma historiografia das margens¹²⁸. O exaustivo trabalho de levantamento da produção historiográfica em torno das margens dos manuscritos iluminados até ao século XII realizado por Gerardo Boto Varela, sob um título que fica muito aquém do seu conteúdo, é um dos mais cabais testemunhos do caudal imenso dos estudos até hoje desenvolvidos em torno dos *marginalia* que, estendido a outras cronologias e suportes, reclamaria uma obra de carácter monográfico dedicada em exclusividade ao mapeamento dos autores e dos seus contributos. Além de servir como repositório crítico de centenas de entradas bibliográficas sobre *marginalia* e iluminura medievais, esta recolha recorda-nos ainda o desvio de rota sofrido pela historiografia a partir dos meados do século XX, do edifício para o manuscrito, que só muito recentemente voltaria a disseminar-se por outros suportes. E de Boto Varela é, precisamente uma das mais recentes abordagens ao fenómeno marginal e teriomórfico a partir desta renovada seriedade/serenidade científica que procura nas fontes, na cultura, nas ideias, crenças e ansiedades do tempo (não as do seu próprio tempo), um pouco na continuação da densidade hermenêutica de Jeffrey Hamburger¹²⁹.

Numa década prolífica em estudos sobre *marginalia*, desde 2007 até ao presente, aborda-se a margem sob múltiplas perspectivas: prolongando-se até ao presente as abordagens sistemáticas, herdeiras do trabalho de Randall, que partem de grupos de manuscritos e analisam as suas especificidades, temas e motivos recorrentes¹³⁰; ensaiando-se os estudos de conjunto que perspectivam a

¹²⁸ Cf. BOTO VARELA, Gerardo, “*Marginalia o la fecundación de los contornos vacíos. Historiografía, método y escrutinio de los primeros márgenes hispanos (920-1150)*”, *La miniature medieval en la Península Ibérica* (ed. Joaquín Yarza), Murcia nausicaa, 2007, pp. 419-484; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Hacia una Historia de la Figuración Marginal”, *Archivo Español de Arte*, T. 72, No. 285, Madrid, CSIC, 1999, pp. 53-66; KENDRICK, Laura, “Making Sense of Marginalized Images in Manuscripts and Religious Architecture”, 2010; NØDSETH, Ingrid Lunnan, “Reframing the margins: marginalised sculpture on Gothic cathedrals”, *Collegium Medievale*, Oslo, No. 26, 2013, pp. 3-26.

¹²⁹ Nesta obra, dedicada à escultura capitelar do claustro de Silos, o autor elabora uma notável síntese do debate longamente mantido e documentado (desde Vitruvius, pelo menos) em torno do ornamento e dos limites da superfluidade e da fantasia. Como forma de se posicionar face as dados da questão, recupera e problematiza os termos medievais: decus, decorus, ornatus, ornamentum. BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento Sin Delito. Los Seres Imaginarios de Claustro de Silos y sus Ecos en la Escultura Románica Peninsular*, Silos, Abadia de Silos, 2000, pp. 25-48.

¹³⁰ HUNT, Elizabeth Moore, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*, New York & London, Routledge, 2007; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, *Iconografía Marginal en Castilla, 1454-1492*, Madrid, CSIC, 2009.

margem a partir das artes visuais, da literatura, da religião e da sociedade¹³¹ ou se perfilam para a análise de um destes âmbitos em particular¹³².

Pese embora a seriedade do compromisso, o enamoramento do *presente* pela margem do passado medieval é ainda constante e, a tempos, adolescente. À margem da produção académica mais empenhada no rigor do exercício analítico e especulativo, cresce contudo o fenómeno recente, intensamente alimentado pelas redes sociais - e por algum do trabalho académico colocado “em rede” pelas mesmas -, de um viral interesse por fenómenos, temas e espaços marginais em suportes medievais como o livro ou a arquitectura. Via *twitter*, *facebook*, *pinterest*, *wordpress*, etc. partilham-se os desenhos, espontâneos e quase infantis (*doodles* ou desenhos) encontrados nas margens de manuscritos e livros impressos, ou nas suas folhas de guarda (inicialmente brancas), onde frequentemente os escribas testavam os seus aparos (*pen tests* ou testes de pena) e os leitores inscreviam os seus nomes, fórmulas de bênção (bons subterfúgios para o *vício* da escrita fortuita), datas importantes, contas, desenhos ou, ainda, maldições pretensamente dissuasoras para quem se atrevesse a subtrair-lhes os preciosos livros¹³³. Descobrir as surpresas reservadas pela primeiríssima ou última página de um livro, passou a ser um dos maiores prazeres dos investigadores, imediatamente partilhados pela comunidade, virtualmente real, que segue o seu trabalho. Além disso, fenómenos ultra-marginais, pela sua ancorarem física, mas muitas vezes também pelas suas motivações e usufruto, como a pintura em cortes de livros (*fore-edge painting*) e o *graffiti*, têm recebido recentemente uma particular atenção, sobretudo por parte de uma historiografia e um público geral de origem (ou expressão) anglo-saxónica.

¹³¹ MONTEIRA ARIAS, Inés, MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén, VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.), *Relegados al Margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, CSIC, 2009.

¹³² HARDWICK, Paul, *English Medieval Miscellanies: The Margins of Meaning*, Suffolk, The Boydell Press, 2011; BLOCK, Elaine, JONES, Malcolm, BILLIET, Frédéric (eds.), *Profane Images in Marginal Arts of the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2009; NISHIMURA, Margot McIlwain, *Images in the Margins*, London & New York, The British Museum & The J. P. Getty Museum, 2009.

¹³³ Sem que possamos aqui dar lugar a maiores considerações sobre o imenso potencial interpretativo destas fórmulas de maldição, não podemos evitar sublinhar que, enquanto fenómenos paralelos e muitas vezes coincidentes nos mesmos exemplares, *doodles*, anotações marginais e pragas para ladrões se inscrevem numa mesma lógica de enorme valorização do livro, que não se vê diminuída pela intervenção pessoal dos seus possuidores, apenas recentemente lida como desrespeito pela seriedade do seu conteúdo ou pela dignidade do seu formato e aspecto. Cf. JACKSON, H.J., *Marginalia: Readers Writing in Books*, Yale University Press, 2001, p. 2-17.

Estas expressões, artísticas ou apenas gráficas, para as quais é frequentemente difícil encontrar uma designação fora do formato taxonómico anglo-saxónico, são tão interessantes por indiciarem um interesse investigativo recente sobre fenómenos de marginalidade na arte medieval, como por representarem, na grande maioria das vezes, expressões que nada têm que ver com a Idade Média. *Doodles*, *pen-tests*, *graffiti* e, em menor medida, *fore-edge paintings*, encontram-se frequentemente em suportes medievais mas resultam de intervenções dos séculos XVI-XX, tendencialmente espontâneas, individuais e descomprometidas na sua intencionalidade. O apelo irresistível da margem alia-se à sedutora possibilidade da semi-ocultação da marca pessoal, pela sua inscrição num livro desactualizado, nas paredes de um velho edifício, num móvel ou mesmo numa peça de ourivesaria, bem como à manipulação *in extremis* da margem de um livro que, antigo ou acabado de imprimir, se considera como obra preciosa, digna do investimento implicado na pintura dos seus cortes, ora visível para todos, ora acessível apenas àqueles que conhecem o seu segredo.

A prática da pintura de cortes (ou *fore-edge painting*) é sintomática de uma bibliofilia que se detecta desde a mais alta Idade Média e que se manifesta na particular valorização do livro enquanto repositório e veículo de conhecimento, mas também enquanto recipiente de marcas privadas e pessoais e objecto de embelezamento e entesouramento. Da encadernação à lombada, das marcas de posse à ornamentação das margens, a escolha das formas, materiais e conteúdos é frequentemente ditada pelo gosto do possuidor, pela sua maior ou menor preocupação com a utilização prática do livro (a sua rápida identificação na estante, por exemplo) ou a sua intimidade com o mesmo. Assim, a opção pela decoração das margens exteriores do bloco de texto, ou do miolo do livro - os chamados cortes - não pode deixar de se inscrever numa relação dinâmica com o livro que faz das sua "moldura" um espaço de investimento estético. Dourada, pintada a uma só cor ou marmoreada, gravada a par da própria encadernação, esta moldura pode também apresentar imagens pintadas (de paisagens, a cenas que ilustram o conteúdo) perfeitamente visíveis para quem pegar no livro fechado. Este tipo de pintura "marginal" é o mais comum até ao século XVIII e apresenta frequentemente sinais identificadores do possuidor do livro - nome, divisa, brasão -

ou motivos ornamentais, entre os quais se vão contando alguns dos habituais ingredientes do ornamento marginal, comuns a tantos outros suportes¹³⁴.

É, frequentemente, um acto posterior à execução, manuscrita ou impressa, do livro e obedece à vontade expressa do possuidor de adicionar informação ao livro, de uma forma que não foi desconhecida à Idade Média, que também mandou ornamentar e acrescentar os seus livros à posteriori, como vimos pelo exemplo, citado por von Hurter, do estudante que mandava *babuinar* os livros.

No entanto, a partir do século XVIII, não é raro que estas imagens deslizem para o interior do livro, para o limite extremo das suas margens, de forma a que o douramento ou o marmoreado ocultem uma cena pintada que só aparece quando se dobra ligeiramente o miolo do livro. Representativo do processo habitual deste tipo de decoração, da sua cronologia mais comum e do seu habitual desfasamento de alguns anos após a conclusão e/ou aquisição do livro, é o caso do exemplar divulgado pelo Metropolitan Museum of Art (The Cloisters), uma tradução inglesa de uma edição sobre textos medievais franceses originalmente compilados por Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy, *Fabliaux or tales: Abridged from French Manuscripts of the XIIth and XIIIth Centuries*¹³⁵. Encadernado para o magistrado inglês Charles James Preston, foi, por sua vontade, decorado com a pintura (oculta) de uma cena de evocação medieval, com um cavaleiro regressando da batalha para os braços da sua *senhor*. Na última década do século XVIII, as elites deleitam-se, como outrora, na surpresa que resulta de subtis jogos com a margem - com as suas diversas liminaridades - procurando o mesmo efeito nas margens da literatura e da cultura medieval.

Estes jogos, prolongados na descontextualização do *cutting*, da *collage* e do *pastiche* de imagens medievais às mãos de eruditos, artistas e curiosos setecentistas e oitocentistas - com o propósito, positivamente marginal, de ilustrar, ornar, divertir, surpreender a partir de uma Idade Média *novamente* revelada - ecoam num século XXI que, mais ou menos consciente do processo, os recupera,

¹³⁴ A Bíblia de Henrique VIII, impressa em Zurique em 1543, e conjecturalmente decorada, nos seus cortes, por Thomas Berthelet, incluía um querubim, um sátiro, uma pomba, uma grande flor-de-lis, enrolamentos, flores e arabescos. Cf. DAVENPORT, Cyril, *Thomas Berthelet*, Chicago, The Caxton Club, 1901, p. 79; WEBER, Carl Jefferson, *A thousand and one fore-edge paintings, with notes on the artists, bookbinders, publishers, and other men and women connected with the history of a curious art*, Colby College Press, 1949, p. 5-6.

¹³⁵ LEGRAND D'AUSSY, Pierre Jean-Baptiste, *Fabliaux or tales: Abridged from French Manuscripts of the XIIth and XIIIth Centuries*, London, W. Bulmer and Co. Shakespeare Press, 1796. Este livro fez parte da biblioteca pessoal de Joseph Breck, director de The Cloisters e daí passou ao acervo do Museu. Cf. <http://www.metmuseum.org/research/libraries-and-study-centers/in-circulation/2014/fore-edge>

os revaloriza e os repete. A par do crescente interesse no estudo dos *marginalia*, nas suas versões iconográfica, gráfica, linguística, literária e histórica, a discussão em torno da divulgação das imagens marginais nas redes sociais começa a fazer-se sentir nos meios académicos, polarizando opiniões no que respeita às consequências da tendencial descontextualização dos *marginalia* constantemente perpetrada através de *recortes* de imagens - desta feita digitais - que se *colam* em posts de blogs, em *tweets* e em partilhas de *Facebook*, com ou sem legenda, com ou sem comentários, com ou sem manifestações de uma inteligência jocosa de imagens criadas num tempo que, sistematicamente, alimenta o apetite pós-moderno pelo ex-cêntrico tanto quanto choca o seu entendimento (tão positivisticamente organizado) do mundo, da história e do comportamento humano.

Seja sob a forma de notas marginais ou imagens marginais, adicionadas ao livro (ou ao espaço usufruído) durante a sua concepção ou depois dela, os *marginalia* medievais são fundamentalmente definidos pela sua presença física numa margem mais ou menos fácil de assumir. No entanto, a sua natureza epistemologicamente marginal raramente deixa de ser tida em conta e é sobretudo ela que mais se insinua perante os olhares contemporâneos, alimentando o interesse (voraz) pelas margens dos livros, dos edifícios, dos objectos comuns.

Assim, em 2009, o J. Paul Getty Museum abriu uma exposição intitulada “Out-of Bounds: Images in the Margins of Medieval Manuscripts” (curadoria de Margot MacIlwain Nishimura e Kirsten Collins). Em 2014, a National Gallery de Londres, inaugurava “In the Library: Deforming and Adorning with Annotations and Marginalia”, com a exibição de uma selecção de livros “that are unique not because of their content or imprint, but because of the one-of-a-kind markings and additions that readers of the past made to the printed text”. Por toda a blogosfera, os *marginalia* medievais transformaram-se em moda, com títulos tão apelativos como: “Bizarre and vulgar illustrations from illuminated medieval manuscripts” (2013), “Marginali-yeah! The Fantastical Creatures of the Rutland Psalter” (British Museum), “Naughty Nuns, Flatulent Monks, and Other Surprises of Sacred Medieval Manuscripts” (Collectors Weekly, 2014).

A margem é, assim, entendida como espaço de espontaneidade, individualismo, surpresa, choque, o espaço de encontros provocadores entre uma cultura que ainda consideramos tão rígida, tão séria, tão repetitiva e tão regular, como se todo o tecido humano medieval no espaço de um continente e a espessura de pelo menos cinco séculos se pudesse resumir ao “*drama da falta de*

*humor de quem se julga destinado a corrigir o mundo*¹³⁶ tão bem personificado, como bem notou José Mattoso, no fanático Frei Jorge do *Nome da Rosa*.

Continuando a recortar, colar e descontextualizar a cultura visual medieval, o tempo presente, na condição efémera de nunca o ser, reflete agora sobre a (in)utilidade deste seu divertimento, equacionando-o à luz da separação (talvez cada vez mais subtil) entre a produção científica e a divulgação de conteúdos, entre o mundo académico e a sua transversalização, garante de educação e liberdade de pensamento: “hemos pasado del rechazo a la exaltación de una Edad Media visual como lugar de anécdota en función del *diverstisment* del hombre contemporáneo.”¹³⁷

O debate, recente e ainda em curso¹³⁸, sobre os efeitos nocivos da divulgação desinformada e desinformadora de imagens digitalizadas e disponibilizadas por um número crescente de bibliotecas empenhadas em agilizar o acesso aos seus acervos, sobretudo aos manuscritos iluminados, e minimizar os impactos e incómodos de consultas muitas vezes altamente restritas, tem alertado historiadores, académicos e um público especializado para a necessidade de vincular as imagens às suas fontes, garantindo os devidos créditos às entidades responsáveis pela digitalização mas, sobretudo, garantindo a possibilidade de aprofundamento investigativo e confronto entre as imagens e o seu contexto. No entanto, o questionamento concreto - e unicamente científico - da descontextualização das imagens marginais enquanto imperativo metodológico, parece ainda estar longe de acontecer.

¹³⁶ MATTOSO, José, *Levantar o Céu. Os labirintos da Sabedoria*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012, p. 92.

¹³⁷ BUTTÀ, Licia, “Para no acabar con la Edad Media”, *Repensar el sombrío Medioevo* (ed. Francesc Massip Bonet), Kassel, Edition Reichenberger, 2014, p. 13-24, p. 15-16.

¹³⁸ Ver, em particular: BUTTÀ, Licia, “Para no acabar con la Edad Media”, p. 13-24. Alguns dos ecos mais recentes são os artigos de opinião de WILES, Kate, “Monetising the Past: Medieval Marginalia and Social Media”, *History Today*, consultado a 17/04/2015, <http://www.historytoday.com/kate-wiles/monetising-past-medieval-marginalia-and-social-media>, e de MEIER, Allison, “How Viral History Accounts Are Hurting the Past They Purport to Celebrate”, *Hyperallergic. Sensitive to Art & its Discontents*, consultado a 17/04/2015, <http://hyperallergic.com/198664/how-viral-history-accounts-are-hurting-the-past-they-purport-to-celebrate/>

2. a margem: um lugar-comum

2.1 *marginalia*

Ao procurar uma definição precisa para *marginalia*, de balde se perscrutarão os domínios codificados da historiografia artística ou, sequer, da iconografia. Associada, desde o primeiro fôlego, ao texto e aos seus suportes, a noção de *marginalia* irrompe timidamente do vocabulário codicológico para depois se alargar, caudalosa, ao domínio da literatura e, já metamorfoseada e diluída em afluentes vários, desaguar no espaço das imagens e das artes visuais. Fundamentalmente ligada à longa tradição de fazer anotações nas margens dos livros, trata-se de uma designação cujas raízes se lançam bem fundo nas práticas de leitura medievais sem que jamais se tenham estendido - de forma explícita - ao seu universo artístico.

Na incerteza do que chamariam os artistas medievais às imagens que recorrentemente colocavam nas margens das suas obras, sabemos, contudo, que nunca lhes terão chamado *marginalia*. Não porque o processo de adicionar notas à margem de uma página se não possa equiparar, embora com cautela, à criação de imagens nas margens, como veremos a seguir, mas porque, para a Idade Média, a palavra *marginalia* nunca existiu. Sob a forma do plural neutro do adjectivo *marginalis* (este sim, utilizado na Idade Média), *marginalia* faz a sua primeira aparição documentada em 1819, com a publicação, no periódico *Blackwood's Edinburgh Magazine*, de extratos das anotações feitas por Samuel Taylor Coleridge em 1804 nas margens de um exemplar de *Works de Thomas Brownes*, destinados à leitura de Sara Hutchinson¹³⁹. A prática de anotar os livros como condição *sine qua non* para a sua “digestão” e mesmo para o auxílio de terceiros leitores não era nova no século XIX e nem mesmo a sua divulgação editorial deixa de ter antecedentes em tempos medievais e modernos mas o que, porventura, distinguirá os leitores-anotadores de setecentos e oitocentos dos seus antepassados é a assumida compulsão e o afirmado individualismo dialógico da relação estabelecida com o livro. De resto, ainda antes de Coleridge e dos seus

¹³⁹ Cf. COLERIDGE, Samuel Taylor, “Marginalia I”, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, (ed. George Whalley), 16 vols, Princeton, Princeton University Press, 1980, vol. XII, p. cxv.

contemporâneos, Voltaire assumia orgulhosamente “Ma coutume est d’écrire sur la marge de mes livres ce que je pense d’eux”¹⁴⁰, enquanto as muitas anotações dos seus milhares de livros despertavam o interesse a um círculo cada vez mais alargado de leitores de notas marginais. Esta progressiva centralização das anotações, que começam por se transformar em objecto de desejo acima do conteúdo do próprio livro para depois se destacarem dele por completo, em publicações independentes, representam outra das diferenças fundamentais entre as práticas de anotação medievais e a sua descendência. Transformadas num bem precioso e procurado, os *Marginalia* de leitores-autores de renome passam a ser compilados em volumes próprios para, chegados à segunda metade do século XX e, sobretudo, ao século XXI, subirem à centralizadora ribalta de um fascínio que vai muito para além de um nome:

*Scholars and critics point out that marginalia are sometimes more interesting than the books in which they appear - the annotator outshining the author - and that in any case marginal notes may be of historical value no matter who wrote them, if they tell us something about the way readers used to read, or about the reputation of a particular work at a given moment.*¹⁴¹

Quanto ao nome, *Marginalia*, será também a Coleridge, responsável pela sua transformação em género literário *de facto* (e rapidamente popularizado), que se fica a dever a escolha de um termo que, inventivo e inventado, não deixava de cumprir, com a leveza a que o objecto nomeado requeria, o propósito de dignificar sem comprometer. Idealmente ancorados entre a seriedade académica dos *scolia* e dos *adversaria*, os muitos volumes de *Marginalia* compilados e publicados por Coleridge cunhariam, a par do nome, a sua adivinhada presença nos meios eruditos mais remotos¹⁴²: *The word itself, which Coleridge may well have used ironically to make light of his own pretensions, has stuck: readers seem to find that*

¹⁴⁰ MERVAUD, Christiane, “Du bon usage des Marginalia”, *Revue Voltaire*, n.º3, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, p. 101-127, p. 102.

¹⁴¹ JACKSON, H. J., *A Book I Value: Samuel Taylor Coleridge Selected Marginalia*, New Jersey, Princeton University Press, 2003, p. xv.

¹⁴² Ao esclarecer a escolha do título do seu livro, *Marginalia: Readers Writing in Books*, e mesmo depois de traçar as possíveis motivações de Coleridge para a escolha do termo *marginalia*, H. J. Jackson não deixa de perpetuar esta hipótese de ancestralidade, claramente descartável pela virtual inexistência do termo “marginalia” em fontes textuais anteriores ao século XIX e dicionários anteriores ao século XX, ao assumir: “Books in Latin with scholarly apparatus had of course been using the term for centuries.” JACKSON, H. J., *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven & London, Yale University Press, 2001, p. 13.

*its Latinity confers a degree of seriousness and erudition that “notes”, “remarks”, “comments”, and even “annotations” lack.*¹⁴³

A fortuna da designação *marginalia*, dever-se-ia não só à erudição da sua pretensa Latinidade, como também à sua rápida adopção por outros leitores-anotadores. Um deles, além de tudo, autor, foi dos primeiros a reflectir sobre o prazer e o potencial das notas escritas nas margens dos livros, reflectindo, na profunda consideração pela margem e no prazer quase travesso do diálogo com ela, uma dinâmica não muito distante daquela anunciada pelas imagens marginais medievais. De facto, se Coleridge foi o primeiro a publicar os seus *marginalia*, enquanto produto final da leitura comentada de um livro, Edgar Allan Poe seria o primeiro a publicar textos *sobre marginalia*, comentando o processo e discorrendo sobre a sua utilidade:

In getting my books, I have been always solicitous of an ample margin; this not so much through any love of the thing itself, however agreeable, as for the facility it affords me of pencilling suggested thoughts, agreements, and differences of opinion, or brief critical comments in general.

[...] *the purely marginal jottings, done with no eye to the Memorandum-Book, have a distinct complexion, and not only a distinct purpose, but none at all; this it is which imparts to them a value.*

[...] *the marginalia are deliberately pencilled, because the mind of the reader wishes to unburthen itself of a thought - however flippant - however silly - however trivial - still a thought indeed not merely a thing that might have been a thought in time, and under more favorable circumstances. In the marginalia, too, we talk only to ourselves; we therefore talk freshly - boldly - originally - with abandonnement - without conceit.*¹⁴⁴

Este abandono, à idiossincrasia, proporcionado pela intimidade da acção e pela falta de regras e censura de outrem, Poe concretiza-o em exemplos de “richly marginalic air”¹⁴⁵.

¹⁴³ JACKSON, H. J., *Marginalia: Readers Writing in Books*, p. 9.

¹⁴⁴ POE, Edgar Allan, “Marginalia”, *The Works of Edgar Allan Poe*, 6 vols, New York, Armstrong & Son, 1884, Vol. V, p. 175-350, p. 178.

¹⁴⁵ POE, Edgar Allan, “Marginalia”, p. 178.

A presente devoção às margens manifesta-se no culto aos *marginalia* históricos, alvo de um real interesse académico - não raras vezes diluído na descontração comunicativa das redes sociais¹⁴⁶ -, mas também no revivalismo da prática de (se fazer) (a)notar nas margens. Apesar de tudo, a interacção entre o leitor e o livro, potenciada durante séculos pela certeza material de um espaço vazio para rabiscar ideias, opiniões, comentários ou simples interjeições, vê-se hoje ameaçada pela chegada de novos dispositivos de leitura que, se não impedem liminarmente a anotação, condenam-na a uma efemeridade e uma formatação até aqui obviadas pela ligação material entre o papel e a tinta (ou o carvão), o leitor e o livro, acarinhado como coisa viva e pulsante. Lugar de *voyeurismo* tanto quanto de performance, as suas margens exercem hoje uma atracção que, se não deixa de ser intelectual, é também assumidamente física: “*The digital book - scentless, pulp-free, antiseptic - seems like a poor home for the humid lushness of old-fashioned marginalia.*”¹⁴⁷

Este sensualismo das margens, inegavelmente apetecido por uma pós-modernidade (ainda?) cansada da centralidade dos códigos oficiais, estender-se-á das impulsivas notas lançadas ao papel, de qualquer tempo ou proveniência, aos desenhos (*doodles*) transgressivamente rabiscados nas margens, folhas de rosto e folhas de fim de livros impressos e manuscritos até chegar às desconcertantes *drôleries* pintadas e iluminadas, com arte e desvelo, em torno de seríssimos textos medievais. E, com o encanto, viaja um nome que, se na origem pouco mais não foi do que *um latinismo pomposo criado para troçar da trivialidade da forma*¹⁴⁸, é hoje a digna *intitulatio* de uma prática que encontra na Idade Média o palco privilegiado e polimórfico das suas afirmações e transformações.

De resto, se a extensão do termo *Marginalia* a qualquer adição às margens medievais é (*está a sê-lo*, neste preciso momento) fundamentalmente tácita e

¹⁴⁶ É particularmente conhecida a actividade do grupo *Oxford University Marginalia*, criado e mantido na rede social *Facebook*, com mais de três mil membros. Igualmente sintomático é o sucesso da peça “A Year in Marginalia” publicada pelo jornal *The Millions* com as notas escritas por Sam Anderson à margem dos livros lidos durante um ano (2010). Um ano depois, o mesmo autor, crítico do *The New York Times Magazine* uma breve, mas conseqüente reflexão sobre a importância dos *marginalia* enquanto acto individual, criativo e participativo, mas também enquanto prática social, de comunicação e partilha, comparando-os (a este título) aos posts e tweets das actuais redes sociais. ANDERSON, Sam, “What I Really Want Is Someone Rolling Around in the Text”, *The New York Times Magazine*, March 4, 2011, consultado a 17/04/2015, <http://www.nytimes.com/2011/03/06/magazine/06Riff-t.html?pagewanted=2&ref=magazine>

¹⁴⁷ ANDERSON, Sam, “What I Really Want Is Someone Rolling Around in the Text”.

¹⁴⁸ “a self-consciously pompous Latinism intended to mock the triviality of the form”. ANDERSON, Sam, “What I Really Want Is Someone Rolling Around in the Text”.

inopinada, já a relação entre o tempo presente, as margens e as anotações marginais, é auto-consciente, projectando-se para o passado através da sua ancestralidade (medieval):

*We have all seized the white perimeter as our own
and reached for a pen if only to show
we did not just laze in an armchair turning pages;
we pressed a thought into the wayside,
planted an impression along the verge.
Even Irish monks in their cold scriptoria
jotted along the borders of the Gospels
brief asides about the pains of copying,
a bird singing near their window,
or the sunlight that illuminated their page —
anonymous men catching a ride into the future
on a vessel more lasting than themselves.¹⁴⁹*

Mas a apropriação do “perímetro branco” que, neste excerto do poema “Marginalia” (1998), Billy Collins faz remontar a tempos alto-medievais, é tão variável e tão idiossincrática nas suas motivações quanto nas suas manifestações, atravessando assim, de forma imprevisível e incatalogável, séculos de relação entre os leitores e os seus livros. A impressão de um pensamento na berma dos caminhos de uma leitura que, de repente, admite (ou reclama) o comentário, o questionamento ou a distração, não é, de facto, exclusiva dos livros anotados pós-setecentos. Algures pelo século IX, um dos monges irlandeses do idílio marginal de Collins, encerrado num frio *scriptorium* ainda hoje por identificar, deixou numa cópia latina das *Institutiones Grammaticae* de Prisciano de Cesareia (o chamado Prisciano de Saint Gall)¹⁵⁰ milhares de glosas marginais e interlineares em irlandês antigo e, ainda, alguns poemas que a oportunidade da margem fez repousar num silêncio quase confessional. Num deles, o terror histórico infundido pelos primeiros raids vikings a terras irlandesas faz-se transportar para o futuro numa margem de cabeceira:

¹⁴⁹ COLLINS, Billy, *Picnic, Lightning*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1998.

¹⁵⁰ O códice, datado de cerca de 845 e encontrado na Abadia de Saint Gall, terá sido copiado num *scriptorium* irlandês ainda não identificado. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 904, <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/csg/0904>, consultado a 22/04/2015.

*Bitter is the wind tonight
It tosses the ocean's white hair
Tonight I fear not the fierce warriors of Norway
Coursing on the Irish sea¹⁵¹*

Em qualquer um dos casos, o escriba - “anonymous m[a]n catching a ride into the future” - transporta-nos para a realidade, temporal e material, do seu contacto com o livro. Um, escrito de noite, à mercê dos monstros por ela prodigalizados, o outro de dia, ao som das aves e à sombra das árvores, ambos os poemas testemunham uma experiência de leitura que é indivisível da experiência da escrita e que encontra na margem um espaço de apropriação e expressão inegavelmente pessoal. Em ambos os casos, curiosamente, se detectam outros sentidos para a margem, hoje menos tangíveis, mas não menos vívidos para o autor destas anotações: além da margens da terra conhecida, o *Outro*, atravessa os mares carregando consigo os temores do desconhecido; aquém das margens da floresta, ancestral e familiar, encerra-se um paraíso terrestre arvorado em protecção claustral. E estas são duas condições que a Idade Média imprimirá nas suas margens.

Num outro *scriptorium* irlandês, e em data próxima aos exemplos anteriores, um outro monge preparava um livro de exercícios para uso escolar, quando foi assaltado pelo irreprimível desejo de inscrever, no que restava de um fólio, um poema sobre o seu gato, *Pangur Bán*¹⁵². Porque a margem pode estender-se por onde quer que encontre espaço (Poe recortava tiras de papel e colava-as às páginas cujas margens não haviam garantido espaço de anotação suficiente), este poema marginal ocupa cerca de um terço do fólio de pergaminho:

*I and Pangur Bán, my cat
'Tis a like task we are at;
Hunting mice is his delight
Hunting words I sit all night.*

Better far than praise of men

¹⁵¹ Tradução de Kuno Meyer a partir do irlandês antigo. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 904: *Prisciani grammatica*.

¹⁵² Trata-se de um poema inscrito num pequeno manual de apenas oito folhas, escrito em irlandês e datado do séc. IX. Apesar de habitualmente atribuído à mão de um monge irlandês de passagem por (ou com residência em) Reichenau ou Saint Gall, crê-se agora que deverá ter sido escrito no sul da Alemanha ou norte de Itália. Do seu conteúdo constam textos de gramática (com glosas marginais e interlineares em alemão antigo), tábuas astronómicas, hinos e poesia irlandesa. Riechenauer Schulheft, Abadia de São Paulo, Lavanttal, Stift St. Paul Cod. 86b/1, fl. 1v.

*'Tis to sit with book and pen;
Pangur bears me no ill will,
He too plies his simple skill*¹⁵³.

Ainda que possamos sempre questionar os propósitos didáticos deste texto e, portanto, a sua inclusão voluntária no corpo de texto (no centro), a sua marginalidade - “a richly marginalic air” - advém-lhe de uma aparente inadequação ao contexto em que se insere e aos textos de que se faz acompanhar. “*Just as the the goodness of your true pun is in the direct ratio of its intolerability, so is nonsense the essential sense of the Marginal Note*”¹⁵⁴, diria Poe ao encerrar a introdução à publicação dos seus próprios *marginalia*. Acontece, porém que, por muito insólitos ou semanticamente marginais que os *marginalia* medievais possam parecer, eles raramente são incontextualizáveis ou totalmente desprovidos de sentido em relação ao espaço e ao texto com se relacionam (esta aparente desadequação, as margens dos manuscritos medievais guardá-las-ão para as imagens). Assumidamente paratextuais¹⁵⁵, estes comentários marginais flutuam quase sempre em torno do tema da escrita, das suas vicissitudes, das suas recompensas. Assim, se o copista do Prisciano de Saint Gall se comprazia no preenchimento das linhas regradas no seu pequeno livro e se o dono de Pangur Ban se deliciava na caça às palavras, outros houve que lamentaram nas margens (qual buraco de Midas) não terem melhores condições de trabalho.

Num manuscrito da Cidade de Deus de Santo Agostinho, copiado no século X no mosteiro de San Millán de la Cogolla, o copista utiliza a margem como receptáculo de informações variadas que, se por vezes parecem pertencer a um circuito fechado entre a memória do anotador e a anotação (*Hic scripsi in dominico post ascensio et fuit illa pinna mala*, ou “Escrevi aqui no Domingo depois da Ascensão e a pena era má”), muitas outras vezes cumprem funções evidentemente práticas na orientação da leitura, atestando a veracidade do texto (*Perexi, non dubites, nil minus habet*, ou “Verifiquei-o, não duvides, não lhe falta

¹⁵³ Cf. BLACK, Joseph, et al., *The Broadview Anthology of British Literature*, Peterborough, Broadview Press, 2014, p. 45.

¹⁵⁴ POE, Edgar Allan, “Marginalia”, p. 179.

¹⁵⁵ GENETTE, Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; COOPER, Charlotte E., “What is Medieval Paratext?”, *Marginalia*, Vol. 19, 2015, p. 37-50, consultado a 7 de Fevereiro de 2016, http://merg.soc.srccf.net/journal/19conference/19conference_article4.pdf

nada”)¹⁵⁶. Ambas as anotações pressupõem, no entanto, o entendimento da margem como espaço de registo e de memória e, sobretudo, de comunicação com um leitor futuro, muitas vezes subentendido e algumas directamente interpelado. *Quisquis ergo in hoc proficis opere operarii laborantis non dedignemini meminisse* (“Quem quer que sejas tu que beneficias deste trabalho, não deixes de lembrar o laborioso trabalhador”)¹⁵⁷, diz o famoso copista dos *Moralia* de Valeránica, Florentius, num cólofon que, não sendo marginal, não deixa de apresentar laços de parentesco com os *marginalia*. É, de resto, Florentius que primeiro nos faz pensar sobre a relação entre o homem (escritor/leitor) medieval e os seus manuscritos, enquanto superfície táctil, enquanto suporte de texto, de imagens e de pensamento: *ideo tu lector lente folias uersa. longe a litteris digitos tene quia sicut grando fecunditatem telluris tollit sic lector inutilis scribaturam et librum euertit*. (“Portanto, leitor, vira as folhas com cuidado e mantém os dedos longe das letras porque, tal como o granizo destrói as colheitas, também um leitor inútil arruina a escrita e o livro.”)¹⁵⁸ Além da fertilíssima comparação entre a escrita e a agricultura, a folha de pergaminho e o campo arado e semeado - imagem prolongada de fontes mais antigas - esta advertência deixa o registo de uma real preocupação com o manuseamento dos livros, fundamental para o entendimento da margem (também) enquanto mediadora entre o corpo leitor e o corpo lido. O registo reside não só (ou não tanto) no aviso, mas sobretudo na sua total obliteração pois, como nota Catherine Brown, na ampla margem de goteira do cólofon de Florentius, alguém rabiscou um émulo do padrão pintado em torno do

¹⁵⁶ *Civitate Dei de Santo Agostinho*, séc. X, Madrid, Real Academia de la Historia, MS 29, fls. 106r, 128v. Este manuscrito contém numerosas anotações marginais que dão conta do seu processo de cópia, indicando os nomes dos copistas (Moterrafe, Aloysius e um “outro escriba”) e marcando a sua presença de forma absolutamente humana, idiossincrática e física (“Hic cessavit Aloitius presbiter de scribere”). A partir destas indicações (dezasseis, no total), Catherine Brown pode reconstituir os tempos da realização desta cópia, entre 18 de Fevereiro de 977 e 14 de Janeiro de 978. Todas as citações aqui utilizadas são retiradas da mesma obra : BROWN, Catherine, “Remember the Hand: Bodies and Bookmaking in Early Medieval Spain”, *Word & Image*, London, Routledge, Vol. 27, No. 3, p. 262-278, p. 265-266.

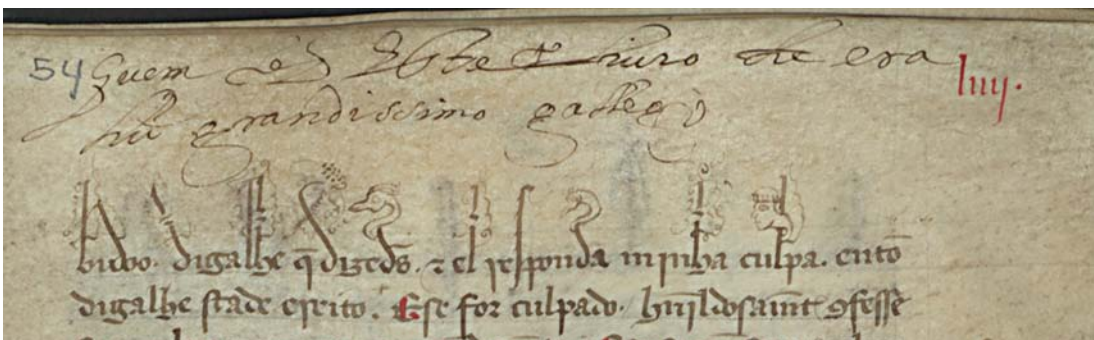
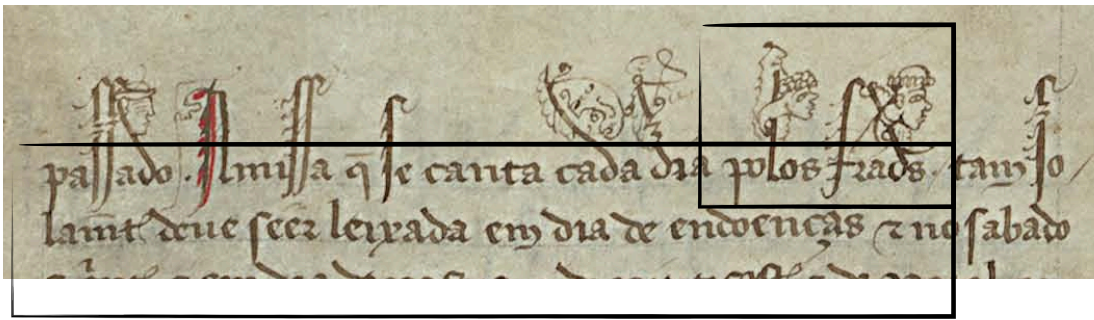
¹⁵⁷ Excerto de um manuscrito dos *Moralia in Job* de São Gregório, copiado por Florentius no mosteiro de Valeránica, em 945 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 80, fl. 500v). O excerto é citado e traduzido em: BROWN, Catherine, “Remember the Hand: Bodies and Bookmaking in Early Medieval Spain”, p. 272.

¹⁵⁸ *Moralia*, 945, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 80, fl. 500v. O excerto é citado e traduzido em: BROWN, Catherine, “Remember the Hand: Bodies and Bookmaking in Early Medieval Spain”, p. 272.

texto, na tentativa de, ao copiá-lo, compreender a sua intrigante ilusão de tridimensionalidade¹⁵⁹.

Menos preocupados com a manutenção do livro em estado pristino, foram os utilizadores de alguns dos manuscritos conservados hoje em bibliotecas portuguesas que, embora desprovidos de iluminura, encontram nos rabiscos, desenhos e anotações dos seus leitores o valor acrescido da margem enquanto espaço de entretenimento, acrescentamento, ilustração, reclamação - sempre a título individual. No Livro dos Usos da Ordem de Cister, copiado por Estêvão Lourido e Frei João Cisterciense no *scriptorium* de Alcobaça em 1415, encontramos várias marcas de intervenção espontânea. Primeiro, os próprios escribas, aproveitam com frequência as serifas das letras para as prolongarem em minúsculas e filigranadas figuras de humanos e animais que interagem por vezes entre si. Soltos na margem, surgem por vezes figuras de animais e humanos - como o cavaleiro que se prepara para ajustar contas com um leão por uma galinha estraçalhada que vemos no extremo da margem - traçadas a tinta castanha com apontamentos de vermelho e azul, que parecem pertencer aos autores da cópia e, portanto, ao seu momento de produção [Fig. 2.1.]. Mas, entre estas aparições fortuitas que nos vão presenteando, ao folhear o códice, com a imagem de um cão, um rato (ou um gato...) um cavaleiro ou um leão, eis que surge um outro desenho, sumário e *naïf*, rudemente traçado a carvão, que se legenda como “frei manool d’azevedo”. Ora, Frei Manuel de Azevedo subscreve-se e retrata-se por várias vezes neste manuscrito, tal como Frei Arcanjo e Magalhães e Frei Pedro Coelho Dias (fls. 23v, 24r). Que estes religiosos, ou apenas um deles, utilizaram e leram o livro em questão sabemo-lo porque o comentam, mas sabemos também que não se privam de lhe marcar as margens e de nelas verterem desabafos e tiradas jocosas: “folgo em tudo o que me falece” ou “quem fez este livro ~~he~~ era hũ grandissimo gallego”. E sabemos, ainda, que tudo isto se dá mais de dois séculos depois da cópia do manuscrito porque Frei Manoel descreve um episódio ocorrido entre ele próprio e um indivíduo de nome Gonçalo em 1635 (fl. 68v).

¹⁵⁹ Ver BROWN, Catherine, “Remember the Hand: Bodies and Bookmaking in Early Medieval Spain”, p. 273.



Figs. 2.1 - Livro dos Usos da Ordem de Cister, Estêvão Lourido e Frei João Cisterciense, Alcobça, 1415 © Biblioteca Nacional de Portugal, Alc. 208, fls. 32v-33r, 26r, 41r, 54r

“what’s in a name?”

A utilização precoce do termo “marginalia” em contexto anglo-saxónico coloca à historiografia artística ibérica, em particular, um imperativo de filtragem que, qualquer versão mais empírica ou menos atenta do inglês para o espanhol ou português, não deixa de atropelar. Expressões como “the marginalia” ou “this manuscript’s marginalia” são tão recorrentemente utilizadas na indicação de um objecto de análise coerente que frequentemente chegam ao textos ibéricos como “a marginalia” ou “a marginalia deste manuscrito” e não como as devidas versões “os marginalia” ou “os marginalia deste manuscrito”. A ineficiente filtragem da historiografia artística ibérica não explica, contudo, por si só, a utilização recorrente de “Marginalia” enquanto substantivo feminino singular valendo como designação de um objecto plural - tal como “a decoração” ou “a ornamentação”. Sem pretender extrapolar os limites de uma análise apenas superficial, deixando a responsabilidade da rarefação deste rigor nominativo (apenas) para a historiografia artística portuguesa, torna-se, contudo, necessário notar que ela é comum a várias outras disciplinas dos estudos medievais e a vários domínios linguísticos. Assim, não é incomum encontrarmos expressões como “medieval marginalia is”, tal como se vem tornando frequente a utilização de um pretense singular, “marginalium”, cujo rigor é igualmente questionável¹⁶⁰. Alerta para este tipo de equívoco, alguns autores começam a procurar obviar a sua ocorrência:

*marginalia: ‘marginal notes’ is a plural noun and must obviously govern a plural verb (the marginalia in this manuscript are of considerable interest). The following example mistakenly uses the singular: *And manuscript marginalia in miscellanies similarly suggests readers drawn from a wide cross section - Criticism, 2000. Should a singular ever be needed, to refer to a single marginal note, it is marginale, not marginalium.*¹⁶¹

Procurar os antepassados de uma tal designação implica tropeçar, constantemente, nas mesmas palavras e nos mesmos conceitos - margem,

¹⁶⁰ Em expressões como “The marginalium must surely have been copied from another manuscript, presumably as an omitted element of the text made good by a corrector who checked the Winchester marginalia for omissions.” FIELD, P. J. C., KENNEDY, Elspeth, COOPER, Helen, NIGEL, Palmer, “Malory’s Own Marginalia”, *Medium Aevum*, Vol. LXX, No. 2, 2001, p. 226-239, p. 231.

¹⁶¹ BUTTERFIELD, Jeremy (ed.), *Fowler’s Dictionary of Modern English Usage*, Oxford, Oxford University Press, 2015, [4th ed.], p. 505.

marginal, marginalar, marginado, marginação - que, quer difusamente associados à natureza e posicionamento dos *marginalia*, quer especificamente relacionados com o acto de escrever nas margens dos livros, surgem pontualmente em obras literárias e fontes diplomáticas e recorrentemente em *summae* e dicionários desde o século XIII. Sem que possamos, com a propriedade e segurança que só o domínio pleno das correctas ferramentas filológicas, etimológicas e linguísticas poderia permitir, reconstituir historicamente a presença e os sentidos do conceito de margem *in illo tempore*, de modo a testar a sua adequação às imagens que hoje vemos como marginais - e de modo a testar a adequação desta mesma categorização - , não deixa de ser possível detectar aplicações tendenciais que, se fazem da margem, a borda ou limite de toda e qualquer coisa, também lhe vão concedendo, de forma mais ou menos sincrónica, sentidos específicos que nos importa reconhecer e sublinhar.

Por volta de 1286, o dominicano Giovanni de Balbi, ou João de Génova, terminava a sua *Summa gramatical*, conhecida como *Catholicon*, incluindo uma das primeiras definições de margem e fazendo derivar a palavra latina *margo* de *mare* e *giro*. Etimologicamente ligada à orla marítima, margem passara a ser um termo aplicado à “borda, ao limite ou à extremidade de qualquer coisa”. Os termos utilizados pelo gramático dominicano para indicar esta generalização são, também eles, significativos: *litus*, *limbus*, *generaliter extremitas*, *extrema pars*¹⁶². Margem é o limite externo e extremo, mas também o espaço intermédio, intersticial, liminar, estreitamente associado a *limen* e *limes*, *-itis* definidos enquanto os limites físicos de algo (uma estrada ou um campo, por exemplo) e, sobretudo, *limbus*, *-i* cuja definição se remete em, primeiro lugar, para as orlas ornadas e douradas das vestes de aparato, em segundo lugar, para a orla marítima e, por último, para o limbo infernal: “*vel ora maris vel vestis vel clamydis*”¹⁶³. De facto, tanto a etimologia

¹⁶² “**Margo.** mare componitur cum giro, -ras. e dicitur hic aut hec margo, -ginis. incerti generis. licet quidam dixerunt [que?] est communis et dicitur margo quasi mare girans id est litus maris. Vel dicitur margo quasi mare regens. vel agens vel tegens. Transfertur etiam hoc nomen margo ut dicatur quodlibet litus et limbus et generaliter extremitas vel extrema pars cuiuslibet rei. Unde margineus,-nea, -neum. Et hic e hec marginalis e hoc le. quod pertinet ad marginem vel quod est in margine. Unde glose dicuntur marginales que sunt in marginibus. libri ad differentiam interlinearium glosarum que sunt inter lineas textus.” Transcrição, com algumas lacunas, obtida a partir da consulta de três edições do *Catholicon*: BALBUS, Johannes, *Catholicon*, Mainz, [s.n.], 1460, Bibliothèque de Sainte Geneviève, OEXV 2 RES, fl. 213v; BALBUS, Johannes, *Catholicon*, Venetiis, Octaviano Scoto, 1495, UCGB R-46-12 [pertenceu ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra], fl. 190r; BALBUS, Johannes, *Catholicon*, Colónia, [Petri Liechtenstein Coloniensis], 1506, fl.180r.

¹⁶³ BALBUS, Johannes, *Catholicon*, Mainz, [s.n.], 1460, Bibliothèque de Sainte Geneviève, OEXV 2 RES, fl. 193v.

“marítima” de margem, quanto a definição ornamental de limbo são colhidas das *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha que, seis séculos antes, haviam estabelecido os alicerces enciclopédicos da origem e significado de palavras e conceitos pertencentes a domínios tão vastos quanto o mundo que pretendiam captar. Aqui, encontramos uma definição lata e vaga de margem, remetendo-se precisamente a sua origem etimológica à palavra *mar*, sem qualquer aproximação ao universo do ornamento ou sequer do artefacto : “*Margem (margo) é uma parte de qualquer lugar, como por exemplo do mar (mare); daqui vem o seu nome*”¹⁶⁴. Não se limitando à inclusiva, porém lacónica, definição de margem oferecida por Isidoro de Sevilha, a versão de Giovanni de Balbi estende o seu potencial significante a domínios mais específicos como, por exemplo, o do livro. *Margineus, -ea, -eum* e *marginalis* são, assim, adjectivos que qualificam “*aquilo que pertence à margem, ou que está na margem.*” Marginais são, portanto, “*as glosas que estão nas margens dos livros, distintas das glosas interlineares, que estão entre as linhas do texto.*”¹⁶⁵

Este sentido eminentemente geográfico, fisicamente delimitador e limítrofe de margo, -inis confirma-o o *Grand Gaffiot* (1934) que, a partir de referências remetidas a Tito Lívio, Plínio, Ovídio, entre outros, define a forma verbal correspondente, *margino, -aui, -atum, -are*, como acto de delimitação de um espaço físico: “*entourer d’une bordure, border*”¹⁶⁶. Em Du Cange (1678), e já a partir de fontes cristãs medievais, *margo* assume a assertiva definição de *término, fim* ou *final* de algo e *marginar* (sob a forma verbal *marginari*) equivale a *definir*,

¹⁶⁴ “**margo**, -inis m., f. ISID. orig. 14,8,42 margo est pars cuiuslibet loci, utputa maris; unde et nomen accepit.” MALTBY, Robert, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Francis Cairns, 1991, p. 368. “A border (margo) is a part of every place, as for example of the sea (mare); after which it is also named.”, *The Etymologies of Isidore of Seville*, (trans. Steppen Bar ney, W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 300.

¹⁶⁵ Novamente, “Unde margineus,-nea, -neum. Et hic e hec marginalis e hoc le. quod pertinet ad marginem vel quod est in margine. Unde glose dicuntur marginales que sunt in marginibus. libri ad differentiam interlinearium glosarum que sunt inter lineas textus.” BALBI, Giovanni (ou BALBUS, Johannes).

¹⁶⁶ “**margino**, avi, atum, are (margo), tr., entourer d’une bordure, border: censors glarea vias extra urbem substruendas marginandasque locaverunt LIV. 41, 27, 5, les censeurs mirent en adjudication la tâche d’ensabler les routes en dehors de la ville et de les munir d’accotements; tabulae marginatae PLIN. 35, 154, cadres de bois.” e “margo, inis, m. et f., bord, bordure: VARR. R. 3, 5, 9; LIV. 44, 33; PLIN. 9, 130; 30, 113; OV. M. 3, 162 || borne, frontière: V.-MAX. 5, 6, 4 || rive: OV. M. 1, 13; JUV. 3, 14 || fém., VITR. 5, 12; JUV. 1, 5.” GAFFIOT, François, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 950.

*delimitar, marcar*¹⁶⁷. Alargando a pesquisa de fontes a obras profanas, de uma Idade Média de sete séculos, o monumental trabalho de Frédéric Godefroy atesta um entendimento amplo de Margem como “borda” ou “limite” em sentido geral. No seu dicionário de francês antigo, começa por incluir o substantivo “margine” e o verbo “margier” ou “marger”¹⁶⁸, que complementa, nos volumes finais, com os termos “marge” (“bord en général”) e “marginal” (“qui se trouve sur la marge”)¹⁶⁹. De modo a atestar a ocorrência, dos referidos termos, Godefroy cita pequenos excertos de Renclus de Molliens (séc. XII), Brunetto Latini (séc. XIII) e Jean Froissart (séc. XIV), que nos dão conta de um prolongamento da ideia de “margem” como delimitação, limite ou fim, no sentido figurado (Molliens) e no sentido físico e geográfico (Latini e Froissart)¹⁷⁰. Entre as fontes medievais utilizadas por Godefroy para investigar a utilização da palavra “marge” ou “margine” e dos seus derivados, apenas uma se remete para o universo da página escrita: o dicionário trilingue (bretão, francês e latim) de Jehan Lagadeuc, commumente conhecido como *Catholicon* (1464), onde “*margine de livre*” é a

¹⁶⁷ “1. **margo**, Terminus, finis. Negotia ad Marginem perducere, id est, ad exitum.” e “**marginari**, Definiri, terminari, Gall. Borner, limiter” DU CANGE, et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887, t. 5, col. 279c. Disponível online em: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/MARGO>, consultado a 17/03/2015.

¹⁶⁸ GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Tom. 5, Paris, F. Vieweg, 1888, p. 173.

¹⁶⁹ VAN HAMEL, Anton-Gerardus (ed.), *Li Romans de Carité et Miserere du Renclus de Moilliens: poèmes de la fin du XII^e siècle*, Paris, F. Vieweg, 1885, p. 280.

¹⁷⁰ De “Li Romans de Carité et Miserere” de Renclus de Molliens, Godefroy retira a seguinte passagem: “O dame, o rike tresoriere, / O douce, o tres large aumosniere, / Grans mestiers est ke te mains large / As povres se bonté espargie. / **Car nostre vie est pres de marge**, / Ki mout est male d'en arriere.” Cf. VAN HAMEL, Anton-Gerardus (ed.), *Li Romans de Carité et Miserere du Renclus de Moilliens: poèmes de la fin du XII^e siècle*, Paris, F. Vieweg, 1885, p. 280. A referência de Brunetto Latini, retirada de *Li Livres dou Trésor* (ou Tesoretto, na sua versão italiana), pertence ao domínio enciclopédico da própria obra e anuncia a margem enquanto delimitação física e geográfica entre a terra e o mar (neste caso, o mar da costa da Líbia, supostamente mais elevado do que a terra): “La mer i est assez plus haute que la terre, et se retient **dedanz ses marges** en tele maniere que ele ne chiet ne ne decourt sor la terre”. Cf. CHABAILLE, P. (ed.), *Li Livres dou Tresor par Brunetto Latini*, Paris, Imprimerie Impériale, 1863, p. 169. Ambas as referências surgem no complemento ao dicionário de Godefroy, incluído no tomo décimo da vasta obra: GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, [Complément], Tom. 10, Paris, F. Vieweg, 1902, p. 124. A terceira referência (primeira pela ordem da publicação dos volumes do dicionário), retirada da obra poética de Jean Froissart, anterior à sua actividade enquanto cronista, encontra-se no *Trettié Amourous a la loenge dou Joli Mois de May* e aplica-se à descrição de um florido e cuidado vergel no mês de Maio: “Au regarder pris le vregié, / Que tout autour on ot vregié / De rainselés / **Espessement et dur margiet** / Et ouniement arrenjié”. Cf. SCHELER, M. A. (ed.), *Oeuvre de Froissart: Poésies*, Tome 2, Bruxelles, Victor Devaux, 1871, p. 195.

primeira definição oferecida, logo seguida pelo latim “margo” e pela indicação “*Item cest ourlle de robe, ou riuage.*”¹⁷¹

O dicionário bilingue de Jerónimo Cardoso (1592) define sumariamente margem e marginado: “**margo**, inis, a margem, ou cabo de algũa cousa” e “**marginatus**, a, um, cousa q tem margẽ.”¹⁷²

Exclusivamente textual, codicológica e/ou diplomática é também a natureza das definições de “marginado”, “marginador”, “marginal”, “marginar” e “marginiforme” oferecidas pelo Dicionário de Caldas Aulete, onde a aplicação dos designativos “marginado” (“que tem margem”) e “marginal” (“relativo ou pertencente à margem”) se distinguem numa primeira instância para se confundirem na prática (ambos designam aquilo que é apontado à margem)¹⁷³. Transpostos do dicionário para a realidade da arte medieval (ou da arte *tout court*, ambos os adjectivos assumem alguma operatividade, na medida em que ajudam a esclarecer as diferenças fundamentais entre as imagens marginais e os seus suportes. Assim, um livro marginado é um livro dotado de margens e, subentende-se, de informação gráfica ou visual adicionada a essas mesmas margens. O mesmo se aplica a um relicário, um portal, um claustro. Qualificar qualquer um destes objectos como marginais, implica conotá-los com um qualquer sentido, mais ou menos depreciativo, de exclusão, afastamento e desconsideração. Quando aplicado, porém, às imagens e/ou textos adicionados às margens destes mesmos suportes, o qualificativo “marginal” denota, acima de tudo, a pertença a um espaço liminar, delimitador, emoldurante, “marginiforme”¹⁷⁴ sem que perca (ainda que na esmagadora maioria dos casos o devesse) o peso conotativo da marginalização enquanto exclusão. Mais neutro e menos comprometido é, portanto, o adjectivo *marginado* que, de acordo com a completa definição de Aulete também indica aquilo que é “Apontado á margem do livro ou do

¹⁷¹ LE MEN, René-François, *Le Catholicon de Iehan Lagadeuc. Dictionnaire Breton, Français et Latin*, Paris, Lorient, [1^a ed. Tréguier, Iehan Caluez, 1499], 1867, p. 146. Trata-se do primeiro dicionário trilingue e, simultaneamente, do primeiro dicionário impresso em território francês. Embora a compilação date de 1464, a impressão aconteceu apenas em 1499.

¹⁷² CARDOSO, Jerónimo, *Dictionarium latino lusitanicum et lusitanico latinum*, Lisboa, Alexandre de Sequeira, 1592, p. 117.

¹⁷³ “**Marginado**: que tem margem. Apontado á margem do livro ou do manuscrito.” e “**Marginal**: relativo ou pertencente à margem. Nota marginal, aquillo que se escreve na margem da folha de um livro ou de qualquer documento escripto.” AULETE, Caldas, *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1925, Vol. II, p. 248.

¹⁷⁴ “**Marginiforme**: semelhante a cercadura.” AULETE, Caldas, *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1925, Vol. II, p. 248.

manuscripto.” *Mutatis mutandis*, um livro marginado é diferente de um livro marginal, porque tem margem mas não está na margem; já uma nota marginal é igual a uma nota marginada porque está na margem e porque resulta de um processo de marginação (criação de margem e, simultaneamente, de anotações à margem)¹⁷⁵.

A partir de dicionários e obras de natureza enciclopédica, como as de Isidoro de Sevilha e Giovanni de Balbi, mas também de fontes literárias, codicológicas e diplomáticas de natureza vária, vão-se desenhando os sentidos possíveis dos conceitos de margem e de marginalidade que, longe de implicarem exclusão, transgressão ou subalternização, atestam um entendimento participante e definidor da margem enquanto algo que pertence a, que delimita, que embeleza, que acrescenta, que oferece tempo, espaço e oportunidade. Borda, cercadura, marco, fronteira, orla ou costa, são os equivalentes primeiros e fundamentais de margem. Mas outros há, mais específicos na sua aplicação ou mais metafóricos, que nos permitem ancorar as cercaduras floridas de um livro de horas quatrocentista, tanto quanto as gárgulas monstruosas de uma igreja dos vertiginosos alvares do gótico, a uma margem física, delimitadora e moldurante que, na sua presença participante na ordem dos espaços, das imagens, das ideias e das práticas sociais, religiosas e culturais, se afirma também enquanto sujeito de leitura epistemológica, simbólica, iconológica.

Mas caracterizar algumas das imagens como marginais implica, no mínimo, discutir a condição de marginalidade e perceber as suas implicações para a definição do objecto de estudo. Entendendo como consensual a definição de marginal como qualidade relativa à margem e a definição de margem como fronteira, provinda do latim *margo, -ginis*¹⁷⁶, poderíamos assumir que a adequação do designativo marginal a determinadas imagens se deve à sua inscrição na fronteira entre mundos epistemológicos como o religioso e o secular, o sagrado e o profano, o moralizador e o subversivo, o adversativo e o lúdico e tantas outras categorizações bipolarizadas habitualmente atribuíveis a estas manifestações fronteiriças da arte medieval. Poderíamos, até, inferir que esta natureza

¹⁷⁵ “**Marginar**: margear. Notar (alguma coisa) na margem da folha de livro impresso ou manuscrito: Se o leitor quiser marginar o seu exemplar com o resumo d’esta noticia, tem preenchido a lacuna. (Camillo).” AULETE, Caldas, *Diccionario contemporaneo da lingua portuguesa*, p. 248.

¹⁷⁶ “Margem” e “Marginal”, Academia das Ciências de Lisboa, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 2001, vol. II, p. 2384.

delimitadora e definidora da *fronteira*¹⁷⁷ se reflecte nas imagens marginais medievais sob o compromisso da transgressão, ora tacitamente permitida pela *auctoritas* comitente, ora subrepticamente imposta pela argúcia do criador e, como solução de negociação das contradições daqui decorrentes, quase sempre edulcorada por uma história permissiva e uma historiografia condescendente, sorrindo, ambas perante a ingenuidade didáctica e a bonomia do espírito medieval. Os equívocos provocados pela assumida marginalidade de todo um conjunto de imagens e comportamentos iconográficos medievais, aqui largamente caricaturada em função do exercício teórico, resultam mais da conotação humanizada e socializada, altamente segregadora e negativamente conotada, de *marginal*. Definido como “pessoa que não aceita ou não vive de acordo com as leis da sociedade em que vive; delinquente, vagabundo, criminoso”¹⁷⁸, o *marginal* é o produto de uma transgressão e que provoca a exclusão e o afastamento, auto-determinado ou imposto por outrem (por uma comunidade ou sociedade), equivalendo assim ao *marginalizado*. Este sentido exclusivo, transgressivo e quase punitivo da qualidade de marginal encontramos-lo, sem dúvida, nas margens da arte medieval, em circunstâncias várias e com propósitos frequentemente adversativos, na presença de figuras de exclusão como os demónios, carrascos, malfeitores, pecadores entregues às mais variadas modalidades de concupiscência e, com diversos níveis de (des)consideração, gentios, loucos, estropiados e mendigos¹⁷⁹. No entanto, esta é uma das partes de um todo que por ela não se define mas apenas melhor se compreende e caracteriza.

De forma semelhante, o sentido acessório, secundário definido em função de um qualquer centro entendido como “essencial, fundamental, primordial”¹⁸⁰ do qual a condição de marginal se pressupõe enquanto complemento de somenos

¹⁷⁷ Cf. MARTINS, Rui Cunha, “O paradoxo da demarcação emancipatória: a fronteira na era da sua reprodutibilidade icónica”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Vol. 59, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, 2001, pp. 37-63.

¹⁷⁸ De acordo com as definições de “marginal”, “marginalidade”, “marginalização”, “marginalizado” e “marginalizar” do *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 2001, vol. II, p. 2384-2385.

¹⁷⁹ Cf. por exemplo: MELLINKOFF, Ruth, *Outcasts: Text*, Berkeley, University of California Press, 1993; GEREMEK, Bronislaw, *Les marginaux parisiens aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Flammarion, 1976; LEGUAY, Jean-Pierre, *Pauvres et Marginaux au Moyen Âge*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2009; DUARTE, Luís Miguel, “Marginalidade e marginais”, *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Média* (dir. José Mattoso), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010.

¹⁸⁰ “Marginal”, *Academia das Ciências de Lisboa, Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 2001, vol. II, p. 2384.

importância ou até de simples adereço, não deixa de se assumir como necessário na negociação do papel das margens e das suas imagens. Longe de implicar a continuidade dos séculos de virtual obliteração historiográfica (quando não de fundamental desprezo) impostos sobre os *marmousets* ou os *faschini*, comprimidos entre o espaço ínfimo de uma coluna e da sua base, ou do seu entablamento, o entendimento da marginalidade enquanto condição de secundarização ou de complementaridade não depreciativamente conotada é importante para que reconheçamos, com a requerida imparcialidade, o lugar, o potencial e a função da margem. Porque marginal é também aquilo “que é feito ou elaborado à margem, à parte ou a propósito de um assunto”¹⁸¹, o carácter acessório da margem não deve ser entendido como fonte de depreciação, mas sim de valorização de uma interdependência e de um diálogo constante e mutuamente remissivo entre o centro (essencial, primordial) e a margem (acessória). Desvalorizar o acessório é um luxo hermenêutico/científico ao qual a historiografia artística contemporânea já não se pode entregar, nem mesmo (ou muito menos) quando embrenhada nos trilhos metodológicos da iconologia.

O acessório é necessário e, ainda que sujeito a uma hierarquia visual e epistemológica mais ou menos evidente, assumi-lo nessa sua condição de complementaridade, acrescentamento, delimitação é reconhecer-lhe valores fundamentais, evitando a falácia de pretenciosismos centralizadores. Encaminhando-nos para a discussão do valor do ornamento e da moldura na cultura medieval, esta *acessorialização* da margem revela-se também na sua definição e aplicação corrente enquanto “linha ou faixa que delimita uma superfície ou área; orla, beira, lado”¹⁸², numa acepção ampla que se concretiza em tom ornamental em fontes tão antigas quanto Isidoro de Sevilha, em cujas *Etymologiae* a palavra *limbus* se faz equivaler a orla ornamental, franja ou adorno de vestuário, correspondendo, ainda que residualmente, ao sentido de faixa ou cercadura ou decorativa que hoje associamos às margens da arte medieval:

Limbus (franja) é o que denominamos de 'adorno'. 8 Fasciola (orla) é a banda que se estende pela extremidade das vestes; é tecida em fio ou com ouro, e cosida por fora à parte extrema das vestes ou da clâmide. Referindo-se a ela, diz Virgílio (En. 4, 137):

¹⁸¹ “Marginal”, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. II, p. 2384.

¹⁸² “Marginal”, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. II, p. 2384.

'...cingida com uma clâmide sidonia ornada por uma orla bordada'¹⁸³

Este sentido delimitador da margem, na sua estreita relação com o limite e o limbo, mantém-se, mais ou menos associado a valores de complemento ou ornamento, na acepção mais lata de margem enquanto marcação física de um espaço, bordejando um curso de água, demarcando uma faixa litoral ou circundando um pedaço de terreno. Coincidindo com o absoluto protagonismo do elemento vegetal nas margens da arte medieval, enquanto cercadura, moldura, complemento ornamental ou fundo (em situação marginal ainda que no centro), o conceito de margem aproxima-se, nas suas ocorrências medievais, ao espaço natural do jardim, do campo de cultivo ou de pasto, do bosque, ao definir o papel de cerca, cercadura ou sebe viva (i.e. composta por plantas). Neste sentido, é importante notar a associação das imagens e dos espaços marginais a limites extremos, porém, participantes e inclusivos.

A margem contacta directamente com o exterior, mas também com interior, com o centro que destaca, delimita e protege, participando dele mais do que do que está para além dele. Assim, a marginalidade enquanto cristalização de desvio, afastamento, exclusão, e não-participação nas regras vigentes - que, nas artes visuais, podem ser de ordem compositiva, dimensional, gestual, simbólica, etc. - não se pode aplicar, *pars pro toto*, às margens da arte medieval. Nelas encontramos, pelo contrário, o reflexo de uma dimensão mais inclusiva e participante da margem que é, também, aquela que os dicionários, gerais, bilingues ou etimológicos, veiculam, com uma impressionante coerência, desde a época medieval até aos dias de hoje. De facto, se ao invés de saltarmos para a definição corrente de "marginal", seguirmos a organização privilegiada pelas compilações mais completas, encontraremos a seguinte ordem: "1. Que é relativo a margem. 2. Que é relativo à margem de um livro ou manuscrito, ou que nela se encontra". Desta associação do conceito de margem à realidade do livro anotado - precoce, como veremos - decorre a definição mais precisa de uma série de formas como "*marginación*", "*marginado*", "*marginador*" e "*marginar*", todas elas associadas ao acto de delimitar o espaço da margem num livro ou, ainda, de

¹⁸³ "Limbus est quam nos ornaturam dicimus. Fasciola est quae ambit extremitatem vestium, aut ex filis, aut ex auro contexta adsutaque extrinsecus in extrema parte vestimenti vel chlamydis. De qua Vergilius dicit: Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo." Lib. XIX. Cf. a edição bilingue latim-espanhol, traduzida por Jose Oroz Reta e Manuel-A. Marcos Casquero: *ISIDORO DE SEVILLA, S., Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p.1321.

redigir algo “*na margem de um texto ou de uma mancha gráfica*”¹⁸⁴. Dela resulta, ainda, sob a forma de um inusitado plural neutro do adjectivo *marginalis* a palavra que indica um conjunto de anotações marginais ou “*anotações feitas nas margens de um livro, no espaço em branco que não é ocupado pela mancha gráfica*”¹⁸⁵: *marginalia* ou *marginália*.

2.2 *parergon* superfluidade, ornamento, moldura

A relação entre o centro e a margem, identificados como super-categorias de organização do mundo visível e também do invisível, ou multiplicados numa pluralidade de manifestações centrais e marginais, interligadas por uma rede de manifestações nem sempre fácil de esclarecer, tem sido, para a historiografia artística, um objecto de estudo muito mais sugestivo do que a relação entre o alto e o baixo, o dentro e o fora. Ainda assim, a definição daquilo que é central e daquilo que é marginal representa, para a História da Arte, ou para os Estudos Visuais em Geral - tal como para a Estética, a Filosofia, a Literatura, a História, a Sociologia, etc. - um problema fundamental, frequentemente irresolúvel. Para disciplinas como a codicologia ou a teoria da literatura, os limites (sempre fluidos) entre centro e margem apresentam-se frequentemente mais nítidos, em função de um suporte bidimensional cujo conteúdo e utilização reclamam uma organização (ex)cêntrica, ou seja, estabelecida a partir do centro. Este suporte-matriz, a página escrita, pode apresentar-se sob a corporeidade táctil de um fólio de pergaminho ou a inquieta imaterialidade da página de um *ebook* - pode, até, apresentar-se como forma-pensamento associada a uma obra literária, que não se imagina senão a partir de um destes suportes - mas a sua organização implica (quase) sempre a centralidade de uma caixa de texto devidamente marginada. Obviamente, outros formatos de apresentação do texto são sempre possíveis mas representam, (quase) sempre circunstanciais e excepções ou mesmo exercícios de alternativa à fixidez desta relação cêntrica.

¹⁸⁴ Academia das Ciências de Lisboa, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Verbo, 2001, vol. II, p. 2384-2385.

¹⁸⁵ “Marginal”, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. II, p. 2384.

Ora, se o centro dos livros e das obras de escrita foi sendo, nas suas múltiplas valências de documento literário, histórico, económico, social, etc., alvo de uma óbvia e direccionada atenção ao longo do tempo (o tempo, apesar de tudo longo, das disciplinas do saber histórico), já a margem parece ter-se mantido fiel a si própria, ou seja, acessória, até meados do século XX - até ao momento em que uma modernidade, porventura já cansada de si própria, se voltou para o periférico e o marginal, num movimento divergente que, já no final do século, se assumiria pleno no seu desinteresse pelo centro e na sua voracidade pela margem. Nela, os codicólogos encontrariam o universo cada vez mais apetecido das anotações marginais, das glosas e dos escólios, e os teóricos da literatura todo o aparato acessório, mas absolutamente necessário ao texto principal - capa, título, prefácio, notas de rodapé, etc. - entretanto definido enquanto paratexto. No universo do manuscrito medieval, notas marginais e paratexto encontram-se e operacionalizam-se para o estudo, necessariamente integrador, de um dos períodos mais densos de relação com o livro - uma relação imediata, corpórea, manual, interventiva, em que a escrita e a leitura frequentemente se confundem, deixando marcas sucessivas na materialidade do suporte codicológico. Esta especificidade do livro medieval, fará dele um ponto de partida fundamental para a esmagadora maioria das abordagens à questão da margem e do paratexto aplicada a qualquer época e qualquer autor¹⁸⁶.

A organização racionalizada da página, também ela objecto de estudo histórico-artístico, serviria então como modelo, tomado voluntária ou involuntariamente, das dinâmicas centro/margem nos mais variados suportes artísticos. Numa extensão, por vezes pouco reflectida mas certamente operativa, da natureza das notas marginais, assumidas a partir do século XIX sob a *playfulness* do termo *marginalia*, associado às notas de leitura deixadas mais ou menos espontaneamente pelo leitor nos seus livros, também as imagens colocadas à margem dos manuscritos medievais, frequentemente eivadas de uma aparente espontaneidade e individualidade, passariam a constar desse universo de análise, sedutor e marginal. Progressivamente estendidas às margens de outros suportes da imagem, como a arquitectura e o mobiliário, as noções de margem e de *marginalia* foram-se debatendo com o desbravar de novos motivos e novas figuras, até então tomadas em pouca (ou nenhuma) consideração e portanto pouco exploradas do ponto de vista hermenêutico. De fora ficaria, quase sempre, a racionalização do espaço destas figuras marginais e, sobretudo, dos

¹⁸⁶ Veja-se, por exemplo, o trabalho de WARD, Karen, *Margins and the Frame of Reading*, Dalhousie University, 1997.

critérios aplicados à sua qualificação enquanto tal. As imagens marginais equiparavam-se às imagens à margem, sem que aparentemente se notasse a tensão latente entre as duas. Ficavam por responder, afinal, questões como a possibilidade e a utilidade da definição de margem num layout como o da fachada de uma catedral gótica, ou a validade da superlativização da marginalidade da figura de um monstro colocado numa arquivolta face à diluição da mesma (marginalidade) na figura de um apóstolo colocado em idêntico espaço.

A par da noção de paratexto, e reflectindo, de certa forma, a associação da margem codicológica à cintura delimitadora da moldura, o conceito de parergon desenvolvido por Derrida a partir de Kant viria a oferecer uma hipótese conciliadora que, cremos, poucas vezes terá sido apercebida. Ao reflectir sobre tudo aquilo que sendo, ou não, imediatamente qualificável como moldura, se relaciona com o núcleo fundamental da obra (*ergon*) de uma forma inegavelmente acessória mas irremediavelmente necessária, Derrida criaria um ponto de partida para a formulação de uma relação centro/margem líquida, fluida, mutável e independente da fixidez de uma espacialidade binominal mais ou menos evidente. O encontro com *La vérité en peinture*, e porventura a calorosa recepção a que votámos uma obra aparentemente tão tangencial aos desígnios de uma história da arte (ou da imagem) medieval, dissolveria, na verdade, parte da ansiedade com que, desde o início desta investigação, lidámos com os seus próprios pressupostos - ou antes, com o seu aparato teórico e conceptual. Porque o conceito de margem de onde partiu esta abordagem, espacializado como (sempre) é, não permite que se vagueie durante muito tempo pela sua natureza semântica, iconológica e epistemológica sem que sistematicamente nos force ao confronto com a formalização da sua própria espacialidade, o exercício de aplicá-lo, por si só, ao vários suportes da arte medieval que estão para além do codicológico, apresentava-se sempre incómodo, doloroso, no desconforto da conciliação entre a urgência da verificação do fenómeno marginal, da imagem marginal e da sistemática diluição da sua própria natureza num quadro formal que, de facto, nem sempre coincide com a margem. Da mesma forma, a verificação, na margem, de imagens pouco ou nada marginais (o que fazer, afinal, de um santo à margem?) implodia frequentemente a atribuição directa de um sentido a uma espacialidade, ambos (críamos) marginais por alguma razão. Perante o desacerto entre o centro e a margem, as imagens marginais e os seus lugares naturais, surgia quase sempre - como, até ao último minuto de escrita, não deixará de surgir - o desconcerto fenomenológico do encontro com uma margem que está em todo

o lado ou em lugar algum. Surgia, sobretudo, o desconforto do desconhecimento do critério, ou do meio de verificação, desta (in)existência.

Ora, perante o reconhecimento das insuficiências da margem, enquanto conceito operativo único para o estudo das imagens medievais que continuamos a classificar, apesar de tudo, como marginais (quanto mais não seja, pela sua sistemática omissão da grande maioria dos investimentos historiográficos), a correspondente e, para Derrida, voluntária indefinição do conceito de *parergon* afigura-se, se não claramente resolutive, pelo menos muito menos angustiante - e nesse sentido, cremos, muito mais operativa. Sem que possamos alimentar qualquer pretensão à instrução desta abordagem à iconografia marginal do gótico em Portugal através de pressupostos filosóficos cujos mecanismos profundos fogem, obviamente, ao fôlego deste trabalho, será porventura útil sublinhar a adequação do questionamento - ou antes da análise - desconstrutivista de Derrida à realidade da arte medieval, frequentemente pensada em função de binómios, ou oposições. A partir dele, a sombra do paradoxo que continua a pairar sobre o entendimento contemporâneo da história, da cultura e da arte medievais (erudita mas popular, profana mas sagrada, violenta mas pacificadora, arrebatadora mas subtil, obscura mas luminosa, móvel mas imóvel) clarifica-se numa convivência de opostos, ora efectivos, ora aparentes, que melhor se compreendem sob o signo da ambiguidade, conjuntiva e conciliadora, do que de uma patológica (e paradoxal) oposição. No que às margens e à sua inquietante indefinição ontológica diz respeito - e pese embora os artifícios de linguagem, por vezes claramente indefinidores do raciocínio e do objecto de análise, que o caracterizam - o desconstrutivismo de Derrida, aplicado aos opostos centro e margem, dentro e fora, externo e interno, moldura e emoldurado, figura e fundo, forma e conteúdo, significante e significado, oferece-nos a alternativa da liminaridade, do *partout*, do *parergon*.

Assumido, ele próprio, como um híbrido, *parergon* é aquilo que se acrescenta a uma obra, que a delimita e a enuncia, que a dilui na transição do espaço da representação para o espaço da realidade corpórea do observador, que a melhora porque a ornamenta, que a amplia porque lhe acrescenta fragmentos discursivos. *Parergon* é, portanto, o elemento acessório e marginal sem o qual a obra (*ergon*) pode existir, mas não sem com isso sofrer uma amputação, uma perda, um desequilíbrio. Mais ainda, *parergon* é o elemento acessório e marginal que tanto pode estar no entorno de uma obra, delimitando-a como uma moldura a uma pintura na parede de um museu, como sobre ela, transformando-a como um finíssimo panejamento sobre o corpo nu de uma

escultura clássica, como pode, ainda, ser absolutamente estrutural (intrínseco) à existência da obra, como as colunas de um templo grego mas, ainda assim, constituir uma linha delimitadora que inevitavelmente acrescenta valor estético (acessório) ao edifício. Estes exemplos, colhidos de Kant, Derrida expandi-los-á numa verborreia exemplarmente parergónica: acréscimo extensivo e ostensivo, por vezes quase redundante, ao discurso essencial, sem o qual este perderia não só *charme* como, sobretudo, informação.

Estreitamente ligado ao conceito de *parergon* - apresentado, de resto, a propósito do juízo de gosto - está o de ornamento que, com igual ou até superior propriedade, se adequa à realidade física e semântica das imagens marginais. Partindo da questão fracturante daquilo que define a obra de arte e, mais ainda, daquilo que a define (e como a define) bela ou agradável, Kant chega ao ornamento:

Mesmo aquilo a que se chama ornamentos (parerga), isto é, que não pertence à inteira representação do objecto como parte integrante internamente, mas só externamente como acréscimo e que aumenta o comprazimento do gosto, também o faz, mas somente pela sua forma, como as molduras dos quadros, ou as vestes em estátuas, ou as arcadas em torno de edifícios sumptuosos. Mas se o próprio ornamento não consiste na forma bela, e se ele é como a moldura dourada, adequado simplesmente para recomendar, pelo seu atractivo, o quadro ao aplauso, então chama-se adorno [Schmuck] e rompe com a autêntica beleza¹⁸⁷

Sobre a (in)utilidade estética da moldura dourada, e mesmo sobre a sua pertença intrínseca à obra de arte entendida como bela, agradável e meritória (de acordo com os termos em discussão), veremos adiante a dissonância prática entre a teoria kantiana e a realidade enunciada pela própria pintura, a partir do caso exemplar de Nicolas Poussin. Já sobre a definição desta indeterminação controlada do acessório, do acréscimo, do ornamental, na sua relação tangencial e fricativa com o essencial representativo da obra, importa-nos sublinhar a escolha do próprio termo *parergon*. Socorrendo-se da eficácia expressiva e simultaneamente legitimadora das línguas eruditas, Kant assegura assim, de forma absolutamente consciente, a dignidade do sujeito designado:

Le grec confère ici une dignité quasi conceptuelle à la notion de ce hors-d'oeuvre, agissant aussi à côté, tout contre l'oeuvre (ergon). Les

¹⁸⁷ KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998 [trad. António Marques e Valério Rohden], p. 116.

dictionnaires donnent le plus souvent 'hors-d'oeuvre', c'est la traduction la plus stricte, mais aussi 'objet accessoire, étranger, secondaire', 'supplément', 'à-côté', 'reste'.¹⁸⁸

À parte a coincidência de estratégias que levará, cerca de três décadas depois da Crítica da Faculdade do Juízo (1790), Samuel Coleridge a aplicar o dignificante neologismo *marginalia* às notas apostas às margens dos livros (lidos) e, conseqüentemente, a cunhar um termo com entrada garantida no léxico dos estudos medievais, a utilidade da relação evocada através de *ergon* e *parergon* torna-se evidente face a todas as potenciais alternativas, de essencial e ornamental, a central e marginal. Derrida, no entanto, não deixará de sublinhar a fortuna etimológica de uma palavra elástica que, torcida e retorcida em todas as suas possibilidades (garantidas por uma morfologia especificamente gálica) logra delimitar o sentido desse elemento apóposito que *está contra, em torno e além* do trabalho feito, da obra (*ergon*): "Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord."¹⁸⁹ *Bord*, portanto, essa palavra elástica, conduz-nos (segundo Derrida, apoiado em Littré¹⁹⁰) ao germânico *bort* que, tal como o português bordo nos remete à realidade línea da tábua, da prancha, do conjunto de bordo de que se faz um barco, ao bordo do qual se está quando se está sobre ele ou dentro dele e, sempre, à borda da terra ou da água. O exercício, levado ainda mais longe, conduz-nos sempre à circularidade redundante da borda, da margem, do *parergon* pois *bort*, trazido à realidade da obra de arte, remete-nos para a moldura (*bord, bordure, cadre*) tanto quanto bordo nos remete para a superfície da representação (o quadro propriamente dito), ilustrado pelos muitos metros quadrados de bordo da Flandres que alimentaram a pintura em Portugal.

Mas se o conceito de *parergon* bordeja o de *ergon*, com a sugestão matérica de uma moldura de madeira, nem sempre ele se define (assumindo que se define) a partir da delimitação, do entorno, do contorno mais ou menos exterior. Entendido como adição, ou suplemento, o *parergon* pode estar - e frequentemente está - no centro da obra, sobre a obra, tal como os finos panejamentos que cobrem a nudez (e com isso a sublinham) de uma estátua. Mais do que as implicações estéticas desta relação, simultaneamente espacial e valorativa, que interessaram a Kant e a Derrida, importam-nos as suas implicações iconológicas, que sempre pressupõem

¹⁸⁸ DERRIDA, Jacques, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63.

¹⁸⁹ DERRIDA, Jacques, *La Vérité en Peinture*, p. 63.

¹⁹⁰ *Le Littré*, dicionário da língua francesa editado por Émile Littré em 1873.

implicações formais. Se faz sentido falar de *parergon* a propósito de arte medieval, é só porque recorrentemente lhes reconhecemos motivos, imagens, composições explícita ou aparentemente acessórios, anexos, que funcionam como acréscimos e extensões sem os quais a obra sobreviveria sem instabilidade, mas com insuficiência. Esse reconhecimento parte, no entanto de uma identificação (de determinadas imagens ou motivos como acessórios, supérfluos) que parte, ou da natureza significativa dos próprios motivos, ou da sua relação física com a obra essencial (*ergon*). Para a arte medieval como para qualquer manifestação artística cabe, portanto, perguntar: “où commence et où finit un *parergon*”?¹⁹¹

Perante o exemplo das colunas de um edifício, Derrida aproxima-se da problemática da inscrição num meio, ou num espaço, concluindo que se o lugar natural eleito para a erecção de um edifício não pode ser considerado um *parergon*, o lugar artificial constituído pelo edifício construído também não. No entanto, o lugar artificial que este edifício constitui pode representar e, no período medieval representa quase sempre, o lugar natural da encenação iconográfica, ela própria, estabelecida a partir de relações parergónicas que, se quisermos manter a metáfora teatral, se estabelecem entre personagens principais, personagens secundárias e figurantes que, obedecendo, as mais das vezes, a uma utilização coreografada do protagonismo da boca de cena, nem sempre ocupam lugares fixos, pré-determinados e expectáveis no palco da decoração arquitectónica.

No espaço ergónico do edifício (como do livro) surgem, assim, imagens ergónicas e parergónicas, protagonistas e figurantes, essenciais e acessórias cuja hierarquização espacial é apenas aparentemente (ou tendencialmente) ditada por eixos ascensionais e centrípetos de absoluta linearidade. Tomemos alguns exemplos clássicos. Na fachada de Notre Dame de Chartres, o protagonismo situa-se ao centro e ao alto, concentrado nos tímpanos e a partir deles hierarquicamente diluído pelas arquivoltas, lintéis e jambas. Porém, *entre* as estátuas-coluna das jambas estarão pequenas figuras humanas, animais e híbridas que habitam as teorias vegetalistas, *sobre* o conjunto das arquivoltas dos três portais estarão remates vegetalistas com figuras verdes e *sobre* todo o conjunto, uma cornija saliente suportada por uma cachorrada com figuração zoomórfica. *Acima* dos registos figurativos da fachada, projectam-se gárgulas, parergónicas por natureza. No portal de Notre Dame de Paris, as imagens marginais estarão já *sob* as estátuas das jambas, *delimitando* a entrada, nas ombreiras do portal e *sob* as extremidades dos arcos ogivais que definem a última arquivolta do portal axial e do portal sul. *Acima* destes registos figurativos,

¹⁹¹ DERRIDA, Jacques, *La Vérité en Peinture*, p. 66.

projectam-se as gárgulas. Na fachada de Notre Dame d'Amiens, as imagens marginais estarão também *sob* as estátuas dos apóstolos e nos limites inferiores das jambas, *sob* as extremidades das empenas triangulares dos três gabletes e *acima* de cada registo iconográfico, projectadas em gárgulas. Já em Notre-Dame de Strasbourg, estarão *sob* as estátuas dos portais norte e sul e *no centro* do gablete do portal axial, acomodados aos espaços *intersticiais* de um elemento cuja margem, (ou limite superior?) é decorada com pequenas estatuetas representando os Apóstolos. *Acima* de todo o conjunto, projectam-se as gárgulas. Estas oscilações de localização não são, contudo, tão evidentes ou tão aleatórias que não permitam atribuir às imagens parergónicas das fachadas cenográficas destas catedrais um sentido hierárquico e uma espacialização tendencial. No que respeita à natureza do seu protagonismo, ou da sua participação no drama principal, percebemos que há temas e motivos que se situam a meio caminho entre *ergon* e *parergon*: as alegorias das virtudes e dos vícios, as personificações das artes liberais, as teorias de anjos músicos, as cenas do calendário. Para lá delas, e de uma marginalidade que bordejia directamente (nas arquivoltas, nas ombreiras, nos limites inferiores das jambas) a centralidade dos tímpanos, estão os homens verdes que espreitam por entre a folhagem, os *marmousets* que suportam o peso dos arcos e das mísulas, os monstros e os animais reais que se espremem nos interstícios vazios, as gárgulas que se assomam das extremidades. Frank Thénard-Duvivier, ao analisar os casos particulares dos portais de Rouen (Catedral e Igreja de Saint-Ouen), Lyon e Avignon, detectou precisamente esta tensão entre a verticalidade definidora da organização dos programas iconográficos e a polarização centro-periferia evidente nos mesmos:

*Dans la pensée médiévale, la notion de centralité et de centre/périphérie est moins décisive que l'opposition haut/bas entre le ciel (ou le paradis) et l'ici-bas voire l'enfer. Pour les théologiens du Moyen Âge, Dieu n'est pas au 'centre', il est en 'haut': d'où l'élévation nécessaire du chrétien au moyen de la prière; d'où le déploiement vertical de l'architecture gothique. Néanmoins, la polarité centre/périphérie joue un rôle non négligeable dans nos programmes de bas-reliefs. Dans le cadre du portail, la centralité est matérialisée par la porte à partir de laquelle se déploient les ébrasements et même s'organise le reste de la façade architecturale.*¹⁹²

¹⁹² THÉNARD-DUVIVIER, Frank, *Images Sculptées au Seuil des Cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 108-109.

Ora, se o estabelecimento de uma lógica ascensional ou centrípeta para o estabelecimento da hierarquia iconográfica - que legaria às imagens acessórias, ornamentais ou parergónicas os espaços baixos e/ou periféricos - não é possível de forma absoluta, a partir de regras sistematicamente verificáveis em cada um dos suportes da imagens, já a reunião de ambas sob a tendência geral da delimitação, molduração ou mesmo enquadramento, parece fazer sentido. Senão, reparemos como os exemplos citados, de Chartes, Paris, Amiens e Strasburg respondem, todos eles, a uma organização do ornamento que delimita os registos de representação iconográfica superior e inferiormente com imagens de natureza marginal. Correndo inferiormente ao longo das jambas, contornando portais e arquivoltas, sustendo esculturas, vãos e extremidades e voltando a correr ao longo do perímetro superior do edifício, estas imagens encontram-se simultaneamente em baixo e em cima, mas sempre em situação extrema, liminar. Emoldurando, ou contendo, inferior e superiormente a superfície da representação, respondem mais claramente à relação dialógica centro/periferia do que à ascensão do baixo para o alto. Este comportamento, que entendemos como tendencial e jamais como absoluto poderia ilustrar-se a partir dos exemplos das fachadas de Santa Maria da Vitória, com um registo de imagens marginais nas mísulas que se encontram sob o apostolado do portal e outro nas gárgulas que marcam, compassadamente, os ângulos e as linhas superiores dos volumes arquitectónicos, e de Santa Cruz de Coimbra, com as imagens marginais a diluirem-se nas arquivoltas do portal e dos janelões e com o registo das gárgulas a ser sobrepujado, ainda, pelas figuras tutelares (ergónicas?) dos anjos custódios.

Mas, ainda que esta tendência delimitadora e emoldurante das imagens marginais se afirmasse como válida, a qualificação de marginal continuaria a parecer-nos insuficiente e problemática, talvez, porque demasiado indicativa de uma condição periférica que nos compele a procurá-las em torno de um centro, ao lado de um centro, até mesmo por baixo de um centro, mas raramente acima dele. Estender, portanto, ainda que de forma metafórica a lógica do *layout* da página aos restantes suportes de representação, poderá ser uma forma de mitigar este desconforto, na medida em que passamos a pressupor a existência de margens de dorso e goteira mas também de rodapé e cabeceira. Esta comparação, que melhor legitima a noção difusa de *marginalia* iconográficos, ou de imagens marginais, encontra uma muito necessária complementaridade no paralelismo com a moldura, a borda, a orla, que delimita fisicamente (acrescentando esteticamente, ou seja, ornamentando) o campo de delimitação. Será, assim, entre o comprometimento codicológico dos *marginalia* e a voluntária volatilidade dos

parerga, enquanto categoria do artístico, que deveremos encontrar a solução operativa que, distanciando-se do subterfúgio hermenêutico, nos permita ampliar mais ainda a margem de liberdade para um entendimento, tão amplo quanto possível, destas imagens, da sua natureza e dos seus lugares comuns.

Em qualquer um dos casos, contudo, quer optemos por falar de *marginalia* ou de *parerga*, somos colocados perante a urgência de uma definição. Não tanto a do termo ou conceito, cuja problematização acabámos de deixar em suspenso, mas sim a da própria imagem a designar, que teremos de assumir, em qualquer um dos casos, como acessória, excrescente, acrescida, apósita.

*Je ne sais pas ce qui est essentiel et accessoire dans une oeuvre. Et surtout je ne sais pas ce qu'est cette chose, ni essentielle ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle parergon, par exemple le cadre. Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites.*¹⁹³

Ao interrogar Kant sobre a natureza e a definição de *parergon*, Derrida, como qualquer leitor da *Analítica do Belo*, obtém a resposta redundante que o define como um misto de dentro e fora que não é, contudo, uma mistura entre os dois. Passível de aumentar o prazer do gosto, o *parergon* não passará, contudo, de um mero acessório de vaidade, equivalente a excesso cosmético se, como a moldura dourada, não contribuir para a representação estética da obra unicamente através da sua forma. A insatisfação provocada pelas limitações do desempenho estético dos *parerga* em Kant, bem como pela incompletude da sua exemplificação (quadro, véu, coluna), levariam Derrida a focar-se na problematização da moldura, que especifica como “bordure parergonale”. “Comme le rinceau d’encadrement, le parergon d’encadrement est a-signifiant et a-représentatif.” Derrida problematiza, de forma quase tácita, esta neutralidade do *parergon* e da moldura enquanto *parergon* que, de acordo com Kant, não possuem significado nem sentido de representação. Teorizada a partir da problematização do belo e do exercício do gosto, num quadro conceptual que é, apesar de tudo, o da filosofia e não o da história da arte, a noção de *parergon* serve-nos, mais do que como ferramenta taxonómica ou opção designativa, como chave teórica para a conciliação entre a obra de arte ou a obra visual e as suas dissonâncias, os seus complementos, as suas contradições, as suas margens e as molduras, ora inscritas numa clara hierarquia, ora ditadas por um sentido ordenador menos evidente. Serve-nos para

¹⁹³ DERRIDA, Jacques, *La Vérité en Peinture*, p. 73.

nos chamar a atenção para tudo o que, fazendo parte da obra, se apresenta de forma periférica, no entorno, no contorno, acima ou abaixo.

É inegável, contudo, que dentro dessa natureza de parergonalidade se encontram imagens gradativamente aproximadas da essencialidade narrativa, simbólica e expressiva do centro e imagens absolutamente coincidentes com a a-significância e a-representatividade enunciada por Kant como condições definidoras dos *parerga*.

Esta aferição do nível de ergonalidade ou parergonalidade, tarefa ingrata e aparentemente inútil, com a previsibilidade de um desfecho em que determinadas figuras são rotuladas como “úteis” e outras como “inúteis” possibilita, na verdade, o sublinhar da superlativa importância das figuras mais evidentemente parergónicas (ou menos ergónicas, se quisermos ser cautelosos). De facto, se não sucumbirmos à tentação de fazer equivaler o seu carácter acessório, a sua dispensabilidade e superfluidade a uma qualquer ineficácia ou inutilidade iconográfica, simbólica, compositiva ou visual, perceberemos que quanto mais supérflua for uma figura ao entendimento (e à fruição total) de uma obra, mais relevante se torna a premeditação da sua presença no campo de representação. Da virtual invisibilidade destes *parerga*, para o comum visitante como para gerações de eruditos, já Georges Didi-Huberman nos havia dado conta, perplexo pela negação científica (“quels sont les raisons épistémologiques d’un tel déni [...]?”) perante os *drippings* de Fra Angelico no convento de San Marco, em Florença (c. 1438-1443)¹⁹⁴.

*S’arrêter devant le pan de Fra Angelico, se soumettre à son mystère figural, voilà qui, déjà, consistait à entrer, modestement et paradoxalement, dans le savoir qui a nom histoire de l’art. Entrée modeste, parce que la grande peinture de la Renaissance florentine était abordée par ses bords, justement: ses parerga, ses zones marginales, les registres bien - ou bien mal - dits ‘inférieurs’ des cycles des fresques, les registres du ‘décor’, les simples ‘faux marbres’.*¹⁹⁵

S’arrêter devant le pan de Fra Angelico, c’était d’abord tenter de rendre une dignité historique, voire une subtilité intellectuelle et esthétique,

¹⁹⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps: Histoire de L’Art et Anachronisme des Images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 9-11.

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, p. 10.

*à des objets visuels considérés jusque-là comme inexistantes, tout au moins comme dénués de sens.*¹⁹⁶

Ainda que este tipo de *parergon*, pleno, abstracto, puramente ornamental e alheio à figuração - ainda que não ao figural - não seja objecto desta investigação, dedicada fundamentalmente às representações figurativas de temática profana, ele apresenta idênticos desafios e, até certo ponto, idêntica problematização. Apesar do sucesso, científico e inclusivamente mediático, que as imagens marginais de uma Idade Média constantemente reinventada tem vivido, a abordagem à arte medieval pelas suas margens ainda implica - sobretudo para o caso português, ainda que a tendência esteja em reversão - o esforço de legitimação histórica, historiográfica, intelectual e estética enunciado por Didi-Huberman para objectos visuais até aqui ignorados, inquestionados ou entendidos como desprovidos de sentido (ou valia suficiente para a procura de um sentido).

Um dos aspectos mais específicos da moldura medieval, que porventura mais a aproxima da diluição centro/periferia, essencial/acessório implicada na noção de *parergon*, é a sua relação orgânica, fluida, intrínseca e essencial entre o suporte material do campo de representação e o da cintura de emolduração. Na pintura, que mais evidentemente convoca a noção e a necessidade da moldura, os painéis, dípticos, trípticos e polípticos medievais evidenciavam essa partilha de suporte, com a partilha do mesmo painel de madeira, como na Virgem com o Menino de Álvaro Pires de Évora (c. 1410, Museu de Évora), ou com a simulação da interdependência entre moldura e imagem, como no retábulo da Sé Velha de Coimbra ou no da Sé do Funchal. Ainda que a atribuição da invenção da moldura como uma entidade perfeitamente independente ao Renascimento¹⁹⁷ requeira alguma modelação, a partir da novidade do fenómeno da pintura extante e isolada (do quadro, propriamente dito) e também dos óbvios fenómenos de continuidade desse tratamento orgânico da moldura medieval, o facto é que a pretendida continuidade entre centro e margem responde também ao princípio de convivência que articula a iconografia medieval.

Ao abordar a moldura, enquanto construção histórica sujeita à variabilidade dos paradigmas estéticos e conceptuais pelos quais se pauta a história da arte,

¹⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, p. 11.

¹⁹⁷ NEWBERY, Timothy, BISSACA, George, KANTER, Laurence (eds.), *The Italian Renaissance Frames*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 7.

numa breve reflexão sobre o campo e o veículo nas imagens-signo¹⁹⁸, Meyer Schapiro faz depender a sua percepção em relação ao centro emoldurado dos hábitos de visão de cada tempo e de cada indivíduo:

*A connoisseur in looking at an admired work could regard the empty ground and margins as not truly parts of the painting, as the reader of a book might see the margins and interspaces of the text as open to annotation. It is clear that the sense of the whole depend on habits of seeing which may vary.*¹⁹⁹

Incluir ou não a margem, a cercadura, a moldura e os restantes espaços de marginação (como o fundo no qual se inscreve a figura) na totalidade do objecto artístico, enquanto espaços participantes e necessários, ou acessórios e supérfluos, é então um exercício subjectivo. Neste sentido, o *connoisseur* pode demitir a moldura da fruição e inteligibilidade da superfície pictórica e o leitor pode recusar às margens e espaços interlineares do livro o papel de elementos significantes para a apreensão da página e do seu conteúdo, mas o que nenhum deles consegue fazer é furtar-se à presença da moldura e das margens e ao seu efeito delimitador e centralizador: “The frame belongs then to the space of the observer rather than of the illusory, three-dimensional world disclosed within and behind. It is a finding and focusing device placed between the observer and the image.”²⁰⁰

Entre a moldura e para além dela está, portanto, um campo de representação que, sem ela, correria o risco de diluir a sua eficácia na captação da atenção do observador, transformada em imagem fugaz e volátil, *abruptamente trazida ao campo de visão do observador* e mutilada na sua natureza de objecto autónomo. É esta, segundo Schapiro, a condição de grande parte das pinturas e ilustrações fotográficas suas contemporâneas, desprovidas do potencial de concentração do olhar (e captação da atenção) do observador, ainda que justificadas por novas relações com o espaço e com o próprio suporte da imagem na arte moderna. Para momentos anteriores ao das experiências vanguardistas do século XXI, reserva-se assim a utilização de “salient and richly ornamented

¹⁹⁸ SCHAPIRO, Meyer, “On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 6, No. 1, 1972-1973, p. 9-19.

¹⁹⁹ SCHAPIRO, Meyer, “On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs”, p. 10.

²⁰⁰ SCHAPIRO, Meyer, “On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs”, p. 11.

enclosures that once helped to accent the depth of simulated space in the picture and conveyed the idea of the preciousness of the work of art through its gilded mount”. A relação tela/moldura que se entrevê nesta descrição parece moldar-se à realidade exclusiva da pintura e em contextos cronológicos que correspondem, precisamente, à época moderna e já não aos fluidos limites da arte medieval. E, de facto, ela encontra a sua corroboração numa carta de Nicolas Poussin, escrita em Roma e datada de 28 de Abril de 1639, onde este pede a M. de Chantelou, secretário de Monseigneur de Noyers que, considerando digna a pintura que acabava de lhe enviar, a dotasse de uma moldura:

Quand vous aurés repceu le vostre, je vous souplie, si vous le trouués bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, affin que en le considérans en toute ses parties les rayons de l'oeil soient retenus et non point espars au dehors en recepuant les espèses des autres objects voisins qui venant pesle-mesle, avec les choses dépeintes confondent le jour.

Il seroit fort à propos que laditte corniche fut dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très-doucement avec les couleurs sans les offenser.²⁰¹

Escrito no século XVII, este pedido reflecte precisamente o enunciado de Schapiro em relação ao papel da moldura enquanto elemento que delimita o espaço da representação pictórica, aprofundando-o e intensificando o seu potencial de simulação de um espaço outro, e enquanto ornamento, ou seja, elemento dignificador de uma pintura meritória de observação atenta e admiração. “*Si vous le trouvez bon*”, estabelece Poussin como condição para o acrescentamento de uma moldura, deixando implícito o valor da moldura enquanto marca de distinção. No entanto, nem a recomendação de Poussin nem a caracterização de Schapiro, nem mesmo a projecção automática (a partir de ambos) de uma aparatosa moldura de madeira dourada, excluem dos seus pressupostos e das suas implicações as margens da arte medieval. Para esta, como para qualquer outra, a funcionalidade da moldura é igualmente física e sensorial, direccionando o olhar, focando a atenção, potenciando a contenção do espaço de representação e dos objectos representados, bem como o seu

²⁰¹ JOUANNY, Ch. (ed.), *Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux*, Paris, F. de Nobele, 1968 [1ª ed. 1911], p. 20-21. Na edição de Quatremère de Quincy (1824), baseada numa cópia manuscrita, a escrita é actualizada e o termo “corniche”, entretanto desusado, é substituído por “bordure”. Cf. QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, *Collection de Lettres de Nicolas Poussin*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot, 1824, p. 17-18.

destaque e a sua centralização, além de cumprir idênticas funções de dignificação e acrescentamento estético. Além disso, as modalidades de visão, enunciadas por Schapiro como determinantes para a valorização e consideração da moldura enquanto parte do todo orgânico do objecto artístico (ainda que numa hierarquia de espaços mais próxima do mundo real do observador do que do mundo simulado da representação), não mudam consideravelmente entre, por exemplo, o século XIV e o século XVII.

Mas a Idade Média pulveriza a formalidade e a regularidade da moldura, bem como a dependência da obra pictórica e bidimensional. Demarcando com uma notável variedade de soluções formais os espaços de representação na arquitectura, na escultura, na pintura, na ourivesaria, nos tecidos e nos diversos suportes que propiciaram a fusão destas modalidades artísticas, ela fez da moldura um dispositivo formal e semiótico, mas também significativo e iconográfico, complexificando o acto de emolduração, delimitação e demarcação da imagem e do campo pictórico, por vezes, ao ponto de se tornar quase indistinto. O sentido orgânico desta delimitação, não menos eficiente nos seus resultados do que a espectacularidade do seu efeito possa fazer pensar, corresponde ao lugar comum de um *horror vacui* longamente cristalizado como característica medieval mas claramente ponderado em função dos suportes e das funções, além de dependente dos tempos e dos agentes de criação. A progressiva emancipação da pintura e correspondente autonomização sob a entidade do “quadro” exigiria, obviamente, a transformação da moldura e a sua adaptação a um olhar singular, focado num único campo de representação. No entanto, as funções fundamentais do *limes* do quadro manter-se-iam coerentemente concordantes com as do quadrifólio, da arquivolta ou da chambrana medievais; separando, delimitando, destacando, ornamentando, potenciando.

Se a moldura barroca ou *rocaille* funcionam ainda como arquétipos do invólucro do quadro, independentemente dos juízos de gosto associados a essa imposição do nosso imaginário, elas não são, por si só, mais ornamentais ou mais esteticamente ponderadas do que as sóbrias molduras, lisas, regulares, de ouro sem polimento e portanto sem reflexos cintilantes, que Nicolas Poussin recomendava para a contenção (sem sobreposição) das suas pinturas e com as quais, de resto se fez retratar. Delimitação digna e suficiente, estas molduras simples e desornamentadas cumprem a função fundamental de delimitar o espaço

ficcional, da simulação e do imaginário, do espaço real do observador que, no momento de imersão na pintura (e mesmo que de uma imersão eminentemente racional), é sempre um espaço intermediário e de intermediação, um espaço de suspensão temporal e, em última análise e por via cairológica, de suspensão da realidade factual e quotidiana do observador. Deste hibridismo da moldura, que se afasta subtilmente do enunciado de Schapiro, dá-nos conta o próprio auto-retrato de Poussin (1650), de certa forma ecoado pelo memorável/comemorado *Huyendo de la crítica* de Pere Borrell del Caso (1874). Ambos delimitados por molduras simples e, pese embora a pretendida dignificação dos respectivos douramentos, praticamente neutras na sua relação com o interior e o exterior pictórico, são ambos palcos de transgressão e, portanto, do estabelecimento de um contacto fluido entre o fictivo e o real. Se no caso do *trompe l'oeil* oitocentista a transgressão e o conseqüente hibridismo são evidentes, pois que o seu agitado protagonista ultrapassa o espaço bidimensional da tela, fazendo da moldura o suporte de um precipitado salto de fuga, no caso do muito sereno auto-retrato de Poussin, a estagnidade deste elemento de contenção é, a nosso ver, mais subtilmente desconstruída. Transportando vários espaços de representação para dentro do espaço da sua própria representação, Poussin pinta-se em frente a um quadro de fundo neutro definido por uma fina moldura (um espaço marginal dentro de um espaço marginal, no questionamento de Schapiro). Na superfície do fundo negro do quadro - afinal, o único campo de representação - inscreve-se, ou antes, escreve-se a identidade do autor a letras douradas que mais não fazem do que acompanhar a imagem do pintor, ou do sujeito-pintor²⁰², artificialmente inscrita no quadro dentro do quadro - transgredindo os limites do primeiro e contendo-se nos limites do segundo. Por mais concretas que sejam a presença e a eficiência real da moldura do auto-retrato de Poussin, hoje no Museu do Louvre²⁰³, a premeditada sugestão da sua permeabilidade à presença física e ao olhar, tanto do autor quanto do observador, funcionará sempre como presença activa no espaço real da apreensão do pictórico.

Quando comparadas com as cercaduras medievais, num exercício de anacronismo flagrante mas (cremos) necessário, as molduras modernas parecem prolongar uma funcionalidade determinante e comum o reforço da centralidade do

²⁰² Cf. a análise deste auto-retrato, entendido como reflexão sobre a própria pintura e a indissociabilidade entre teoria e prática no desenrolar do processo criativo de MARIN, Louis, "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, No. 24, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1988, p. 62-81, p. 73.

²⁰³ Cujá data não nos foi possível apurar.

centro e, simultaneamente, o reforço da sua alteridade, pela delimitação do espaço físico e ideológico da representação, da imagem, da simulação e da invenção. Da mesma forma, a transgressão frequente desta delimitação, por questões de comunicação ou manipulação de conteúdos significantes, convida ao enfrentamento da moldura, do enquadramento, da cercadura, da orla, como elementos porosos e, sobretudo, como elementos mediadores - espaços de passagem e de travessia, espaços liminares. Ao prolongarmos a comparação, contudo, as divergências tornam-se também evidentes. Para lá da problemática dos suportes e das especificidades de conceptualização e fruição do quadro, as disparidades entre as molduras medievais e modernas parecem residir sobretudo na relação com o ornamento e com o seu potencial hipertextual. Nas cercaduras da Leitura Nova, como do Retábulo da Sé Velha de Coimbra, a função de delimitação agrega-se, como complemento mas também como veículo, à adição de motivos ornamentais e figurativos (enrolamentos vegetalistas, putti, animais, figuras teriomórficas) que tanto funcionam como acréscimo de valor estético, dignificando os respectivos centros (o texto, no caso do primeiro, e o programa escultórico devocional do simulado políptico, no caso do segundo), como estabelecem epi-narrativas e apontamentos simbólicos. No entanto, cada uma destas “molduras” cumpre funções distintas: a primeira delimita, impondo ao centro um complemento alternativo (a imagem circunda o texto); a segunda ecoa e dilui a presença da imagem esculpida já presente no centro, resguardando-a de um final abrupto. Assim, do ponto de vista estético e formal, a primeira implica ruptura e a segunda continuidade, ainda que os conteúdos iconográficos de ambos sejam coincidentes e igualmente antagonizados com o centro que delimitam.

parte II as margens em Portugal

3. à / há margem em Portugal

3.1 o presente das coisas passadas (sécs. XVI-XX)

Ecoando inevitavelmente os discursos marginalmente traçados um pouco por toda a Europa das “antigas novidades”, e sobretudo em território cisalpino, Francisco de Holanda será um dos primeiros autores de quem temos memória a registar uma qualquer ideia, e com ela uma opinião, sobre aquilo que identificamos, em função da natureza parergónica do ornamento, como margem.

Nos *Diálogos em Roma* (1548)²⁰⁴, e pese embora o protagonismo da pintura enquanto foco de problematização, Francisco de Holanda não se furta à crítica da arte medieval para defender a prática das artes no reino de Portugal, assumindo que, apesar de ausência de uma força normativa e da instituição de uma praxis artística em moldes de verdadeira modernidade, “já se começam e vão pouco a pouco perdendo a superfluidade bárbara, que os Godos e Mauritanos semearam por as Espanhas”. Esta nota, claramente direccionada a uma realidade ibérica que não teremos dificuldade em identificar com a dos reinados de D. Manuel e dos Reis Católicos, denuncia, entre nós e para meados do século XVI, a dissolução de uma cultura artística manuelina que jamais prescindiu do ornamento.

A *superfluidade bárbara*, herança de *Godos e Mauritanos*, adivinhamo-la sobretudo aplicada ao edifício, em soluções ornamentais e iconográficas de um naturalismo expressivo que, no reino de Portugal, não deixaria de absorver os traços fundamentais de um hispano-mourisco rapidamente assumido como ibérico, e das quais não se separava todo um universo icónico onde o grotesco, o bestial, o monstruoso e o metamórfico assumiam, em posição mais ou menos marginal, um protagonismo muitas vezes evidente. Se este mesmo universo, ou as

²⁰⁴ Registados, segundo o próprio, a partir de uma série de conversas, votadas às problemáticas da boa pintura e dos bons pintores e repetidas com alguma regularidade durante a sua estadia em Roma, com Miguel Ângelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, D. Júlio de Macedónia e Valério de Vicenza.

pulsões conducentes à sua convocação no mundo do visível, acabaria por se prolongar na *monstruosidade* da “obra grotesca” e das *alimárias* de um novo mundo que, melhor do que as palavras, as imagens saberiam captar – sobrevivendo assim ao corte epistemológico anunciado pela afirmação de uma nova cultura, com novas referências e com a clara pretensão de se assumir como “*antiqua novitas*” – o discurso moderno jamais afirmaria a continuidade ou reconheceria no ornamento gótico (marginal ou não) o potencial do grotesco. Se este se justifica pelo exercício inventivo que pressupõe e pela digressão de sentidos que potencia, posto que “*melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade*”²⁰⁵, já o seu antecessor, na sua condição de dispensável e supérfluo apenso do edifício, é considerado como desadequado no conteúdo, grosseiro na forma e pouco judicioso na sua aplicação a um esquema arquitectónico, ele próprio, falho de razão natural e de proporção harmónica.

Esta falta de razão e de ordem, esta multiplicação aparentemente aleatória de figuras, folhas, arcos e baldaquinos que confundem o olhar e não lhe garantem repouso ou digressão são, como vimos no primeiro capítulo, elementos estruturantes do discurso historiográfico em torno dos *marginalia* medievais, incessantemente repetidos até ao século XX. E, tal como sugeria a observação de Rafael, sancionada pela comparação dos referentes reais da comparação, as diferenças fracturantes entre *marginalia* medievais e modernos são da ordem da percepção, mais do que das referências temáticas *per se*: simetria e racionalidade compositiva são os alicerces do sucesso do grotesco, funcionando como salvo-conduto para um território de categorização teórica e apreensão visual (erudita) que faz deles ornamentos da razão, mais do que a sua negação. E será, talvez, nesse potencial categorizável do grotesco, rapidamente construído pelos seus contemporâneos (criadores e consumidores), que vamos encontrar a fórmula mais simples para resumir o posicionamento historiográfico da época moderna em relação ao ornamento e à iconografia medieval marginal. Porque se o espírito crítico de uma assumida Modernidade não foi omissivo ou acrítico em relação à arte da Idade Média, assim estabelecida em moldes de reconhecida alteridade, a sua abordagem ao imaginário plástico, ou ao universo iconográfico *tedesco*, ainda que tendencialmente direccionada para o tipo de imagens e comportamentos que associamos hoje às margens, não denuncia nominalmente essa mesma especificidade, diluindo-a antes na vastíssima extensão da categoria dos *ornamenti* e dos *lavori*, com a ocasional ancoragem do apodo de superfluidade.

²⁰⁵ HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma* (ed. José da Felicidade Alves), Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 58.

Esta é, no entanto, uma via eminentemente italianizante de entendimento moderno da arte medieval. Num *outro* Renascimento, onde *a maneira tedesca ainda dura*, aproveitando a observação de Rafael, aquilo que vamos encontrar é, precisamente, a vivência ainda plena dos *marginalia* medievais e, portanto, a virtual ausência de um discurso analítico. O célebre conselho de Dürer – “Quem quiser fazer *traumwerk* deve misturar todas as coisas” – é tão vago que não permite sequer correr o risco de dissecar a expressão *traumwerk* à procura de uma identificação com os *marginalia* ou com o *grutesco*, ambos parte do vocabulário de um artista que lamentava que tantos pintores italianos lhe copiassem as obras e as espalhassem pelas suas igrejas para, logo de seguida, as criticarem por não serem feitas no “estilo antigo”²⁰⁶. Muito pelo contrário, ele convida-nos à reflexão em torno dos prolongamentos e renovações de um ornamento marginal multi-epocal que, em tempos e espaços de convocação de expressões múltiplas e aparentemente antitéticas, se consubstancia em soluções mais conciliadoras do que, porventura, fracturantes.

Esta ideia de conciliação e prolongamento fluido constitui precisamente um dos caminhos da recuperação (cripto-historiográfica, em certa medida) do discurso dos séculos XVI e XVII sobre as margens da arte medieval em Portugal. Porque se, por um lado, os documentos escritos que nos fazem chegar registos de contratos ou de inventários, sempre mais aptos à descrição, têm um nome para o ornamento moderno, quase sempre lavrado, pintado ou ornado “de romano”²⁰⁷, são geralmente omissos quanto à designação a dar ao(s) tipo(s) de ornamento que com ele seguramente se misturam durante a primeira metade do século XVI e que depois, pontualmente, vão surgindo enquanto sobrevivência, metamorfose ou, já, revivalismo do passado medieval na passagem para o século XVII e mesmo ao longo do século XVIII. Na falta de discursos, apenas podemos intuir a partir da

²⁰⁶ Embora o termo *traumwerk* seja atribuído a Dürer com alguma frequência, sobretudo em referência à decoração do Livro de Horas de Maximiliano I, não conseguimos traçar-lhe o rasto até uma fonte segura. Panofsky refere-se aos desenhos de Dürer para as margens deste livro como *drôleries* e Gombrich junta a este termo o “original” sem, contudo, referir a sua proveniência. Cf. PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, (trad. María Luisa Balseiro), Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 199-201; GOMBRICH, Ernst, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, London, Phaidon, 1992, p. 251-256.

²⁰⁷ No caso da talha, ou da marcenaria, constitui mesmo uma exigência para a avaliação dos examinados: “...o que quiser vsar de obra de talha faraa hũ friso de quatro ou cinco palmos de comprido e hũ de largo, o qual seraa ornado de romano muito bem ordenado e no meo haueraa hũ saraphim muito bem feito e de formoso rosto...”. CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 111.

margem material da arte destes séculos a forma como, mais ou menos conscientes, foram conceptualizando as margens da arte medieval.

Nos cadeirais de coro, por exemplo, cuja matriz arquitectónica seguirá, logo a partir do primeiro quartel do século XVI, a regularidade modular das ordens clássicas, prevista nos regimentos e alimentada pela tratadística então em rápida circulação²⁰⁸, prolongam-se motivos e temas iconográficos que, devendo-se sobretudo à natural escorrência das práticas e referências das grandes máquinas de talha de influência flamenga e germânica, aclimatadas aos diferentes territórios europeus e, sobretudo, ibéricos, se deverão também atribuir a escolhas deliberadas e decisões; quanto mais não seja, pela opção pela manutenção e/ou reinvenção dessas mesmas referências ao invés da sua total substituição por motivos novos, como o sempre aludido ornamento ao romano, os serafins, e depois as cartelas e os proteiformes mascarões. Um dos primeiros exemplos deste processo, encontramos-lo no coro alto da Sé de Viseu, no cadeiral encomendado por D. Miguel da Silva e concluído em 1544, que urge ainda estudar sob o ponto de vista da confluência de repertórios iconográficos partilhados por duas culturas artística que, definitivamente, se unem na margem²⁰⁹. De 1633 data o cadeiral da igreja de São Pedro do Funchal, atesta esta mesma passagem, aliando ao ornamento de cartelas, mascarões e guirlandas, com animais (como o rinoceronte) ou os pequenos coelhos que surgirão também na cadeira da "Madre Vigaria" de Santa Clara do Funchal, por si mandada fazer no ano de 1736 juntamente com outras cinquenta cadeiras, para o coro baixo do dito convento.

²⁰⁸ Cf. ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, p. 78, 104; LANGHANS, Franz-Paul, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1943, p. 461-467; CORREIA, Vergílio, *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, p. 109-111; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A arquitectura "ao Romano"*, Colecção *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX* (coord. Dalila Rodrigues), Porto, Fubu, 2009, p. 13-20; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "Os Tratados", *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, [entrada de Catálogo de Exposição], Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - INCM, 2012, pp. 47-52; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "A arquitetura enquanto ordem", *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, [capítulo de Catálogo de Exposição], Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - INCM, 2012, pp. 129-136.

²⁰⁹ Isabel Queirós sublinha pontualmente esta natural convivência, como a propósito do bestiário. Cf. QUEIRÓS, Isabel, "Michael Sylvius Proesbiter Cardinalis. O discurso simbólico da *rinascitá* ao serviço da exaltação do indivíduo", *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Série I, Vol. 7-8, 2008-2009, p. 339-350.

A identificação da margem da arquitectura imediatamente anterior ao século XVI com o híbrido, o monstruoso e o satírico, identificado muitas vezes com o tratamento grotesco e cómico de determinadas figuras ou tipos sociais, como o vilão ou o louco, e a inversão de papéis e características que faz, por exemplo, com que os macacos se vistam como homens, detecta-se também em obras situadas no limiar (insuspeito mas natural) da continuidade e da recuperação, por olhar retrospectivo e consciente, da arte do passado, da “superfluidade bárbara”, tal como a estrutura montada por João de Ruão no claustro da Manga do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, cujos torreões fez bordejar de gárgulas que mais não são do que a sua interpretação, plena de *terribilità* mas também de recursos paródicos e “tipos” característicos dos *marginalia* medievais.

As marcas desta fusão, conservação e recuperação, encontramos-as frequentemente entrelaçadas num conjunto de motivações nem sempre fácil de discernir. Um exemplo entre vários é o da intervenção seiscentista (1623-1641) sobre a igreja do convento de Vilar de Frades que lhe reformulou a nave e a cobriu com uma elaborada abóbada de nervuras, em conformidade a capela mor e o transepto encomendados por D. Diogo de Sousa a João Lopes o Velho, no primeiro quartel do século XVI²¹⁰. Conforme, no fundo, às demais marcas do edifício manuelino, que assim se integravam, a nova intervenção conserva as margens preexistentes, visíveis no portal axial e sobretudo nos capitéis das capelas laterais, prenes de um imaginário popular (e assumamo-lo numa transversalidade que não implica a pertença exclusiva ao “povo” nem tão pouco a uma cultura “baixa” ou “rústica”) de laivos cómicos e apotropaicos, ao mesmo tempo que procura dotar as suas próprias margens de um aspecto “familiar”, ornando as mísulas da cobertura de escultura vegetalista aproximada à plasticidade manuelina.

Esta utilização do vegetalismo como via de reinterpretação segura do ornamento marginal e liminal da arquitectura medieval prolongar-se-á, de resto, pelo século XVIII, em intervenções como a reconstrução da igreja do Convento do Carmo em Lisboa, no pós-terramoto de 1755 ou já a construção da Sala dos

²¹⁰ A reunião dos dados fundamentais acerca desta intervenção e a sua problematização sob o ponto de vista das motivações reais desta conformidade, encontra-se em: ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*, [tese de doutoramento], Vol. 1, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, p. 65-68.

Túmulos na igreja da Abadia de Santa Maria de Alcobaça, às mãos de William Elsdon, por volta de 1770²¹¹.

Em 1829, William Morgan Kinsey registava nas suas memórias de viagens por Portugal, um missal iluminado que tivera a oportunidade de observar no coro da Real Abadia de Alcobaça e que o surpreende tanto pela riqueza e delicadeza da sua execução quanto por ter sido executado em 1755:

In the choir the fathers drew our attention to a beautifully illuminated missal, the borders of which were composed of fruits and flowers, the colours and the gilding being in a fine state of preservation. The squares of the initial letters are enriched with a variety of subjects. It was executed at Coimbra by direction of the general of the order, so recently, we were informed, as 1755.²¹²

A recuperação destas escorrências do universo marginal medieval para obras e cronologias ulteriores, com a inferência daquilo que significarão em termos de discurso de recorte residualmente historiográfico sobre esse mesmo universo é um desafio moroso e delicado, cuja complexidade não nos cabe abarcar nestas páginas. No entanto, é notório que a mesma dualidade que marcou, desde sempre e pese embora os mais ou menos assumidos cortes epistemológicos entre a modernidade e a *media tempestas* que a separa dos seus referentes ideais, os discursos (ou os seus fragmentos) dos séculos XVI, XVII e até mesmo XVIII no restante espaço europeu, encontrará em Portugal espaço para a obliteração e até mesmo a repulsa pelo ornamento supérfluo e grotesco das margens medievais e o comprazimento na sua comicidade, variedade e muito característica monstruosidade, mas também na sua minúcia e delicadeza.

De facto, também em Portugal o século XVII incensará a profusão do ornamento dos venerandos edifícios legados à sua guarda pelo passado, às mãos de religiosos como Frei Luís de Sousa que dedica a Santa Maria da Vitória encómios de virtuosismo que nada ficam a dever ao deslumbramento de François Pommeraye perante a (sua) Catedral de Chartres. Dirigindo-se ao portal em

²¹¹ Cf. SILVA, José Custódio Vieira, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 2003, p. 37.

²¹² Cf. KINSEY, William Morgan, *Portugal Illustrated: in a series of letters*, London, Teuttel and Würtz, 1829, p. 444-445.

termos de “delicadeza” e “artifício” que “impossibilita o engenho e embota a pena”, estende a sua admiração a vários outros espaços do mosteiro, como o claustro real e os seus

*grandes arcos de pedraria, altos, e espaçosos, de obra Gothica, lavrados todos de laçarias, e entalhados de alto a baixo de labores, e feitos de tanta miudeza, e excellencia, que mostram bem que não são menos engenhosas as maons, que nelles se empregarão, que as que obrarão o frontispicio do templo.*²¹³

Da sua passagem por Santa Maria da Vitória e do estudo que seguidamente lhe devotou, publicado em 1795²¹⁴, James Murphy não deixou registo escrito do seu encontro com as margens e o ornamento do mosteiro, mas do registo gráfico que constitui o núcleo dessa publicação, fica-nos a prova de um olhar atento que perscruta toda e qualquer superfície animada por escultura, da mais “confusa” como a do portal das Capelas Imperfeitas (que faria tremer a sensibilidade clássica de Montesquieu) à mais periférica, remetida a um humilde recanto, como a mísula do arquitecto da Sala do Capítulo, ou às alturas dos capitéis da igreja. Apesar de plasticamente muito interpretativo²¹⁵, aclimatando formalmente as figuras às formas e formulários do seu próprio tempo - os anjos músicos do século XV transformam-se em *putti* alados e o ornamento das Capelas Imperfeitas é enunciado como “ornamentos e hieróglifos do Mausoléu do rei D. Manuel”²¹⁶ - este olhar é indubitavelmente revelador de um percurso, também historiográfico, que se aproxima paulatinamente da aceitação plena e da valorização da arte do passado medieval e, depois, de uma interrogação cientificamente norteadas das suas imagens, centrais e marginais. De facto, a abordagem de Murphy ao mosteiro da Batalha é muito significativa de um olhar progressivamente atento (e benevolente) para com a arquitectura medieval, mas

²¹³ Cf. SOUSA, Frei Luis de, *Primeira Parte da Historia de S. Domingos, Particular do Reino e Conquistas de Portugal*, Lisboa, [oficina de Antonio Rodrigues Galhardo], 1767, p. 637.

²¹⁴ Cf. MURPHY, James, *Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha, in the Province of Estremadura in Portugal*, London, I. & J. Taylor, 1795.

²¹⁵ Característica que arriscaríamos assumir, até mesmo com base no percurso esboçado na primeira parte deste trabalho, como típica da relação do século XVIII com a arte medieval e sobretudo o seu ornamento.

²¹⁶ As legendas correspondentes às estampas citadas são: “Fig. 6. Column at the entrance of the Mausoleum [of king Emanuel]; Fig 9. Hieroglyphics at the Entrance of the Mausoleum; Fig. 22. A Figure supporting one of the Ribs of the Vault in the Chapter House, supposed to represent the Architect of that Fabrick; Fig 2. Capital in the Nave of the Church”, Cf. MURPHY, James, *Plans Elevations Sections and Views*, s/p.

ainda formatado por uma educação histórica e estética de matriz clássica. Para dar conta dela, bastará ler a introdução de “Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha” e a forma como a análise e defesa daquilo a que chama “Modern Norman Gothic” ainda se faz em contraposição constante com a arquitectura clássica, as suas características e as suas práticas.

A esta mesma polaridade, encontrá-la-emos pouco tempo depois, em torno de 1812, na definição de *Gótico* firmada por Joaquim Machado de Castro no seu Dicionário de Escultura²¹⁷. Equivalendo ao *mesquinho* (gosto mesquinho, ou estilo mesquinho), que Machado de Castro também não caracteriza de forma concreta, ambos os termos se esclarecem apenas pela sua claríssima oposição ao “estilo [...] grandioso dos Artistas Gregos e Romanos”²¹⁸. Insinua-se, ainda assim, a sempre latente força impressiva da arte medieval sobre o espírito clássico, no momento em que o escultor reconhece a este gótico ou mesquinho “um certo ar de atrevimento que o avishna do Sublime”²¹⁹. Ainda que nenhuma referência ao ornamento seja aqui explicitada, todo o enunciado a deixa transparecer, confirmando o caminho percorrido pelas margens da arte medieval ao longo do Século das Luzes e em direcção ao século XIX.

Se a margem pressupõe sempre um centro, e se estas não são excepção, este percurso histórico e historiográfico pós-medieval não deixa de reclamar algum protagonismo para as margens pois é nelas, e não no centro, que decorre o confronto de forças - e a sua pontual reunião - que dará forma ao conceito, à legitimação e, portanto, ao estudo, de um universo artístico enunciado e caracterizado com *gótico* mas ainda não definido com a precisão cronológica que o século XX haveria de lhe garantir. O centro, espaço da representação dos poderes, da emanação das hierarquias, da manifestação do sagrado, manter-se-á tendencial e naturalmente protegido dos ataques veementes que, talvez mais do que os impulsos encomiásticos, fizeram mover o olhar da História e do saber na direcção da marginal Idade Média.

²¹⁷ “GOTICO: A respeito de Escultura, pouco ha que dizer tocante ao *Gosto Gotico*; posto que nas Pinturas do *Grão Vasco*, e outros do seu tempo, se encontrarão alguns ressaibos do mesquinho. Nos Edificios d’Arquitectura, he que ha mais que dizer, porque as Cathedraes deste Reino, (segundo me dizem) são todas deste mesquinho gosto: sem deixar de confessar por isto, que neste estilo reina hum certo ar de atrevimento que o avishna do *Sublime*.” CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de escultura*, Lisboa, Livraria Coelho, 1937 [ed. póstuma], p. 50.

²¹⁸“MESQUINHO: O estilo *mesquinho* se chama o que he opposto ao grandioso dos Artistas Antigos Gregos, e Romanos.” CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de escultura*, p. 56.

²¹⁹ Cf. CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de escultura*, p. 50.



Figs. 3.1 - Gravuras 6, 9, 22 e 2 da obra de James Murphy, Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha, in the Province of Estremadura in Portugal, 1795.

Mais abundantemente documentado, o olhar do século XIX sobre as margens polariza-se, também ele, em discursos de comprometimento académico e apreciações pessoais, frequentemente providas de religiosos empenhados em descrever os venerandos edifícios deixados à sua tutela ou viajantes em rememorativo registo da sua passagem pelos vários espaços de interesse natural e monumental de Portugal, que dão conta de gostos comuns a um tempo mas não necessariamente unívocos.

O mesmo viajante inglês que tão entusiasticamente descrevera o missal iluminado alcobacense, regista também, no seu “Portugal Illustrated”, a visita prestada à Biblioteca Nacional de Portugal (fundada em 1796) comentando, num característico tom de contida mordacidade, o medíocre investimento em obras clássicas a que se contrapunha a riqueza dos departamentos de história e teologia. Preocupa-se, portanto, em sublinhar esta “tendência” contando como uma das principais “curiosidades” que lhe foram mostradas “uma bíblia hebraica ricamente iluminada”, que não podemos senão identificar com a Bíblia de Cervera, cujos fólhos estão plenos de decoração marginal. O que recorda logo de seguida é uma conversa com o bibliotecário, que lhe dá conta - num gáudio laicizante claramente revelador das tensões que culminariam em 1834 com a extinção das ordens religiosas - de como os livros resultantes dos tempos áureos do poder monástico estavam em claro desuso. Os termos em que o faz e o facto de o fazer logo a seguir à referência à Bíblia de Cervera, não podem senão deixar-nos na dúvida quanto à possibilidade de uma ácida crítica à arte da iluminura e sobretudo às suas manifestações marginais como produto dos delírios caprichosos de um clero ébrio de poder:

*The librarian conversed with us in French, and mentioned that the ecclesiastical books filled with the farragos of absurdity concocted by the artful and selfish friars when in the plenitude of their monastic power, were now happily slumbering in disuse, and that the public taste for monkish dreams and fictions was now evidently on the decline.*²²⁰

Mas a desconfiança e os diferendos sociais (e intelectuais) com o clero, compreensivelmente bem recebidos pelo visitante inglês, não resistiriam longamente ao enleamento romântico com o passado medieval e ao seu enlace

²²⁰ Cf. KINSEY, William Morgan, *Portugal Illustrated: in a series of letters*, p. 107-108.

com a *Catedral*, arquétipo dessa arte Gótica recentemente reabilitada em França, mas também em Inglaterra e Alemanha. Finalmente, a obra de arte medieval, da igreja ao túmulo, da pintura à peça de ourivesaria, irrompia plena - agora centro e margem - na literatura, na história da arte, na imprensa, associada também à urgência da classificação e da salvaguarda do monumento histórico e do monumento nacional²²¹.

Em 1882, no primeiro número da revista *A Arte Portuguesa*, reproduzia-se uma lápide de bronze conservada na dita Capela do Ferro da igreja de Leça do Balio, obra do século XIV e objecto raro entre nós²²². Acompanhando o desenho, um breve texto de Joaquim de Vasconcelos dava uma inusitada relevância à margem: “A larga moldura do quadro é que dá importância á lamina.”²²³

A importância desta moldura deve-se, no entanto, tanto à sua interessante decoração quanto ao facto de ser o único espaço dotado de figuração de toda a superfície da lápide, cujo espaço central se fizera ocupar por uma inscrição. Obrigado, portanto, a prestar atenção à margem, o atento autor descreve cada um dos lados da moldura com força sumária mas incisiva (Evangelistas, santos, o Padre Eterno com Cristo crucificado, a Anunciação, etc.) e, começando pela parte inferior, explica: “compõe-se de escudos heraldicos e figuras phantasticas, montando animaes não menos phantasticos e tocando varios instrumentos.”²²⁴

Se a descrição não podia ser mais vaga, Vasconcelos esclarece: “Explicar o symbolismo, caracterisar as figuras, isso daria assumpto para outro artigo.”²²⁵, segurando-se, perante o óbvio desconforto provocado por estas destas figuras sem categorização, àquilo que de mais seguro encontrou nelas: “Sobre os

²²¹ Cf. ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios*, p. 86-106; MACEDO, Francisco Pato de, “Classificação e Salvaguarda do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha na primeira República”, *A República, os Museus e o Património*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2011, pp. 114-133; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “Igreja e República: o processo de classificação da Sé Velha de Coimbra”, *A República, os Museus e o Património*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2011, pp. 134-149.

²²² Joaquim de Vasconcelos dá conta de outros dois exemplares na igreja de São João Evangelista de Évora e um terceiro daí retirado pela família Cadaval em 1867. Estão hoje conservadas no Museu da Casa Cadaval. Cf. VASCONCELOS, Joaquim, “A lapide de bronze de Leça do Balio”, *A Arte Portuguesa. Revista Mensal de Bellas-Artes*, Ano I, Nº 1, Porto, Centro Artístico Portuense, 1882, p. 5-6. Mário Jorge Barroca faz referência ao desaparecido conjunto de cinco exemplares pertencente à Sé do Porto. BARROCA, M. J., *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séculos V a XV)*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 406

²²³ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, “A lapide de bronze de Leça do Balio”, p. 5.

²²⁴ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, “A lapide de bronze de Leça do Balio”, p. 5.

²²⁵ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, “A lapide de bronze de Leça do Balio”, p. 5.

instrumentos temos concluído um estudo especial em que os comparamos com os que se acham retratados em outros monumentos, sarcophagos, codices, etc., do século XIV e XV, dispersos pelo país.”²²⁶ As reticências de Vasconcelos na descrição precisa, identificação ou explicação destas figuras fantásticas, vê-se reforçada pela rapidez de um desenho que, se trata todas as figuras com idêntica abordagem sumária, quase se dissolve numa indefinição de traços ao chegar aos quadrifólios e espaços intersticiais do campo inferior da moldura.

Pela sua estreitíssima relação com o ornamento e pela sua natureza frequentemente supérflua - alternativamente enunciada como negativa ou positiva - as margens são frequentemente, como vimos na primeira parte, protagonistas do discurso historiográfico, não enquanto espaço objecto em si mesmo, mas enquanto matéria de problematização e argumentação a propósito do tempo (artístico) que as criou. Assim, se nos enunciados menos complexificantes (a circular em dicionários e obras especializadas, contudo) a Idade Média havia já sido separada em Gótico Antigo e Gótico Moderno, em função da maior robustez e horizontalidade de um e da maior leveza e verticalidade do outro, aos quais se associava um argumentário fundamentado na rudeza um tanto grotesca mas comedida do ornamento escultórico do primeiro e a leveza virtuosa mas excessiva do segundo, também o Manuelino, por exemplo, será fundamentalmente definido a partir do ornamento e a partir das margens, numa secundarização clara das eventuais especificidades planimétricas, espaciais, técnicas, que fariam do manuelino uma arte *outra*.

Em 1842, Francisco Adolfo de Varnhagen, ao enumerar os caracteres do manuelino, enuncia uma arquitectura em que os elementos estruturais, sobretudo os suportes, são frequentemente disfarçados “pelas muitas esculpturas e meios relevos” sendo, portanto, uma das características fundamentais do *estyló* a “demasia e extravagancia nos ultimos, comprehendendo bustos em medalhões, arabescos, bestiaes, brutescos, etc.”, relevadora, “entre as harmonias de construcção” de um “ódio continuo a repetições de monotona igualdade nos capiteis, misulas e gargulas, e em geral falta de symetrias bilateraes.”²²⁷

A este retrato feito em pinceladas largas, categorizá-lo-ia precisamente Joaquim de Vasconcelos como mais poético do que analítico, pela falta de

²²⁶ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, “A lapide de bronze de Leça do Balio”, p. 5.

²²⁷ Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo, *Noticia Historica e Descriptiva do Mosteiro de Belem*, Lisboa, Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1842, p. 10.

precisão e pelo panfletarismo de uma anunciada originalidade que não resistiria a “tres viagens demoradas” a Espanha²²⁸. Sob esta perspectiva ibérica, enunciava Vasconcelos a arquitectura do século das descobertas como tomada por uma “confusão de elementos decorativos, provenientes de varios paizes, uma amalgama que não obedece aos preceitos de nenhuma escola, o producto do acaso, do capricho, e muitas vezes de uma phantasia desregrada.”²²⁹

Intuindo com rapidez o seu carácter múltiplo, cruza ainda a sua coincidência nos vários suportes e expressões artísticas: “Anda alli a Renascença hespanhola, a italiana, a franceza, a allemã e flamenga, tudo pêle-mêle, exactamente como nos monumentos typographicos, nos emblemas e ornatos, nas iniciaes e nos frontispicios das nossas edições de 1500.”²³⁰ A citação constante de Joaquim de Vasconcelos, tão distante no tempo e já tão pouco previsível pelo muito que se tem escrito e, felizmente, questionado sobre a arte manuelina justifica-se, contudo, pela atenção dada à ornamentação e, ainda, pelo nervo da observação desapaixonada que, ao aproximar o discurso dos classicistas de séculos anteriores, melhor o valida e valoriza. De facto, tal como no século XVI, Vasconcelos aproxima-se da arte manuelina com os olhos semicerrados, incapaz de absorver tamanha quantidade de informação, de detalhe e de forma:

*A execução zomba de todas as leis e regras mais elementares da arte; não se attende á natureza do material, nem ás condições do clima; escolhe-se mal a pedra, só para a violentar, cobrindo-a com uma profusão de ornatos que não se percebem a poucos passos de distancia. o esculptor talha aqui o arco de uma janella, sem se importar com as leis de symetria, sem cuidar do que faz o seu vizinho, sem subordinação ao plano geral, absorvido pela preocupação do detalhe.*²³¹

Entendida como obra improvisada à medida que a construção vai acontecendo, imediata e orgânica, indisciplinada e contraditória, dependente da vontade individual do obreiro e sem planeamento prévio, a fragilidade conceptual do edificio manuelino (histórico e historiográfico) faz-se visível, para Joaquim de Vasconcelos, sobretudo através da profusa e pouco visível ornamentação. Os

²²⁸ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina: conferencia realisada na Exposição Districtal de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885, p. 10.

²²⁹ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina*, p. 13.

²³⁰ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina*, p. 13.

²³¹ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina*, p. 13.

“germens dissolventes com que nasceu” o manuelino são, portanto, evidentes numa desorganizada degenerescência do gótico que não pode, para Vasconcelos, ser considerada como um estilo original.

Obviamente parcial e minada por preconceitos tão perigosos quanto os que guiavam o entusiasmo apologético de Varnhagen ou Almeida Garrett, a abordagem de Joaquim de Vasconcelos à arquitectura manuelina é, também pelo seu papel de nota dissonante, particularmente valiosa para a ancoragem historiográfica do ornamento e imagens marginais constantes da arte deste período. De facto, se expurgarmos o discurso da negatividade com que aborda o manuelino, veremos que as características de desorganização, assimetria, desregramento e fantasia que nele encontra correspondem, na verdade, a uma extraordinária inventividade que aproxima ornamento e arquitectura ao ponto da dissolução dos limites entre um e outro.

Transportando, de certa forma, a margem para o centro, no que diz respeito às hierarquias conceptuais e formais do espaço usufruído, a arquitectura manuelina ornamenta-se constantemente não só pela adição de escultura como pela manipulação da geometria. Basta olhar (como quem desenha) para o corpo ocidental da igreja do Convento de Cristo, correspondente ao exterior da sacristia/sala do capítulo e coro manuelinos, para perceber a inextricabilidade da forma pura e do ornamento. Ao ver, assim espalhado por toda a parte, aquilo que deveria estar confinado a espaços e comportamentos precisos, Vasconcelos reage ao desconforto causado pela aparente falta de ordem e planificação afirmando que, no manuelino, “não ha systema de ornamentação, nem ideia do que seja a estylisação das formas ornamentaes (flora e fauna)”²³². Além disso, o característico ecletismo deste momento paroxístico da arte gótica, “que acceita o novo e o velho sem critica”, reflecte-se ainda numa contradição que o autor não explicita mas que é fácil de intuir, entre o ornamento gótico e o renascentista, ou moderno e romano. “Ao lado de um motivo puro, encontra-se um motivo impuro; ás vezes no taboleiro do mesmo pilar um arabesco bem estylisado, sobrepondo-se a um desenho absolutamente naturalistico, sem a menor ligação entre si.”²³³ Ora, como veremos, esta alternância assistemática de motivos puros e impuros, naturalísticos e estilizados, mais não é do que a convivência (perfeitamente organizada, aliás) entre os marginalia medievais e a decoração ao romano: entre o grotesco e o *grutesco*.

²³² Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina*, p. 14.

²³³ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina*, p. 14.

Ora, como vemos, o discurso cáustico de Joaquim de Vasconcelos, na imediata procura do defeito do manuelino, enuncia precisamente aquelas que são algumas das principais características do seu comportamento ornamental que, sob os encómios de olhares mais favoráveis haviam passado, e continuariam a passar praticamente despercebidas. De resto, nem mesmo a capacidade de tratamento naturalista de alguns dos motivos ornamentais persuadem Vasconcelos do valor de um espaço e um tempo que, ao ignorar Vitruvius, condenava a arte à mediocridade, ao capricho, ao diletantismo²³⁴. Assim, a exuberância naturalista que impressionava os seus contemporâneos, era para Vasconcelos “um vegetabilismo que encobre todas as linhas essenciaes, todos os perfis, todas as proporções, como a hera que envolve o tronco do roble, para o lançar amanhã por terra - exausto.”²³⁵

Entre os discursos contra e a favor deste “novo” momento da arte portuguesa, assim inequivocamente enunciado na sua natureza ornamental, ia-se desenhando o lugar da margem, à medida que se procurava observar, com nitidez e focagem cada vez maiores, os seus lugares, as suas formas e os seus sentidos. Paralelamente, o exercício de inteligibilidade subjacente à necessidade de conhecer para rejeitar ou celebrar, requeria instrumentos teóricos, já vislumbrados na sistematização de critérios que uns e outros iam criando para caracterizar a arte no período manuelino e fundamentarem as respectivas posições, mas necessitava também de se munir da terminologia necessária à discussão. Significativamente, o próprio Francisco Adolfo Varnhagen faria acompanhar a sua notícia histórica e descritiva do Mosteiro de Belém por um “Glossario de varios termos respectivos principalmente à Architectura Gothica” pois que *Gothica* era, afinal, a matriz do monumento em análise²³⁶ e os termos respectivos tornavam-se indispensáveis ao exercício descritivo. Entre eles, encontrava-se a característica gárgula, que o autor aclara nestes termos:

²³⁴ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina*, p. 15.

²³⁵ Cf. VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina*, p. 15.

²³⁶ Para a construção das noções de Gótico e de Manuelino ao longo do século XIX, ver ROSMANINHO, Nuno, *A Historiografia Artística Portuguesa de Raczyński ao Dealbar do Estado Novo (1846-1935)*, [dissertação de mestrado], Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, p. 87-93, 114-125; ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*, p.15-82 ; PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, Coleção *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007, p. 51-53; MAIA, Maria Helena, “Notas sobre a construção de uma identidade possível: o Manuelino”, *vinte e um por vinte e um - Arte e Identidade*, No. 2, Porto, ESAP, 2006, p. 118-128.

Gargula é palavra mui usada em portuguez por todos os mestres d'obras para designar as biqueiras sahidas, que despejam a agua dos aljerozes ou canos dos telhados. Termina de ordinario em uma carantonha ou outro qualquer monstro, e ás vezes em figuras de frades ou outros homens em posições mais ou menos decentes. Nas capellas imperfeitas da Batalha e na igreja do hospital das Caldas vimo-las nós deste ultimo modo.²³⁷

A descrição continua, numa entrada surpreendentemente longa, para dar conta da origem inglesa (gargoyle ou gargle) ou francesa (gargouille) do vocábulo e especular sobre o facto de este e outros presentes na língua portuguesa (botaréu, mainel, etc.) serem a prova do transporte das próprias formas e práticas arquitectónicas do estrangeiro para Portugal. Mas, mais importante, é o facto de a referir como palavra comumente usada, algo que se confirma pela ocorrência dos termos *garga* ou *gargola* já documentação da época, nomeadamente do período manuelino²³⁸, quando a própria palavra ogiva, como tantas outras hoje perfeitamente absorvida pelo vocabulário arquitectónico, estavam ainda em utilização experimental. Designada alternativamente de carranca e também simplesmente de biqueira “quando não tem ornatos”²³⁹, a gárgula é reconhecida na sua familiaridade, na sua especificidade que equivale, do ponto de vista da figuração, a alguma estranheza, mas nem uma nem outra são aprofundadas ou questionadas. Embora o glossário não fosse, obviamente, o espaço ideal para esta problematização, não havíamos ainda alcançado o momento em que as margens deixariam de ser literalmente notas marginais, para passarem para o centro, para o corpo de texto. Depois da conquista do centro pela arte medieval, faltava agora às suas margens reclamarem também um lugar no palco das preocupações e das investigações da História da Arte.

E é precisamente no início do século XX, ainda sob a égide da *Catedral* mas já no enalço do questionamento do românico, essa outra categoria do passado nacional fundamental construção historiográfica da sua identidade, na esteira dos

²³⁷ Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo, “Gargula”, *Noticia Historica e Descritiva do Mosteiro de Belem*, s/p [Glossario de varios termos respectivos principalmente à Architectura Gothica].

²³⁸ Cf. PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 61.

²³⁹ Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo, “Gargula”, *Noticia Historica e Descritiva do Mosteiro de Belem*, s/p [Glossario de varios termos respectivos principalmente à Architectura Gothica].

nacionalismos emergentes um pouco por toda a Europa, que as margens alcançam o centro.

Em 1924, Aarão de Lacerda terminava a sua obra dedicada ao Fenómeno Religioso e a Simbólica com uma abordagem breve mas densa, plena de citações de *auctoritates* medievais, ao simbolismo da arte “românica e ogival”. Fazendo remontar a viagem dos símbolos até à pré-história, Aarão de Lacerda segue fielmente Émile Mâle - e, neste aspecto em particular, antecipa Jurgis Baltrusaitis - na defesa de uma progenitura oriental, síria e helenística para a iconografia cristã, com infiltrações sassânidas, árabes e bizantinas²⁴⁰ numa Europa românica que as absorvia, por via dos contactos comerciais, das Cruzadas e das peregrinações. E, sempre na senda de Mâle, assume o simbolismo dos séculos “pós Suger” como resultado de uma estreitíssima relação entre os textos dos *Specula*, nomeadamente o *Speculum Ecclesiae* de Honorius d’Autun e o *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais e as imagens, que lhes servem de ilustração e interface quotidiano e ritual para a aprendizagem das verdades escritas²⁴¹.

Criticam-se, portanto, os excessos interpretativos sintomáticos de uma “simbolite” que também Mâle já havia denunciado e à qual, segundo Manuel Monteiro, “a moderna exegese artística, erudita e racionalmente”²⁴² havia finalmente posto cobro. Abre-se, portanto, caminho a um entendimento mais descontraído do universo das imagens da arte medieval, apenas pontualmente interpretável porque apenas pontualmente simbólica (quase sempre quando se convocam temas religiosos) e maioritariamente explicada por intuítos puramente ornamentais. Importante enquanto ruptura necessária para uma nova ponderação do universo das imagens mais rebeldes à classificação e à identificação, fantasistas, fabulosas e alucinadas²⁴³, este enunciado remeteu com frequência as margens a uma vacuidade significativa difícil de sustentar. O próprio Aarão de Lacerda, perfilhando este partido de moderação exegética, acaba por dedicar o seu livro a um conjunto de imagens que, putativamente abrangidas por esse simples intuito ornamental são, contudo, apelidadas de simbólicas para logo a

²⁴⁰ Cf. LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998 [1ª ed. 1924], p.163-166.

²⁴¹ Cf. LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, p. 182-189.

²⁴² Cf. MONTEIRO, Manuel, *S. Pedro de Rates: com uma introdução acerca da architectura romanica em Portugal*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1908, p. 22-23; LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, p. 167.

²⁴³ Termos convocados por Manuel Monteiro para a escultura do século XII. Cf. MONTEIRO, Manuel, *S. Pedro de Rates: com uma introdução acerca da architectura romanica em Portugal*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1908, p. 23

seguir serem legendadas como “misteriosas”. Vítima dessa necessidade irreprimível de inteligir e de conceder sentidos, significados e mensagens codificadas às imagens do passado (e quanto mais “misteriosas”, mais urgente a sua descodificação), Aarão de Lacerda teria certamente beneficiado de um enquadramento conceptual menos comprometido do que aquele que o seu título anuncia.

A abordagem de Aarão de Lacerda às margens da arte medieval, no seu sentido cronologicamente mais lato e transversal a vários suportes, ainda que particularmente focado sobre a escultura arquitectónica, está naturalmente minada das certezas e das vias unívocas e, no fundo, das incongruências que o seu tempo gerou, na tentativa, ainda sem lastro, de extrair sentido de um conjunto vasto de imagens até então não questionadas do ponto de vista epistemológico. No entanto, não deixa de abrir interessantes precedentes, por exemplo, na forma como pondera a aparente incoerência e mesmo transgressão de muitas das “cenas impudicas que vemos espalhadas pelas diferentes partes da igreja, desde a fachada à abside, nos capitéis, nos modilhões, arquivoltas e gárgulas do monumento sagrado”²⁴⁴. Partindo de Guillaume Durand de Mende, fundamenta a ideia de que as imagens impróprias representam intencionalmente comportamentos impróprios para que estes sirvam de exemplo e para que, uma vez vistos, não sejam repetidos. Conclui, assim, que “era o próprio acto ou atitude maldita”²⁴⁵ que se esculpia e, sem mencionar a margem, enuncia-a e activa-a teatralmente numa visão dantesca que anda, ainda, à margem da frivolidade da novela gótica e da terribilidade do sublime romântico:

*Nas arquivoltas, nos capitéis, nos modilhões enclavinavam-se ou rastejavam os animais imundos, figuras malditas, corroídas ou acicatadas pelas tentações. Os monges e os seculares viam às horas mortas e silenciosas da noite estes seres fantásticos que a nevrose do pecado fazia vir do abismo ardente ululando num torvelinho doido, envolvendo e arrastando tudo para as chamas.*²⁴⁶

Tanto Aarão de Lacerda quanto João Lebre e Lima irão interessar-se, na continuidade de Champfleury, pelo riso, a ironia e a caricatura enquanto

²⁴⁴ Cf. LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, p. 190.

²⁴⁵ Cf. LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, p. 190.

²⁴⁶ Cf. LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, p. 189.

fenómenos estéticos e artísticos, particularmente aplicados à realidade da arte (das margens) medieval²⁴⁷.

Muito menos conciliador do que Aarão de Lacerda, João Lebre e Lima estabelece também um percurso por uma arte medieval a dois tempos, desta feita articulado pela ideia da infantilidade mental dos seus artistas, nomeadamente dos escultores.

É certo que, por vezes, no meio de essas lavranterias do granito, uma cabeça monstruosa surge, lembrando antigos pavores. Simples capricho de esculptôr-contista, historiando o inferno á mingua de outro assumpto. O diabo era ainda temido, sem duvida, mas ao respeito de outrora começava a misturar-se não sei que vago halito de mordacidade jovial, que singularmente o apoucava...²⁴⁸.

Se aqui nada se diz quanto à marginalidade física dos elementos em questão, listados como “*nichos, tímpanos, capiteis, portais*”, não deixa de se implicar uma dupla marginação; em primeiro lugar, porque as imagens resultantes destes caprichos de escultores contistas são feitas à revelia da vontade e das determinações do clero; e, em segundo lugar, porque esta irreverência estabelece entre estas mesmas imagens e o templo que as recebe, um claro distanciamento semântico. Crê o autor – com datada ingenuidade que haveria de se prolongar por várias décadas e encontrar eco na historiografia artística de hoje – que o artista, indiferentemente apelidado de pedreiro e escultor, dispõe de total liberdade criativa, minando os planos da encomenda sem consequências de maior (ou de todo).

O carácter fantasioso, exuberante e, acima de tudo, desordenado, das imagens que espontaneamente cria são uma espécie de prova arqueológica que serve este argumento na perfeição. E crê, ainda, que este mesmo artista é o veículo directo, e as imagens por ele criadas o produto evidente de uma imaginação popular que declaradamente se antagoniza com a própria Igreja, “*erudita e grave*”. Mais do que apontamentos de interesse historiográfico, estas são ideias de importância vital para a problematização dos *marginalia* medievais: o papel do artista que é sempre, em última análise, o criador de toda e qualquer

²⁴⁷ Cf. LACERDA, Aarão, *Da Ironia, do Riso, da Caricatura: ensaio esthetico*, Porto, A. Lacerda, 1915; LIMA, João Lebre e, *O claro riso medieval*, Porto, Livraria Chardon, 1915.

²⁴⁸ LIMA, João de Lebre e, *O claro riso medieval*, p. 44-45.

imagem; o tipo de controlo da Igreja sobre a programação iconográfica dos seus edifícios; a coerência discursiva e ordem das imagens marginais e as motivações da sua ausência ou existência; e, em consequência de tudo isto, a natureza estritamente popular ou erudita das imagens em questão.

Eivada de concepções filosófico-antropológicas e sociológicas de um primitivismo romântico grosseiramente filtrado, a visão do artista medieval e do seu substracto popular veiculada por Lebre e Lima não deixa de convocar, por sua vez com notável ingenuidade, a “simpresza” de mente do Parvo vicentino e a beatitude do Bom Selvagem.

Ingenuos, simples, duma franqueza de crianças terríveis, amando rir e nunca perdoando a quem os arreliaava, os maçons obscuros que conceberam e realizaram a suprema obra de arte da Meia Idade jámais souberam calar o que lhes ia nas almas, quer se tratasse dum sonho, quer duma farçada.

Um companheiro fôra surpreendido numa atitude grotesca? Dias depois uma gárgula travêssa, suspensa no ar, faria rir toda a colonia de pedreiros e os fieis que entravam para a missa. Um juiz prevaricára, deixára-se subornar? O artista immortalisar-lhe-ia a façanha, pintando-o com orelhas de burro, pernas de pato e compridas garras de ave de prêsa.²⁴⁹

Por entre a caricatura, perpassa uma urgência quase teatral de reencenar o passado, de revivificá-lo através da narrativa romanceada ou do apontamento anedótico, no fundo, de reinvesti-lo de vida. Esta tentativa, há longo tempo – e com motivações de evidência clara – arredada das preocupações e dos procedimentos dos historiadores da arte, em particular, não deixa de encontrar os seus ecos na historiografia recente. Ao falar da Idade Média, Paul Zumthor enunciou como critério fundamental para o estudo da literatura medieval, a noção de “natural milieu”, o meio natural de funcionamento e activação de um texto que exige ao investigador no seu espaço e momento performativo²⁵⁰. Aplicado ao texto, à música, às artes visuais ou a qualquer outra instância do universo criativo medieval, este princípio implica um conhecimento profundo das circunstâncias epocais, materiais, e culturais do objecto em questão, lançando um desafio

²⁴⁹ LIMA, João de Lebre e, *O claro riso medieval*, p. 70.

²⁵⁰ ZUMTHOR, Paul, *Speaking of the Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1986, p.34.

imenso que fica algures entre o distanciamento histórico que Zumthor enuncia também como condição sine qua non para o enfrentamento realista e capaz do passado (que se perdeu e nunca se alcançará) e o anacronismo de Didi-Huberman que preconiza que “em cada objecto histórico todos os tempos se encontram”²⁵¹.

De facto, se não cabe hoje no discurso da historiografia artística o excerto de texto acima citado, há nele uma espontaneidade e uma familiaridade com o passado distante que humaniza a imagem, que a devolve a um tempo vivo, animado e sonoro. E sem esta humanização, talvez nunca sejamos capazes de compreender uma gárgula grotesca ou a pintura de uma figura híbrida. O tempo do artista medieval já não é o nosso e certamente não voltará a ser. Mas porque a sua obra, cruzando tempos, nos chegou às mãos também nós a (re)criamos continuamente, descrevendo-a (dando-lhe forma) e interpretando-a (dando-lhe sentido), a gárgula grotesca que foi ontem um delírio cómico será hoje um símbolo do pecado, ou a sua materialização. Nesse sentido, perguntamo-nos se, tal como Lebre e Lima, não deveríamos dar margem, apesar de estreita e controlada, à *suspensão da descrença*:

Pois não é verdade que nesta frase rápida, de uma singelêsa e de uma precisão de legenda latina, nêstes dois monosílabos breves, que facilmente cabem num hálito de creança, toda a Idade Média se resume e como se justifica amplamente?

“Deus vê!”²⁵²

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, p. 43.

²⁵² LIMA, João de Lebre e, *O claro riso medieval*, p. 58.

3.2 o presente das coisas presentes (sécs. XX-XXI)

A geração de Aarão de Lacerda, consagrará, com os contributos de Vergílio Correia, Reynaldo dos Santos, João Barreira, entre outros, a faceta eminentemente ornamental, além das vertentes simbólica, cómica, satírica e sobretudo popular das margens da arte medieval. Remetidas a uma abordagem quase sempre colectiva, que as considera e caracteriza em conjunto e não na especificidade dos seus motivos ou das suas relações mútuas, começam a ser entendidas em situação de alteridade face às imagens e espaços de representação tacitamente considerados centrais. Segundo as perspectivas vigentes, enquanto estes resultam de um esforço de programação ou, pelo menos, de ordenação e sobretudo da reunião de referências eruditas, os restantes ficam remetidos à organização aleatória e aos temas (ou à falta deles) eleitos pelos próprios artistas, no natural decurso da obra. No que respeita à arquitectura, ou à escultura a ela associada, que estiveram ambas no centro das preocupações destes autores, estabelece-se também uma marginalidade historiográfica directamente proporcional à sua marginalidade física. Como diria Vergílio Correia a propósito dos monstros esculpidos nas gárgulas de Santa Maria da Vitória, “Longe da vista, enegrecidos, indistintos na própria configuração teratológica, raro atraem as atenções e o interesse do estudioso”²⁵³.

O caso das gárgulas é, aliás, exemplar quanto ao comportamento da História da Arte perante as restantes figuras marginais e a tendência de omissão ou referência superficial já detectada por Catarina Barreira para este tipo de escultura²⁵⁴, que se aplica, na realidade, à generalidade das imagens marginais e talvez mais ainda à iluminura. Contrariando os percursos da historiografia internacional (fundamentalmente de matriz anglo-saxónica e francesa), que se demoram nas margens dos manuscritos iluminados, de onde saem, já munidos de noções como “iconografia marginal” e *marginalia*, para depois se estenderem aos restantes suportes, em Portugal a atenção foca-se sobretudo nas margens dos edifícios medievais e, mesmo neles, com pouco sentido sistemático e pouca predisposição para entender a participação das imagens marginais no funcionamento da restante iconografia e dos próprios edifícios.

²⁵³ CORREIA, Vergílio, *Monumentos de Portugal: Batalha, II. Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro*, Porto, Litografia Nacional, 1931, p. 59. Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco*, p. 99-100.

²⁵⁴ Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco*, p. 96-104.

Assim, ao longo do século XX e até aproximadamente a década de 70, a construção da margem será feita paulatina, mas continuamente, por contributos frequentemente circunscritos a obras individualizadas - surgindo com regularidade em monografias sem nunca lhes assumir o protagonismo - e depois também na análise de temas. A História da Arte, na produção dos seus estudos monográficos, publicações periódicas e sobretudo nas suas grandes sínteses, sob a perspectiva de um só autor²⁵⁵ ou na convocação de vários contributos²⁵⁶, e no enfrentamento plural de espaços ou temas concretos²⁵⁷ vai convidando as margens a participar da leitura total das obras, numa atitude integradora que cimenta, na realidade, o caminho para investidas mais específicas. No entanto, as leituras totalizantes, se bem que ideais para a cabal compreensão dos objectos e fenómenos artísticos, acabariam por dar pouca margem à interrogação directa do ornamento e das figura marginais, que se iam insinuando ora como parte de um universo simbólico, ora como simples acréscimo decorativo, cada vez mais reconhecido nas suas valências de documento estético e histórico, mas raramente considerado sob o ponto de vista iconográfico.

Urgia, portanto, centrar a margem, deslocalizando-a e descontextualizando-a momentaneamente, ao elevá-la a um protagonismo em função do qual raramente foi pensada, mas apenas para melhor a devolver à sua condição naturalmente parergónica.

a iluminura

O estudo da iluminura posiciona os caminhos historiográficos numa situação particular face à margem: porque, pura e simplesmente, não há como falhar a constatação da sua existência e a sua participação no layout dos fólios

²⁵⁵ Cf. LACERDA, Aarão, CHICÓ, Mário Tavares, SANTOS, Reynaldo dos, *História da Arte em Portugal*, 3 vols., Porto, Portucalense Editora, [imp. 1947-1956]; VASCONCELOS, Flório de, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário, *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisboa, Editorial Presença, 2002; PEREIRA, Paulo, *Enigmas: lugares mágicos de Portugal*, 7 vols, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004-2005 [inclui os contributos de outros autores]

²⁵⁶ Cf. MARKL, Dagoberto, DIAS, Pedro (dir.), *História da arte em Portugal*, 15 vols., Lisboa, Alfa, 1986; PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, 3 vols, Lisboa, Temas e Debates - Círculo de Leitores, 1995 [reedição em 10 vols em 2002 - usada neste trabalho]; RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa: da Pré-História ao Século XX*, 10 vols [s/l], Fubu Editores, 2009.

²⁵⁷ Cf. DIAS, Pedro (coord.), *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal, Época Manuelina*, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997; [s.a.], *Feitorias. L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes*, Antwerpen, Fondation Europalia International, 1991.

decorados, ela faz parte do vocabulário e dos discursos em torno do livro iluminado. É natural, portanto, que as margens dos manuscritos sejam precocemente (relativamente aos outros suportes) referidas e descritas, ainda que não problematizadas na sua condição relativamente às miniaturas e à caixa de texto. Contudo, no que respeita ao estudo da iluminura a partir do século XX - e não valerá a pena tentar isolar neste percurso um “estudo das margens iluminadas”, porquanto também aqui ele não existe - o passo é igualmente lento e truncado por períodos de virtual desinteresse sobre este objecto de estudo. Como sugere Horácio Augusto Peixeiro, Adriano de Gusmão é o primeiro a investir numa síntese da iluminura em Portugal, no início da década de cinquenta, não se debruçando sobre *marginalia*, até mesmo porque naturalmente focado na marginalização da miniatura, versão “arcaica” da pintura sobre tábua²⁵⁸.

Com a arte do período manuelino a estimular novos discursos sobre a margem, será desta feita a iluminura a inaugurar a investigação sistemática e atenta em torno da iconografia e do ornamento marginal. Também ele liminal, na medida em que coloca em contacto as realidades académicas francesa e portuguesa, o estudo de Sylvie Deswarte a propósito das Iluminuras da Leitura Nova²⁵⁹, concluído em 1974 mas publicado apenas três anos depois, veio responder a esse vazio de sistematização que não só fragilizava qualquer esforço interpretativo (histórico ou iconológico) como alimentava um circuito de referências fugazes, generalistas e pouco consequentes na interrogação da margem. Devedora do trabalho previamente realizado por Reynaldo dos Santos, no enunciado genérico da característica excepcionalidade dos frontispícios iluminados resultantes de cerca de meio século de produção contínua, a autora reconhece porém a necessidade de um olhar exclusivo, focado, neste caso, no inventário das formas e dos seus autores, conducente à criação de séries e à respectiva caracterização. Entendendo, como bem revela o subtítulo da obra, que a transformação detectada na diacronia dos frontispícios “é reveladora de todas as transformações da cultura artística em Portugal”²⁶⁰ no quadro cronológico

²⁵⁸ GUSMÃO, Adriano, “Os Primitivos e a Renascença”, Arte Portuguesa. Pintura (dir. João Barreira), Vol. 2, Lisboa, Edições Excelsior, 1951. Para uma síntese do estudo da iluminura dos séculos XIV a XVI em Portugal, ver: PEIXEIRO, Horácio Augusto, “A iluminura portuguesa dos séculos XIV a XVI”, La miniatura medieval en la Península Ibérica (ed. Joaquín Yarza Luaces), Murcia, Nausícaä, 2007, p. 145-192, 145-147.

²⁵⁹ DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

²⁶⁰ DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la Leitura Nova 1504-1552*, p. VII.

correspondente, a autora assume a margem, a moldura, *parergon* da Leitura Nova, como um espaço de projecção histórica e cultural, e como tal política, social, económica, religiosa, ideológica, antropológica. E assume, inversamente, na margem - que necessariamente identifica enquanto espaço de figuração mas que não transforma em princípio norteador da sua análise - o potencial de documento de todas as vertentes do(s) seu(s) tempo(s). Identificando temas, modelos e paralelismos entre esta e outras obras de cronologia aproximada, Sylvie Deswarte concretiza um trabalho de peritagem iconográfica exemplar, apesar do peso (por vezes demasiado directivo), de uma preocupação com a sucessão dos tempos e das culturas artísticas, que encadeia os motivos, as formas e as estratégias compositivas num enunciado linear, sem espaço para a frutífera interrogação da coexistências e dos fenómenos de fusão. A vastidão do desafio, confirmada na minúcia da análise, justifica, porém a imposição de uma ordem clara e seriamente seguida.

Já na década de oitenta e sempre em torno do manuelino, Ana Maria Alves aborda pontualmente a margem num estudo que à partida se antecipa orientado por um objecto absolutamente central: a representação do poder real²⁶¹. Inscrita na linha metodológica já inaugurada por Sylvie Deswarte, sistemática e teoricamente informada por um profundo conhecimento da História da Arte respeitante ao seu objecto de estudo, a abordagem de Ana Maria Alves enuncia-se como iconológica e empenha-se na decifração de um universo que, ao assumir-se como codificado, se perspectiva fundamentalmente comunicante. Além da importância do seu contributo na análise da simbólica manuelina, estreitamente ligada aos domínios da heráldica e da emblemática na iluminura e na gravura, esta investigação da Iconologia do Poder Real no Período Manuelino inscreve-se, quanto a nós, numa interessante dinâmica de centralidade/marginalidade, ao lidar com imagens que circulam por todos os espaços, concretizando-se como *ergon* e como *parergon*, e ao estender-se a domínios que, por serem também fontes de iconografia marginal, são fundamentais para o estudo das margens, como o cerimonial régio, as festas, as entradas, os cortejos e demais manifestações efémeras de um poder que se concretiza pelo equilíbrio entre centro e margem.

Com o impulso definitivo a ser, assim, garantido pelo estudo de Sylvie Deswarte sobre os frontispícios da Leitura Nova e Thérèse Metzger sobre os

²⁶¹ ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

manuscritos hebraicos de Lisboa, é já no decénio seguinte que verdadeiramente se inicia um percurso de progressiva aproximação sistemática à iluminura que vive hoje um dos seus momentos mais intensos e produtivos²⁶². Maria Adelaide Miranda inicia, assim, nessa mesma década, um consistente percurso pela iluminura dos séculos XII e XIII, em torno dos *scriptoria* de Alcobaça e Santa Cruz de Coimbra, enquanto Horácio Augusto Peixeiro se dedica aos missais iluminados dos séculos XIV e XV²⁶³. Apesar de não convocarem a margem como espaço de análise per se - até mesmo porque as cronologias e tipologias em questão reclamam a atenção a outras especificidades - os contributos destes dois autores seriam fundamentais para desenvolvimentos posteriores, desde logo marcados pela realização do Inventário dos códices iluminados e importantes exposições²⁶⁴, sobretudo pelo seu envolvimento de longo prazo com as questões da iluminura, que até hoje se mantém. Assim, a partir das respectivas investigações de doutoramento e em trabalho subsequente, analisarão a margem no contexto da economia do ornamento²⁶⁵ e da organização lógica da página, e os mecanismos de liminaridade no fólio iluminado²⁶⁶.

²⁶² O resumo deste percurso foi recentemente traçado por Maria Adelaide Miranda na introdução ao número especial da Revista *Invenire* dedicado à iluminura em Portugal: MIRANDA, Maria Adelaide, "Fiat Lux", *Fiat Lux. Estudos sobre manuscritos iluminados em Portugal*, *Invenire* (coord. Fernanda Maria Guedes de Campos), No. especial, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2015, p. 6-7.

²⁶³ MIRANDA, Maria Adelaide, *A inicial iluminada românica nos manuscritos alcobacenses*, [dissertação de mestrado], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1984; MIRANDA, Maria Adelaide, *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*, [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996; PEIXEIRO, Horácio Augusto, *Missais iluminados dos séculos XIV e XV: Contribuição para o estudo da iluminura em Portugal*, [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986.

²⁶⁴ CEPEDA, Isabel Vilares, FERREIRA, Teresa A.S., *Inventário dos códices iluminados até 1500*, 2 vols, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1994. As aludidas exposições resultaram ambas em catálogos instrumentais para o conhecimento do acervo codicológico iluminado, com dados e apreciações relevantes para o estudo das margens dos quais não deixámos também de usufruir para este estudo: MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A iluminura em Portugal. Identidade e influências*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999; NASCIMENTO, Augusto Aires (coord.), *A Imagem do Tempo. Livros Manuscritos Ocidentais*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

²⁶⁵ PEIXEIRO, Horácio Augusto, "Algumas reflexões sobre a Iluminura em Portugal", *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, S. 2, Vol. 10 (1-2), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1995, p. 169-194.

²⁶⁶ MIRANDA, Maria Adelaide, "A Inicial Ornada nos Manuscritos Alcobacenses. Um Percurso Através do seu Imaginário", *Ler História*, No. 8, Lisboa, ICTE, 1986, pp. 3-39; MACEDO, Francisco Pato de, "A Iluminura da Regra", *As Regras da Regra de Santa Clara. Códice do século XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 97-118.

Mais recentemente, o estudo da iluminura tem despertado o interesse de um número crescente de investigadores²⁶⁷, que cada vez mais se aproximam de cronologias e tipologias que garantem a necessidade do confronto com a margem. Sintomático da presença insinuante dos *marginalia* também como força expressiva e, sobretudo, manifestação artística de vários tempos contidos no rótulo de “medieval”, é a dissertação de Rita Carvalho que, em 2009 se propõe analisar “A Marginalia como Imagem Transgressiva” estabelecendo “ligações entre a página medieval e o *graffitti* contemporâneo”²⁶⁸. Epistemologicamente colocada numa interessante encruzilhada de referências e de tempos, o exercício que convoca representa uma lufada de ar fresco no enfrentamento dos *marginalia* medievais, pese embora a sua difícil gestão enquanto manifestação transgressiva,.

Já do ponto de vista da análise artística, histórica e codicológica, os manuscritos hebraicos e os livros de horas²⁶⁹, ambos riquíssimos mananciais de iconografia e ornamento marginal, foram recentemente alvo de particular atenção em exposições que revelaram, pelos contributos científicos que reuniram, um intenso trabalho de investigação que tem vindo a dar frutos no esclarecimento de cronologias e circuitos de produção e circulação, na detecção das dinâmicas estabelecidas entre texto e imagem, na colocação do livro no seu “natural milieuo”, recuperando os seus circuitos de utilização, pública e privada e, também, na perscrutação das margens e na sua articulação com o centro iluminado. Neste contexto, destacamos o trabalho desenvolvido por Delmira Espada Custódio, a propósito da figuração marginal do Livro de Horas da Rainha D. Leonor (Il. 165 da BNP), onde se escrutina, de forma metódica e eficiente, a informação contida na

²⁶⁷ O número especial da revista *Invenire*, publicado em 2015 e dedicado à iluminura é uma amostra significativa da variedade de estudos, concluídos mas maioritariamente em curso, que abordam a iluminura, numa enorme variedade de cronologias e tipos de códices, garantindo à margem iluminada um tratamento igualmente apurado ao dos restantes elementos ornamentais e iconográficos. Cf. CAMPOS, Fernanda Maria Guedes (coord.), *Fiat Lux. Estudos sobre manuscritos iluminados em Portugal, Invenire*, No. especial, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2015.

²⁶⁸ CARVALHO, Rita Isabel F. C., *A Marginalia como Imagem Transgressiva. Ligações entre a Página Medieval e o Graffiti Contemporâneo*, [dissertação de mestrado], Évora, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Évora, 2009.

²⁶⁹ AFONSO, Luis Urbano, MIRANDA, Adelaide (coord.), *O livro e a iluminura judaica no final da Idade Média*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2015; CUSTÓDIO, Delmira Espada, MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *Livros de Horas. O Imaginário da Devoção Privada*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2015.

margem, dando margem curta a impulsos interpretativos menos fundamentados²⁷⁰.

arquitectura / escultura

Mas, tal como no século XIX as mais densas reflexões em torno do ornamento marginal partiram dos desafios colocados pela exuberância da escultura ornamento da arquitectura do período manuelino, também no século XX será ela a alimentar a aproximação definitiva da História da Arte às margens. Paulo Pereira cumpre, nesse sentido, um papel absolutamente central no enunciado teórico das margens e no seu enfrentamento prático.

Depois de alguns ensaios de aproximação à margem, através da escultura e da arquitectura (no cruzamento frequente com outros suportes da imagem) e também do teatro e da literatura, frequentemente convocados para a análise iconológica, Paulo Pereira concretiza, no início da década de noventa e no seu primeiro estudo monográfico dedicado à iconologia do manuelino (datado de 1987 e publicado em 1990)²⁷¹, a passagem da sistematização à real problematização, conducente, segundo o enunciado de Panofsky às propostas interpretativas capazes de devolverem o objecto de estudo ao seu próprio tempo e de o colocarem para lá da “simples” constatação do seu significado imediato, preocupando-se com o seu significado cultural. Em *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, dedicada sobretudo aos casos do Convento de Cristo em Tomar e do Mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa conciliam-se, portanto, dois tipos de discurso sobre a margem: o discurso especulativo e interpretativo dos finais do século XIX; e o discurso histórico, analítico e sistemático, da segunda metade do século XX. Limitados os exageros de um e supridas as insuficiências do outro, estava assim preparado o caminho, ainda hoje percorrido, para a plena afirmação da margem.

Enunciado o ornamento e mapeada a decoração - que o autor considera à luz das distinções sumariadas por Luciana Profumo²⁷² - interrogavam-se ambos à

²⁷⁰ CUSTÓDIO, Delmira Espada, “A iconografia das margens no Livro de Horas dito de D. Leonor”, *Fiat Lux. Estudos sobre manuscritos iluminados em Portugal, Invenire*, No. especial, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2015, p. 94-105; CUSTÓDIO, Delmira Espada, *A luz da grisalha*, p. 175-178.

²⁷¹ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

²⁷² PROFUMO, Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985.

luz dos esquemas iconográficos já cristalizados em torno dos sujeitos devocionais, hagiológicos e místicos, mas também das lendas e narrativas locais, da superstição e da mitologia popular (que melhor caracteriza aquilo que ainda hoje se insiste em indicar como resistência pagã), da cultura material, do mundo natural, do bestiário e da fábula, do horizonte antropológico do seu próprio tempo. Mas se é sobretudo de imagens marginais que se fala, não se fala exactamente de margem nem se instrumentaliza o seu potencial operativo.

A emergência da margem dar-se-á, contudo, a muito breve prazo e na exacta continuidade deste estudo, pois logo em 1995, ao rever o tema da simbólica manuelina aquando da publicação do segundo volume da *História da Arte em Portugal*, Paulo Pereira refere e finalmente teoriza a “ornamentação marginal dos edifícios manuelinos”²⁷³. Na proposta de um esquema discursivo tripartido, organizado em torno dos domínios genéricos da razão, da celebração e do segredo - materializados na iconografia religiosa, na simbólica régia, com as respectivas ramificações - e nas heteróclitas representações de temática avulsa, dificilmente inscritas em qualquer um dos campos *oficiais* anteriores, apenas estas últimas se espacializam. As margens, entendidas e subtilmente sugeridas como espaços de definição imprecisa, são assim o veículo preferencial para a (in)discreta inscrição de “contradiscursos” e “contra-poderes”²⁷⁴, numa lógica adversativa um tanto extremada mas, ainda assim, muito significativa do princípio de inversão (típico do “mundo às avessas”) que em tantos casos parece ser o único que rege a figuração marginal.

Aplicado, porventura pela primeira vez, o termo “marginália” a este universo iconográfico, miniatural, “escondido”, “invisível”, criou-se-lhe uma história, um percurso, um lugar (feito de vários lugares) no devir da arquitectura portuguesa, desde o século XII²⁷⁵. Depois da participação plena da imagem esculpida na arquitectura dos séculos XII e XIII, eminentemente simbólica, de extracto fantástico, terrífico e escatológico, popular e exemplar ou doutrinal e teofânico e da sua subsequente rarefacção, em função de uma tendencial “redução da

²⁷³ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, Colecção *Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007 [reimpressão, em 10 volumes, da edição de 1995], p. 113.

²⁷⁴ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 113-146.

²⁷⁵ Paulo Pereira, como certamente outros autores cuja circunstância não teremos registado, havia já utilizado o termo “marginália”, em referência às mísulas do apostolado da Sé de Évora. A referência “inaugural” que aqui fazemos pretende simplesmente indicar a associação do termo à sua problematização. Cf. PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico (Séculos XIII-XV)*, Colecção *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007 [reimpressão em 10 vols. da 1ª edição de 1995], p. 42.

arquitectura à arquitectura”²⁷⁶, a imagem regressa progressivamente, a partir de finais do século XIV mas já não com a expansividade típica da “pansemiose” românica. Cuidadosamente calculados, o ornamento e a iconografia do edifício (categorias que se implicam mutuamente), vão agora dotar lugares precisos de formas e temas específicos, com os capitéis a recobrirem-se de vegetação na grande maioria dos edifícios e os “interstícios daquilo que é o discurso “oficial” ou canónico”²⁷⁷ a receberem a figuração que outrora estivera um pouco por todos os principais suportes da imagem. Aqui, confinado à margem, o insólito, o jocoso, o maravilhoso e o surpreendente, o monstruoso - afinal, já e sempre o “insaciável desejo humano” de “aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser”²⁷⁸ - estabelecia uma relação de “voyeurismo” com o público que, para o ver haveria de esforçadamente o procurar. Por fim, no final do século XV e início do século XVI reinventa-se a relação pansemiótica do espaço com as imagens; estas irrompem dos seus lugares marginais e intersticiais e acompanham a verdadeira explosão da emblemática que marca as fachadas, de todo o tipo de edifícios e, particularmente nas igrejas, todos os seus sub-espacos e micro espacos, em capelas, sacristias e claustros, em retábulos e túmulos e nos demais suportes da imagem (e do culto) que compunham visualmente o espaco eclesial. Os *marginalia*, agora efectivamente mais visíveis e partilhados pelos vários meios da cultura visual e literária do seu tempo - da pintura ao teatro - funcionavam assim paralelamente aos outros discursos, “valendo por si, significando por si e para si, com destinatários precisos e sentidos exclusivos”²⁷⁹. Este funcionamento paralelo é, por sua vez, garantido pela consolidação, normalização e codificação precisa dos discursos oficiais, de natureza religiosa ou profana, que não são passíveis de ser ameaçados ou minados pelos diálogos estabelecidos à margem.

Esta vocação popular da escultura, agora efectivamente marginal, apresenta naturalmente problemas complexos relacionados, desde logo, com a filiação institucional e hierárquica de cada edifício, com os poderes seculares a si associados, o seu meio de implantação, etc. E implica, sobretudo, uma estanquidade dialógica que, do ponto de vista do funcionamento total dos programas iconográficos, pode representar a asfixia de registos de representação que, na verdade, estão em contacto fluido com tudo aquilo que os rodeia. Não

²⁷⁶ PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico (Séculos XIII-XV)*, p. 49.

²⁷⁷ PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico (Séculos XIII-XV)*, p. 97.

²⁷⁸ HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma*, p. 58.

²⁷⁹ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 138.

cremos, na verdade, que uma sereia nas margens de um retábulo, como na Sé Velha de Coimbra, por exemplo, funcione de forma “separada ou desencarnada”²⁸⁰ das figuras que a acompanham na margem (sem que mantenham qualquer vínculo narrativo), do discurso central de exaltação da Virgem, ou da celebração da dignidade episcopal de D. Jorge de Almeida. Mas também não cremos que, para o próprio autor do enunciado estes discursos funcionem, na prática, de forma muito diferente.

A primeira tentativa de captação hermenêutica das margens (ainda e também) do período medieval não poderia, como é evidente, demitir-se de termos e associações problemáticos, como é o caso do universo *carnavalesco* e *popular* a que, segundo Paulo Pereira, acaba por ser simultaneamente fonte e recipiente, ou destinatário, das imagens marginais. Se, por um lado, o direccionamento exclusivo desta “ornamentação micro-iconográfica”²⁸¹ para os domínios, hoje intensamente debatidos, do meio, da cultura e do imaginário popular a exclui automaticamente do alcance das referências eruditas - que, pese embora a sua não menos equívoca definição, sabemos fazerem parte do “receituário” marginal - o vínculo não deixa de sugerir sobretudo uma predominância e, com ela, características que importa realçar. De facto, esta associação da imagem marginal ao *carnavalesco* e ao *popular*, definidos a partir de Bakhtine e Gaignebet²⁸² ou delimitados por qualquer outra moldura teórica, anuncia não só um temário frequentemente remetido ao quotidiano das gentes comuns - ainda potencialmente formulado e aplicado por e para indivíduos que estão longe de se identificar com ele - e àqueles que julgamos serem os seus horizontes, como nos chama (ou deveria chamar) atenção o tendencial dialogismo desta mesma imagem. Além do mais, a instrumentalização do insólito por parte da Igreja para a atracção dos fiéis²⁸³ - por vezes obrigatoriamente entretidos, sob pena de não se alcançar a sua presença ou atenção - é um aspecto que não deve ser excluído da ponderação do

²⁸⁰ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 138.

²⁸¹ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 137.

²⁸² BAKHTINE, Mikhail, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971; GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, Dominique, *Art Profane et Religion Populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.

²⁸³ Esta manipulação assumiu várias faces, modalidades e propósitos ao longo da Idade Média, mas talvez seja suficiente recordar, em jeito de exemplo, as recomendações de Guillaume Durand de Mende para que, no caso de uma Igreja possuir algum objecto raro e curioso, com um ovo de avestruz, o pendurar na igreja, para atrair os fiéis. MENDE, Guillaume Durand, *The Rationale Divinorum Officiorum* (trad. e ed. Timothy Thibodeau), p. 45-46.

seu tecido escultórico, ainda que este cumpra frequentemente funções mais nobres, e de vocação não menos popular, mais condicentes com a pretendida durabilidade da igreja enquanto edifício e refúgio mas também enquanto espaço de aprendizagem nos preceitos da fé e na perseguição quotidiana da salvação. A este título, valerá a pena recordar as palavras de Guillaume Durand de Mende (c. 1230-1296), bem significativas da habilidade com que a Igreja concilia a captação dos fiéis pelo deslumbramento (que Bernardo de Claraval claramente denuncia)²⁸⁴, e a justificação dos meios utilizados pelo seu (sempre possível) simbolismo:

*Nalgumas igrejas penduram-se ovos de avestruz, ou algo do mesmo género, que causam espanto porque são tão raramente vistas, e por isso as pessoas são atraídas à igreja e ficam muito impressionadas. Por outro lado, alguns dizem que a avestruz é uma ave tão esquecida que deixa os seus ovos sobre a areia e, depois de ver uma certa estrela, recorda-se dos ovos e acorre a cobri-los para os manter quentes. Os ovos são pendurados na igreja para significar que o homem se afasta de Deus por causa do pecado; mas se no fim ele for iluminado por uma luz divina, recordando as suas falhas, arrepender-se-á e regressará a Ele, e pela visão da Sua graça, o pecado do homem é coberto.*²⁸⁵

De resto, Paulo Pereira não só convoca para a leitura das margens, na prática e com frequência, as referências literárias, exegéticas e moralizantes que minam a exclusividade do popular (que enuncia tacitamente mas que em circunstância alguma defende) como as articula em quadros referenciais que dão conta de uma maior transversalidade: “o da mitografia imaginária, o dos seres fabulosos e o das moralidades.”²⁸⁶

Por fim, é ainda necessário não esquecer que o universo de referências tido em conta para um tal enunciado da margem é o da escultura manuelina,

²⁸⁴ E que também em Portugal tinham lugar, como recorda Nuno Vassallo e Silva com o exemplo do “crocodilo que pendia no coro do Convento da Santíssima Trindade em Lisboa, ou o bico de pelicano na igreja de Nossa Senhora da Luz, em Carnide, como descreveu Jerónimo Münzer em 1494.” SILVA, Nuno Vassallo e, “A igreja como tesouro”, *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 3, pp.131-145, p. 131.

²⁸⁵ MENDE, Guillaume Durand, *The Rationale Divinorum Officiorum* (trad. e ed. Timothy Thibodeau), New York, Columbia University Press, 2007, p. 45-46. [trad. nossa]

²⁸⁶ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 137.

expressão localizada e datada, que não corresponde forçosa e totalmente aos enunciados gerais dos *marginalia* no longo prazo da Idade Média, com vocações, destinatário e funções diferenciados.

A questão da associação dos *marginalia* a uma visão (e uma experiência) pansemiótica do mundo é particularmente interessante, tal como a noção, enunciada por Paulo Pereira, da sua dissolução na arquitectura portuguesa a partir do século XIV. De facto, a rarefacção da figuração a que se assiste na maioria dos casos, em que os habituais suportes da imagem se esvaziam para se assumir na sóbria presença matérica da pedra nua, ou autorizam apenas o ornamento vegetalista, dá-nos conta de uma transformação na relação simbólica entre o homem, a natureza, a imagem e os seus suportes. A afirmação do pensamento escolástico, profundamente analítico, organizado(r) e metódico, que “implica e emerge da ordem, do padrão de semelhanças que existe no mundo”²⁸⁷ e o cruzamento constante da filosofia aristotélica com o platonismo de matriz plotiniana - *Plato theologus, Aristoteles logicus*²⁸⁸, ambos necessários - criam uma delicada trama onde o pensamento simbólico e a sua versão em imagens (naturalmente mentais e físicas) se transforma, prescindindo da atribuição imediata, mesmo que complexa nas suas implicações, e preferindo a subtileza e a exigência da alegoria e da alusão. Mas esta é, no entanto, uma transformação apenas nitidamente perceptível ao nível da sua própria teorização, com consequências sensíveis na literatura e nas artes visuais, como não poderia deixar de ser, mas raramente com ligação imediata. Fora do espaço do debate intelectual e da sua esfera de influência contígua, o contexto da maioria, que não é erudita nem popular, que organiza o quotidiano litúrgico, doutrinário e parenético das igrejas, pontuando-o de episódios festivos e dramáticos, que encomenda, produz e consome obras de literatura devocional, profana e também filosófica, além de livros iluminados, altares, retábulos e relicários, e que constrói os edifícios-cenário do seu próprio quotidiano, a diferença não pode ser senão diluída. Além do mais, a relevância soteriológica e filosófica do mundo (um mundo total, natural, material e espiritual) potencia a sua “acessibilidade epistemológica”²⁸⁹ e, num mundo onde tudo é inteligível e interpretável, a exegese pansemiótica não pode andar longe.

²⁸⁷ IGNACIO CABEZÓN, José (ed.), *Scholasticism: Cross-Cultural and Comparative Perspectives*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 2 [introdução].

²⁸⁸ Expressão, tornada depois axiomática, usada por Cassiodoro numa carta a Boécio. Cf. MORAN, Dermot, “Platonism, Medieval”, *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*, (ed. Edward Craig), p. 680-681.

²⁸⁹ IGNACIO CABEZÓN, José (ed.), *Scholasticism: Cross-Cultural and Comparative Perspectives*, p. 5.

Ela insinua-se, de resto, no entendimento do mundo como *codex vivus* de autoria divina²⁹⁰, lido e interpretado por intermédio de outros livros de humana factura e natureza codificada, dos bestiários, lapidários, aos *specula* que para Mâle simbolizavam, eles próprios, a relação do pensamento medieval pós-sugeriano com o universo das imagens e da arte, da forma humanamente construída e que ainda hoje, comedidamente, articulam parte dessa mesma relação.

Assim, a transformação na relação entre as imagens marginais e os seus suportes, na arquitectura, não poderá furtar-se às excepções, às diluições e infiltrações garantidas pela natureza, forçosamente menos especulativa, das imagens e dos espaços quotidianamente vividos. Mas a implicação, condição imediata da excepção, é a regra, e é essa regra, tendencial e nunca absoluta (o absoluto não tem lugar na margem), que Paulo Pereira procura convocar ao atribuir à relação entre a arquitectura dos séculos XIV e XV e as imagens marginais uma particular racionalização e uma evidente coerência: o que é marginal não ocupa senão a mais recôndita margem do edifício. Tudo isto depende, é claro, da articulação dos discursos e daquilo que se entende como iconografia ou figuração marginal. Aplicar às margens dos séculos XIV, XV e XVI uma noção de *marginalia* extraída do universo icónico do manuelino, é impor-lhes uma lógica em que a margem se expande porque os esquemas de representação se normalizam e o lugar do centro se estabiliza e organiza. Aparentemente paradoxal, num período em que o apelo da variedade foi profundamente sentido - muito mais do que nos séculos imediatamente anteriores - esta normalização compositiva e, no fundo, programática detecta-se facilmente nos portais e frontispícios, mas também na organização do ornamento e iconografia dos cadeirais de coro, dos retábulos, das pias baptismais, precisamente materializada na organização dialética que articula a razão, a celebração e o segredo. Antes da cristalização destes esquemas, o sentido de organização e hierarquia não é menor, nem as imagens marginais ocupam nele lugares aleatórios; o que acontece é que o discurso oficial (a razão e a celebração) estão mais frequentemente presentes nos espaços que o manuelino reservará ao segredo, misturados, inclusivamente, com o mundo contaminado das figuras intrinsecamente marginais. Obviamente perigoso, este enunciado requer, contudo, alguma precisão porque aquilo que com ele se pretende não é minar ou contrariar um percurso que cremos lógico, mas tão somente problematizar-lhe os contornos ou, quando muito, testar-lhe os limites. De facto, Paulo Pereira

²⁹⁰ CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2013 [1ª ed. 1948], p. 322. Cf. também NÓTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 382.

acompanha um tipo de figuração que, difícil de encerrar numa só categoria, melhor se esboça enquanto resultado de uma “desbragada imaginação”, assumindo que, no trânsito entre os séculos XII-XIII e o final do século XV, a sua inquietante prole ficou “confinad[a] à margem dos edifícios, aos pequenos recantos, às gárgulas, às cornijas, aos recessos praticamente invisíveis”²⁹¹. Quando observamos atentamente um microcosmos como o de Santa Maria da Vitória, que não por acaso elegemos como estudo de caso final, percebemos que a regra se verifica: nos interstícios mínimos das bases das colunas e dos vazios entre capitéis, na borda inesperada de um botaréu, nos limites quase inalcançáveis da visão observante, estão as figuras sem sentido, as criatura provocadoras, os monstros indescritíveis, as crias da sátira, que moraliza e diverte. Mas esta é apenas uma das possibilidades da margem, porventura mais evidente no manuelino porque inscrita numa organização expectável, articulada por um discurso tríplice. E esta é a possibilidade de margem que Paulo Pereira enuncia, adequadamente pois é do manuelino que se propõe tratar, na sua primeira abordagem à margem plenamente assumida e já centralizada pelo discurso analítico.

Pese embora a plena operatividade das premissas e propostas deste autor, nas quais nos revemos e das quais fazemos subsidiários os alicerces desta tese, a margem e os *marginalia* que sustentam a nossa abordagem são, até mesmo por imposição das cronologias, ainda mais problemáticas, porquanto mais inclusivas. E isto sucede, em parte porque, ao percorrer o mesmo espaço batalhino, uma forma de *segredo* se nos insinua em espaços cuja marginalidade é ambígua²⁹² e sob a forma de imagens que não se enquadram no universo vernacular, popular ou carnavalesco, não cultivam o fascínio pelos seres fabulosos e pelo grotesco, a ironia ou a sátira, nem tão pouco parecem poder assumir-se como contradiscurso. Mais ainda, porque momentos há em que a razão (na sua plena associação ao sagrado) parece desafiar a sua condição, colocando-se nos limites da tradição iconográfica e partilhando o mesmíssimo espaço das mais perturbadoras expressão do segredo - pois, como veremos, este escapa-se das margens do lado de fora, para se ocultar nos recantos do centro. A par do exemplo de Santa Maria da Vitória, outros explicam e, esperamos, justificam a abertura teórica das margens a temas apenas pontualmente (e muito significativamente) marginais, como o portal da igreja matriz da Lourinhã, onde a pansemiose encontra nos

²⁹¹ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 137.

²⁹² Embora Paulo Pereira, para quem a definição de margem é, felizmente, ampla, não a questione.

capitéis o lugar para a convivência entre os mais altos exemplos de virtude e a ilustração (ab)nóxica do pecado. A margem que definimos, assim, caso a caso e em função de mais uma tríade, espaço-forma-conteúdo, aplica-a Paulo Pereira, sem as obsessões de sistematização de que a margem não se compadece²⁹³, a partir da forma-conteúdo. E, por isso mesmo, porque a natureza do espaço é relativamente estável, estabelece um percurso em cujo final a escultura marginal “consegue voltar desses pontos obscuros para ocupar lugares aparentemente nobres, subvertendo por vezes a rectidão do discurso oficial.”²⁹⁴ A este percurso, acompanhamo-lo em quase toda a sua extensão, verificando pelo estudo até aqui desenvolvido que, de facto, a “pansemiose do românico” nos séculos XII-XIII e o manuelino, na travessia do século XV para o XVI, representam momentos de maior expressividade dos *marginalia*: mais numerosos, mais homogêneos na sua proximidade ao monstruoso, ao popular, ao pagão e ao natural simbólico e “mitológico”, com transversalidade entre a maioria dos suportes, que partilham temas e estratégias da ocupação do espaço.

Nos séculos XIV e XV, os *marginalia* são definitivamente menos numerosos e muito mais transversais nos temas que versam e nas figuras que convocam, abrindo espaço à convivência formal entre o sagrado/central e o profano/marginal. Apresentam, sobretudo no século XIV, comportamentos muito diferenciados entre os distintos suportes da imagem, com a arquitectura a revelar-se muito mais asséptica do que a iluminura ou a tumulária, por exemplo, que recebem (ainda que de forma nitidamente excepcional) as influências daquele que, em espaços como o inglês, francês ou flamengo correspondeu ao apogeu da *drôlerie*, do monstro, do compósito proteiforme, dos “sonhos e prodígios” que seriam depois revividos por Bosch.

No período que particularmente nos compete observar, percebemos que o agenciamento espacial da margem é igualmente difuso e variável (pode ser um capitel, uma mísula, uma moldura ou um fundo) mas a natureza das imagens marginais (forma/conteúdo) torna-se cada vez mais estável na exclusividade da sua relação com o universo do bestiário e do fabulário, dos temas de recorte quotidiano e popular, do reflexo da cultura oral, do folclore, do riso moralizante ou gratuito.

Que esta “especialização” acontece com a participação de mecanismos que estavam postos em acção no restante território europeu, e muito particularmente

²⁹³ Não acreditamos, de forma alguma, na prescindibilidade da sistematização no estudo dos *marginalia*, mas apenas que o seu excesso esgota as possibilidades do seu objecto.

²⁹⁴ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 137.

nos Países Baixos e no espaço germânico, não temos dúvida. Mas se ela se concretiza por via da efectiva e porventura desejada estabilização dos esquemas compositivos, numa lógica próxima à da estagnidade dos registos de representação enunciada por Baschet, Jolivet e Dittmar (que cria a ilusão de caos e transgressão mas que os anula pela intocabilidade e impossibilidade de intersecção do centro e das margens, do oficial e do idiossincrático, do religioso e do profano), só podemos especular. O facto é que a progressiva focagem num temário de recorte popular, delirante, provocador e aparentemente transgressivo, não deverá deixar de reflectir as tensões do seu próprio tempo: “tempos de crítica, ou seja, de crise; de crise dos sistemas de crenças.”²⁹⁵

Depois do contributo de Paulo Pereira, ou em imediata consonância com ele, já sob a égide de *Image on the Edge* de Michael Camille e dos muitos estudos da margem que a ele se seguiram e que obviamente circulavam em Portugal em tempo (quase) real, a abordagem às margens da arte em Portugal, assumidas como tal ou simplesmente analisadas em dependência de um outro protagonismo, passou a pautar-se por uma maior atenção aos discursos potencialmente encerrados nas margens, mais do que a simbolismos difusos, à relação entre o ornamento e o seu suporte (de facto, *ergon* e *parergon*) e sobretudo à relação entre o ornamento marginal e o seu próprio tempo.

O já aludido estudo de Catarina Barreira, surge num momento em que o estudo das margens é já uma realidade instituída, bem recebida e amplamente desejada por muitos investigadores, pelos desafios que coloca aos limites epistemológicos da própria disciplina - desafiada por imagens que por vezes escapam ao domínio do artístico e que, não raras vezes, implodem os quadros teóricos e metodológicos mais estáveis e tradicionais - mas também pela sedução que exerce enquanto objecto de estudo *outro*. Neste sentido, o estudo dos *marginalia* está para a História da Arte tal como a *monstruosidade* está “para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais”²⁹⁶. Não confundamos, contudo, a lufada de ar fresco que a marginalidade dos estudos sobre *marginalia* representa para a sua área de conhecimento com a seriedade do desafio que coloca a cada um dos investigadores que a eles se dedica. Absolutamente pioneiro e exaustivo, o trabalho em torno das gárgulas em contexto português, num período que se estende a toda a sua vida “activa” (do século XIII

²⁹⁵ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 138.

²⁹⁶ HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma*, p.58.

ao XVI) e sob a proposta problematização das categorias do feio e do grotesco, veio munir a historiografia artística de uma ferramenta fundamental para o estudo das margens. Lidando à vontade com o termo “marginalia”, Catarina Barreira parece *fazê-lo equivaler pontualmente à vacuidade significante da drôlerie*²⁹⁷ - característica que não associa, contudo à grande maioria das gárgulas e quimeras estudadas.

cadeirais de coro

Depois do levantamento completo dos cadeirais de coro em Portugal, por Robert Smith e do estudo, já de recorte interpretativo, de Monsenhor Augusto Nunes Pereira, sobre algumas esculturas do cadeiral de coro da igreja de Santa Cruz de Coimbra, nomeadamente misericórdias e esculturas de remate, surge no final da década de noventa o primeiro estudo dedicado aos *Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*²⁹⁸. Nele, Maria Manuela Braga aborda os conjuntos conhecidos, já desaparecidos e remanescentes, dedicando naturalmente aos segundos o estudo histórico-artístico e o esclarecimento iconográfico de que careciam e que se tornava tão mais urgente quanto as atenções da História da Arte em Portugal começavam, como acabámos de ver, a reclamar não só um olhar atento sobre os espaços marginais, como também o resgate de suportes, temas e obras historiograficamente marginalizados. Abordando a organização espacial e iconográfica dos cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e da Sé do Funchal a partir de uma “dialética ascendente”, observa a projecção dos modelos arquitectónicos na estrutura dos cadeirais e detecta em ambos os casos “locais’ próprios” para cada tipo de figuração e de ornamentação, contornando sempre termos como margem, marginal ou *marginalia*. A autora associa, assim, as “esculturas que decoravam as partes menos nobres e menos visíveis dos cadeirais”²⁹⁹ a uma “iconografia mais profana”³⁰⁰ que mimetiza o ciclo ascencional da vida humana no caminho para a salvação.

²⁹⁷ Cf. Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco*, p. 380-381.

²⁹⁸ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, 2 vols., [dissertação de mestrado], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

²⁹⁹ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro*, p. 150.

³⁰⁰ BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro*, p. 152.

Sucumbindo, contudo, à sedução (ou talvez à operatividade) de uma categoria em experimentação também no domínio deste tipo de estruturas corais, Manuela Braga publicaria um estudo sobre “A Marginalia Satírica nos Cadeirasais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”³⁰¹, numa abordagem representativa da útil convocação de vários suportes, para lá do limite do coro.

Mais recentemente, e num estudo focado apenas sobre o cadeiral de Santa Cruz de Coimbra, nas suas necessárias intersecções com o conjunto do Funchal e muitos outros, procurámos contribuir para o aprofundamento do perfil iconológico, preocupando-nos em investigar de forma tão exaustiva quanto possível as suas esculturas marginais, condição que então propusemos a partir de um programa iconográfico organizado em vários estratos, independentes mas dialogicamente interligados numa narrativa comum, mas também de uma lógica de utilização, distribuição espacial e proximidade corporal típica do espaço usufruído, de perfil arquitectónico, que corresponde ao deste cadeiral de coro³⁰². Inscrito num momento de intensa produção científica sobre as margens e o fenómeno da marginalidade na história e na cultura artística medieval, o nosso estudo seguiu, naturalmente, a via proposta por Camille e, em parte, aplicada à realidade do período manuelino por Paulo Pereira, na aplicação descomprometida (embora não falha de ponderação) da noção de *marginalia*.

tumulária

No que à tumulária diz respeito, a presença tácita, simultaneamente marginal, liminal e parergónica, dos suportes constituídos por figuras animais e, mais raramente, por híbridos, não deixou de suscitar o interesse dos investigadores que ultimamente se têm dedicado ao estudo das arcas tumulares e respectivos jacentes que vão ainda marcando a paisagem das nossas igrejas, garantindo-nos um vislumbre do quão mais densa ela deverá ter sido. Maria José Goulão, Francisco Pato de Macedo, José Custódio Vieira da Silva, Pedro Chambel e Giulia Rossi Vairo são apenas alguns dos autores que procuraram já interrogar

³⁰¹ BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos Cadeirasais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”, *Medievalista on line*, Ano 1, No. 1, IEM, 2005, consultado a 27 Março de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm>

³⁰² ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, [dissertação de mestrado], Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

estes suportes, na articulação com a função funerária e memorativa do monumento em que se integra, mas também com a personalidade, estatuto social e projecção individual do tumulado.³⁰³

Na sua abordagem ao túmulo de D. Fernando, Carla Varela Fernandes, prescinde da utilização do termo *marginalia*, preferindo a alusão ao conteúdo (*mirabilia*) das figuras esculpidas nas margens e interstícios da arca tumular de D. Fernando I³⁰⁴. Contudo, não deixa de aludir à organização da superfície escultórica do ponto de vista da sua composição formal e da hierarquização que lhe está implícita, com o estável protagonismo das figuras centrais, dentro das molduras e, fora delas, nos espaços “livres”, o “vasto ‘universo’ que escapa, ou procura escapar, aos poderes tutelares, menos controlado”³⁰⁵. O indicador formal do espaço “livre” que a autora indicia como potencialmente problematizável - sem que possa, pela necessária agilização de uma análise norteada pela ponderação total da obra, demorar-se nele -, traz consigo questões antigas que resistem a respostas cabais. A relação entre as imagens marginais e os seus autores, líquida para os estudiosos do século XIX e das primeiras décadas do século XX, como deixámos brevemente enunciado, tem originado formulações díspares perante as quais a historiografia artística portuguesa hesita ainda em posicionar-se. Porquanto as teorias da plena liberdade do artista, quase sempre apanágio do escultor³⁰⁶ estão hoje devidamente temperadas por um melhor conhecimento das dinâmicas de encomenda, programação, controlo e execução das obras, o facto é que muitas imagens marginais - e entre elas, os híbridos do túmulo de D. Fernando - parecem sugerir-se como um tipo genérico deixado, nas suas

³⁰³ MACEDO, Francisco, GOULÃO, Maria José, “Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês”, *O “Modo” Gótico (séculos XIII-XV)*, Coleção *Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 120-128; SILVA, José Custódio Vieira da, “Memória e Imagem. Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (Séculos XIII e XIV)”, *Revista de História da Arte*, No. 1, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL, 2005, p. 46-81; CHAMBEL, Pedro, “Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários. A Representação de Animais na Tumularia Medieval do Entre-Douro-e-Minho”, *Medievalista on line*, Ano 1, No. 1, IEM, 2005, consultado a 22 de Fevereiro de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-tumularia.htm>; VAIRO, Giulia Rossi, “La tomba del re Dinis a Odivelas: nuovi contributi a proposte di lettura”, *I Colóquio Internacional Cister, os Templários e a Ordem de Cristo. Da Ordem do Templo à Ordem de Cristo. Actas* (ed. José Albuquerque, Giulia Rossi Vairo), Tomar, Instituto Politécnico de Tomar, 2012, p. 209-248.

³⁰⁴ FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do túmulo de D. Fernando I*, Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo/Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2009, p. 57-80.

³⁰⁵ FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei*, p. 57.

³⁰⁶ Porque o código é aparentemente mais escrutinado, pese embora ser nos seus fólios que as mais desconcertantes convivências se estabelecem. Cf. KENAN-KEDAAR, Nurith, *Marginal Sculpture in Medieval France*, Aldershot, Scholar Press, 1995, p. 2-6.

minudências, à decisão do escultor responsável pela obra. Esta possibilidade, que constitui uma subtileza de difícil confirmação, abre no entanto interessantes vias de reflexão sobre os significados codificados das imagens marginais, ou sobre a sua ausência, bem como o seu valor documental, reflexo de um imaginário sempre colectivo mas também de pulsões e preferências individuais que, não raro, detectamos nas margens³⁰⁷.

³⁰⁷ Sobretudo em obras colectivas, é possível por vezes detectar estas preferências. No caso dos códices iluminados, detectam-se sobretudo na repetição constante de motivos na sequência de fólhos de determinado número de cadernos (ou com uma alternância precisa dentro dos vários cadernos).

4. *pulchra deformitas*: o século XIV

4.1 transpor a margem

Se, no percurso que nos conduz até ao século XIV, muitos dos edifícios mais apegados ao ornamento vegetalista não se asseptizam totalmente à figuração, zoo ou antropomórfica, remetem-na frequentemente a uma enorme rarefacção e a uma condição verdadeiramente periférica, pois que só a encontraremos de forma muito pontual, sobre uma mísula ou um capitel, em espaços de charneira como os portais (Santa Clara-a-Velha)³⁰⁸, nas arcarias claustrais (Santa Maria de Alcobça e Santa Maria de Almoester) ou no nártex (S. Francisco de Estremoz) ou, ainda, no interior da igreja, mas em “sub-espços” como as capelas laterais ou colaterais (também S. Francisco de Estremoz).

Esta inclusão pontual - quase extemporânea - de figuras numa floresta (ou num irreal jardim) de ornamento vegetalista surpreende tanto quanto perturba, pois desequilibra os dados da ponderação de um programa ornamental ou escultórico para determinado espaço. A noção de programa - que discutiremos com maior precisão na terceira parte deste trabalho, a propósito do seu estudo de caso fundamental - que cada vez mais começa a fazer sentido em aplicação às margens da arte medieval, requer algum despojamento por parte do investigador face aos pressupostos seus contemporâneos de ordem, correspondência, coerência, simetria e equilíbrio que, não raras vezes, um conjunto escultórico ou pictórico obviamente “programado” não tem. E, da mesma forma, a expectativa da existência de um programa, deve ser temperada pela possibilidade da sua virtual inexistência enquanto conjunto de escolhas e determinações ornamentais e/ou iconográficas norteadas por um princípio temático, simbólico ou discursivo específico e deliberadamente postas em prática aquando da concretização de uma obra determinada. Não sabemos se foi no cumprimento de um programa, na perseguição de um determinado resultado ou efeito ou apenas no aproveitamento de um momento gratuito de criatividade do escultor que se incluiu um rosto

³⁰⁸ O papel da presença excepcional da figuração neste espaço de passagem foi já abordado por: MACEDO, Francisco Pato de, *Santa Clara-a-Velha: singular mosteiro mendicante*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, p. 452-453.

humano, de cabelos ondulantes, entre dois capitéis anicónicos e lisos no nártex da igreja de São Francisco de Estremoz. Ou de esporádicos capitéis com figuras zoomórficas e antropomórficas no claustro de Santa Maria de Alcobaça. Ou um único capitel com duas figuras zoomórficas, de aspecto draconiforme, por entre os vegetalismos do claustro de Santa Maria de Almoester³⁰⁹. O que sabemos é que no século XIV - e muitos destes edifícios são para ele transportados com o seu corpo ainda em construção ou acrescentamento - o número de alternativas ao vegetalismo, dentro de um mesmo edifício, será cada vez maior.

Os vegetalismos dos capitéis da igreja de Santo André de Mafra, concluída na primeira metade do século XIV, finamente relevados, amplos e expansivos, não convidam a figuração e concretizam, eles próprios, a ornamentação da igreja, remetendo as figuras ao limite externo da capela-mor, esboçadas nas gárgulas que se projectam a partir dos contrafortes, de aspecto vagamente zoomórfico, projectando a água através das suas grandes bocas abertas e garantindo a protecção, também simbólica, do espaço mais importante do edifício³¹⁰.

Já na igreja de São Leonardo de Atougua da Baleia, cuja construção articula igualmente os séculos XIII e XIV, datando a sua conclusão da primeira metade de Trezentos, a figuração irrompe em zoomorfismos quiméricos e faz-se presente por entre o ornamento fitomórfico e floral dos espaços capitulares [Figs. 4.1-3]³¹¹. Como nas iniciais habitadas de um manuscrito iluminado, os capitéis do portal e do espaço interno da igreja organizam a sua decoração a partir do desdobramento simétrico de figuras do bestiário e do imaginário, do mais comum bóvdeo aos centauros coroados, às hárprias de barretes pontiagudos e às *amphisbaenae* ou anfisbenas³¹².

³⁰⁹ Casos há em que esta presença avulsa resulta do reaproveitamento de materiais, como parece suceder com o único capitel com escultura figurativa (grifos e figuras humanas) do claustro da Sé do Porto, construído a partir de 1385, idêntico ao que se encontra no arco de entrada da capela de São João Evangelista, mandada construir por João Gordo em data próxima a 1333. Cf. PEREIRA, Paulo, "O 'Modo' Gótico (séculos XIII-XV)", p. 58, 61.

³¹⁰ Estas gárgulas foram estudadas por Catarina Barreira que identificou duas peças restauradas, num conjunto de sete. Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco em contexto português - Séculos XIII a XVI*, p. 163-164.

³¹¹ Cf. PEREIRA, Paulo, "O 'Modo' Gótico (séculos XIII-XV)", p. 59.

³¹² Plural de *amphisbaena*, nome latino que designa um tipo de serpente que possui uma segunda cabeça na extremidade da cauda. Também designada por *anphivena* é referida e descrita na *Farsália* de Lucano (séc. I), na *História Natural* de Plínio o Velho (séc. I), nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha (séc. VII) e, a partir destes autores, em vários bestiários medievais, como o *Bestiário de Aberdeen* (MS 24, séc. XII), o *Bestiário de Guillaume le Clerc* (séc. XIII, Français 1444b, Bibliothèque Nationale de France), o *Bestiário de Ann Walsh* (séc. XV, Gl. kgl. S. 1633 4º, Kongelige Bibliotek, Copenhaga), entre tantos outros.

Se os formulários são antigos, mantendo ainda a força da referência formal do bestiário como fonte para a ornamentação e não ousando ainda o profundo hibridismo típico dos vibrantes quadrifólios de um *Portail des Libraires*, o facto é que a presença destes seres teratogénicos - que está além da resistência ou do regresso - testemunha a vitalidade das margens enquanto espaço de exorcismo e neutralização do monstruoso enquanto fonte de perturbação, mas sobretudo enquanto elemento de enriquecimento, de dinamismo e de transformação do espaço eclesial num palco para as maravilhas da criação, espelho de vícios e virtudes, estímulo do temor e do emaravilhamento, que frequentemente andam juntos. No século de (quase) todas as crises, que conheceu longos anos de peste e de fome, de instabilidade social e de frequentes beliscões à credibilidade da monarquia (que terminaria o século numa crise dinástica) não surpreende que o monstruoso, o impermanente e o metamórfico encontrassem abrissem caminho pelas margens, ainda que devidamente dominados, contidos, organizados.

Na igreja de Leça do Balio encontra-se um dos mais importantes conjuntos escultóricos do nosso século XIV - cuja carência de um estudo aprofundado e sistemático não vamos ainda poder suprir neste trabalho -, que dota o espaço da igreja-fortaleza de uma eloquência notável e de um cuidado ornamental facilmente entendido como supérfluo num edifício que, tal como a Ordem a que pertenceu, vive de uma tensão entre o activo e o passivo, a vida guerreira e a vida contemplativa³¹³. Criados aquando da reconstrução da igreja, a partir de 1320 e pelo impulso de Estêvão Vasques Pimentel, cavaleiro frei da Ordem do Hospital, espirituoso, cortês e formoso, como o próprio se enuncia na sua lápide sepulcral, os capitéis das naves e da cabeceira, bem como os dos portais, anunciam simultaneamente variedade e coerência prolongando essa “mística interna de união”³¹⁴ característica de uma arquitectura potencialmente ambivalente. Ora, um dos aspectos que mais evidencia esta natureza congregadora é a intensa exploração ornamental e iconográfica dos espaços de transição (capitéis, mísulas) e sobretudo dos espaços intersticiais, algo que se anuncia desde logo nos limiares externos dos portais. Aqui, apesar da intensa degradação da pedra, mais notória ainda no portal axial, é possível não só perceber uma extensão orgânica do ornamento escultórico aos espaços intra-capitulares, como também um cuidadoso planeamento da aplicação da figuração.

Assim, o portal axial, irá articular-se com uma cachorrada decorada com figuras zoomórficas e antropomórficas que embora muito consumidas pelo tempo

³¹³ Cf. PEREIRA, Paulo, “O ‘Modo’ Gótico (séculos XIII-XV)”, p. 61.

³¹⁴ Cf. PEREIRA, Paulo, “O ‘Modo’ Gótico (séculos XIII-XV)”, p. 61.

conseguem ainda remeter-nos para um repertório com, pelo menos, dois séculos de existência, na convocação, aparentemente avulsa e desarticulada, de cabeças de animais (frequentemente bovídeos, ovídeos e felinos, a par do animal de traços genéricos), animais de corpo inteiro, passantes, e figuras humanas sentadas ou agachadas [Figs. 4.4-5]. Se a presença de modilhões esculpidos numa fachada do século XIV pode sugerir de imediato um apego atávico aos formulários dos séculos imediatamente anteriores, também é verdade que, em Leça do Balio, e quer pela proximidade a um românico em plena posse das suas forças, quer pela sua associação militar, não há dissonância nem mesmo estranheza. Além do mais, esta incorporação de um ingrediente que hoje identificamos como tipicamente românico, confirma, julgamo-lo, esse entretecimento de soluções formais que a margem comporta e testemunha, prolongando frequentemente no tempo formulários ornamentais e iconográficos, ou mesmo estratégias compositivas, que se metamorfoseiam no campo de uma nova cultura artística ou que, antes, a permeiam de uma fluidez que é a das formas e dos repertórios, mas também do pensamento, da cultura e da própria história. A utilização aparentemente *fora de tempo* da cachorrada figurada, tem o seu precedente naquele que se assume como o primeiro espaço a responder aos caracteres formais de um gótico internacional, o claustro da Sé de Coimbra. Depois dele, encontrá-la-emos novamente, por exemplo, nas paredes laterais da Matriz de Vouzela³¹⁵, na fachada da igreja de Leça do Balio e da Sé de Silves, bem como no interior da Matriz de Vila do Conde.

Neste caso, aliás, por retoma consciente ou por simples continuidade de uma tradição que caminha para o seu esgotamento iconográfico, parece verificar-se uma repetição de motivos em torno dos três tipos enunciados, que arriscaríamos mesmo identificar e quantificar: três modilhões com animais passantes, quatro com cabeças de animais, e três com figuras humanas ajoelhadas sob o peso do *suporte* que *suportam*. Os primeiros, mesmo delidos como estão, não deixam de nos sugerir de forma insistente (e, na impossibilidade da identificação, fica apenas o registo de uma *impressão*) um outro motivo que reencontraremos, pelo menos, num capitel de Silves e numa gárgula da igreja matriz de Vila do Conde, além dos marginalia do Saltério Ms. 236 da Biblioteca Pública Municipal do Porto: o gato e o rato. Das cabeças animais, parece-nos ser possível supor que as duas pequenas cabeças de perfil afilado tenham sido aves, na tradição dos *beak-heads* (ou *cabezas de pico* se preferirmos uma terminologia

³¹⁵ Cf. RODRIGUES, Jorge, *O mundo românico (séculos XI-XIII)*, Col. *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 80, 124.

mais familiar) que também o românico português conheceu, sendo as outras duas um boi e um felino. As figuras agachadas, por fim, não fazem senão dar continuidade a uma longa tradição de representação de atlantes, ou *marmousets*, que, como vimos na primeira parte deste estudo, identificaram-se ao longo dos séculos de uma modernidade crítica, como desprezíveis manifestações do não-saber artístico medieval. Naturalmente carregados com o estigma da sua situação - expostos no alto, vulneráveis e eternamente condenados a suportar o peso da cornija que sobre eles avança - poderão simbolizar vagamente (não é de simbolismos precisos que aqui se trata) o castigo dos homens pecadores, em consonância com a aparente contaminação infernal dos capitéis do portal [Figs. 4.6]. Num deles parece querer representar-se um demónio que procura arrastar consigo uma criatura, provavelmente humana, enquanto no outro uma besta verde cospe duas vigorosas folhas, ladeada de figuras viperinas³¹⁶, enquanto no portal sul (onde a figuração se concentra toda no lado esquerdo), se repete a inscrição desta cabeça monstruosa e ainda um entrelaçado de serpentes e outros animais, acompanhados de perto por um homúnculo que espreita a partir do interstício [Figs. 4.7].

No interior, também os espaços entre capitéis - quase sempre os ângulos dos pilares onde se adossam as colunas - prolongam o ornamento e mesmo a narrativa dos capitéis, numa ostensividade que se estende mesmo às arestas dos arcos que os sobrepõem. Nestes espaços de transição, que ritmam também a passagem de um espaço a outro, na sucessão dos tramos ou na alternância das naves, mistura-se a subtileza do apontamento fitomórfico com vegetalismos nervosos, a convocação profana e fantasista de animais, rostos humanos e monstros grotescos, e os episódios historiados de episódios bíblicos, como o Pecado Original, e da vida de Cristo [Figs. 4.8-10].

Idêntica “mistura” de teorias vegetalistas geometrizantes e simetrias zoomórficas, remetidas à representação de leões castigadores, pecadores punidos e figuras aprisionadas, típicas de um “fundo românico” que se prolonga para lá dos seus próprios limites - limites que, sobretudo em Portugal, nunca conheceu - com uma iconografia religiosa vertida em moldes plasticamente actualizados e em correspondência com preocupações espirituais e dinâmicas

³¹⁶ As margens desta igreja contam ainda com gárgulas esculpidas, estudadas por Catarina Barreira, que colocou a hipótese de se tratar de obra comum ao mesmo grupo de mestres envolvidos na execução das gárgulas figuradas de Santa Clara de Vila do Conde. Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco em contexto português - Séculos XIII a XVI*, p. 163-164.

institucionais da mais recente gestação, encontrar-se-á no claustro do Mosteiro de Santa Maria de Celas, habitualmente atribuído às primeiras décadas do século XIV³¹⁷.

O claustro de Celas, na sua reconhecida qualidade de exemplar único de um conjunto claustral historiado com um manifesto sentido programático e um claro potencial narrativo – certamente remanescente de muitos outros que Portugal terá conhecido sem, contudo, os conseguir preservar –, assume-se como o candidato ideal para o repensamento de um conjunto iconográfico a partir do pressuposto da sua potencial marginalidade [Fig. 4.11]. Mesmo que não passemos, pela mais elementar economia de espaço e direccionamento do trabalho, pela análise detalhada de mais este conjunto, importa referi-lo precisamente a partir desta sua operatividade conceptual, que nos levará, na terceira parte desta tese, a analisar os capitéis do Mosteiro de Santa Maria da Vitória como parte de um conceito amplo de margem, ancorado nas noções de liminaridade e de *parergon*.

O primeiro contacto, talvez o menos expectante e o mais despreparado, com o conjunto dos vinte capitéis medievais do claustro de Santa Maria de Celas, alimenta uma impressão de desarticulação e falta de coerência que não se demite dos temas escolhidos e, menos, da sua ancoragem cronológica. De facto, enquanto que alguns dos capitéis que coabitam o mesmo claustro poderiam, de acordo com o critério da estranheza, da incongruência e do grotesco, ser considerados como *marginalia* – ou lidos sob esta perspectiva de marginação temática – pelo seu posicionamento periférico e moldurante e sobretudo pelo seu conteúdo teriomórfico, grotesco, não-religioso, outros apresentam a narrativa oficial (centralizante) da Vida de Cristo, além de símbolos da Igreja Militante e Triunfante [Figs. 4.12-13].

Ao percorrer as galerias claustrais com maior atenção, contudo, torna-se óbvio que nem só os capitéis foram alvo da atenção dos escultores pois, nas bases de algumas das respectivas colunas, encontramos pequenas cabeças de coelhos, grifos, demónios, humanos, como se a base glosasse a etimologia do topo; *capite* (de *caput*) ou cabeça [Figs. 4.14-15]³¹⁸. Ao contemplar estas pequenas e descomprometidas imagens, que parecem desprovidas de qualquer

³¹⁷ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 99; PEREIRA, Paulo, “O ‘Modo’ Gótico (séculos XIII-XV)”, p. 54; TEIXEIRA, Francisco, *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos séculos XIII e XIV*, tese de doutoramento, Universidade do Algarve, 2007, p.86-200.

³¹⁸ Cf. Parte III, capítulo 9 deste trabalho.

tipo de sentido narrativo e que terão, no máximo, um residual potencial simbólico, a comparação com as iniciais iluminadas e historiadas, prolongando-se pelas margens através de breves glosas figurativas ou de *drôleries*, torna-se quase inevitável. Mas se as iniciais não são marginais, são certamente liminares, pois iniciam o leitor num novo momento de leitura, funcionando como portais para outro espaço, estabelecendo uma ligação física e efectiva entre o centro escrito e as margens decoradas. Em certa medida, tratam-se de elementos transgressivos, por misturarem e fundirem o texto e a imagem, por diluírem os limites entre o centro e as margens. E, tal como os capitéis, também as iniciais podem conter em si imagens grotescas, aparentemente incongruentes ou lúdicas, que parecem nada ter a ver com o texto com que se articulam ou o contexto em que se encontram: a sua liminaridade formal, iconográfica e simbólica faz delas *marginalia* em potencial.

Outros espaços, porém, atestando a existência de opções fundamentalmente alternativas, ainda que concorrentes no tempo, prolongarão ao longo de todo o século XIV o protagonismo da flora como objecto de representação e de reinvenção nas margens. Concretizando, assim, a ordem vegetalista progressivamente captada, com aristotélica devoção, a partir do mundo natural, o claustro e a cabeceira da Sé de Lisboa, cuja construção se terá iniciado logo nos primeiros anos da centúria de Trezentos estando as obras avançadas na década de 40³¹⁹, tendo-se prolongado até ao final do século, dedicam-lhe a quase totalidade dos seus capitéis, à excepção de algumas ocorrências de figuração nas capelas claustrais, de difícil leitura pelo avançado estado de degradação da pedra, e de algumas adições oitocentistas ao conjunto capitelar da cabeceira, que vieram introduzir a figura humana em expressiva interacção com o elemento vegetal.

As plantas assim convocadas para a ornamentação destes novos espaços são cuidadosamente esculpidas como se brotassem do capitel, de cuja superfície se destacam em composições ora mais espontâneas ora mais elaboradas mas raramente presas à força compacta do bloco de pedra. E mesmo no claustro, onde as soluções são frequentemente mais simples e mais orientadas pelo jogo geométrico que organiza os caules e ramúsculos da folhagem que cai em

³¹⁹ É esta a proposta, cabalmente fundamentada, de Paulo Almeida Fernandes para o início das obras do claustro, corroboradas pela datação dos primeiros sepultamentos e da construção da capela de Santo Estevão logo a partir de 1305. Cf. FERNANDES, Paulo Almeida, "O Claustro da Sé de Lisboa: uma arquitectura 'cheia de imperfeições'?", *Murphy, Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Março 2006, pp. 18-69, p. 27-28.

esféricos cogulhos em torno das cestas dos capitéis, é possível discernir as folhas de hera das de videira.

Este domínio do vegetal sobre a figuração, que vem afinal corresponder à sobriedade e ao “partido estético compacto”³²⁰ da arquitectura religiosa do século XIV, partilhada entre os reinados de D. Dinis, D. Afonso IV e D. Pedro I, percorre assim os seus espaços marginais e liminares em progressiva naturalização até ao *hortus conclusus*, pleno de seiva e força vital, dos capitéis da igreja Matriz da Lourinhã, remetidos às duas últimas décadas do século XIV e entendidos já como ponto de chegada deste ciclo vegetativo³²¹, embora dificilmente demitidos das concretizações escultóricas do estaleiro batalhino e das suas imediatas irradiações. Mas este é já um espaço que acolhe a transformação e que interioriza o vegetalismo para confrontar o observador, à entrada, com os exemplos e os ensinamentos morais cuja apreensão e compreensão a imagem, na sua irreduzível visualidade³²², potencia e amplifica. Assim, as arquivoltas do portal axial repousarão sobre dez capitéis figurados e historiados, com representações de vícios e punições entremeando cenas do Novo Testamento, à semelhança do convívio já ensaiado na igreja de Leça do Balio e no claustro de Santa Maria de Celas. O confronto imediato do crente, no momento da transposição do limiar último entre o perímetro santo da igreja e o seu interior, com as consequências do comportamento transgressor e, simultaneamente, imagens últimas de redenção e piedade como a Crucificação, reforça uma vez mais a dissolução entre a margem e o centro, quando definidos apenas a partir da espacialidade da figuração ou, alternativamente, do seu conteúdo.

A transversalidade e a elasticidade temática dos suportes permite, assim, no dealbar do século XV, a inclusão de figuras sagradas, sintoma evidente de uma dimensão religiosa progressivamente humanizada e de uma piedade laica cada vez mais apoiada na imagem como suporte exegético, meditativo e emotivo, sem prescindir das figuras marginadas, das alegorias do pecado consumado e do

³²⁰ FERNANDES, Paulo Almeida, “O Claustro da Sé de Lisboa: uma arquitectura ‘cheia de imperfeições?’”, *Murphy*, p. 38-39.

³²¹ CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 121-123.

³²² A propósito do potencial exegético dos textos e imagens medievais, Georges Didi-Huberman atribui às imagens uma qualidade duradoura e permanente de *visualidade* que se sobrepõe à da simples *visibilidade* e que está além das suas hipotéticas implicações verbais e textuais. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions Minuit, 1990, p. 29-32. Sobre este tema, ver também, HUGUES, Christopher G., “Art and Exegesis”, *A Companion to Medieval Art* (ed. Conrad Rudolph), Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 173-192.

poder punitivo da Igreja, também enquanto reguladora das consciências individuais. E estas, rodeadas por um universo multimodo - e, cada vez mais, "multimédia" - de imagens encontram nelas respostas a uma piedade apoiada no poder mediador de um Cristo sofredor, que progressivamente substitui o Cristo triunfante, cedendo o trono a uma Virgem Maria rainha mas sobretudo Mãe, numa plêiade de santos e invocações sob cuja égide se inscrevem as mais díspares esferas do quotidiano humano, mas também o apoio a um esforço de compunção diária e de garantia de salvação que se sente como dependente do próprio indivíduo e do juízo de si próprio.



Fig. 4.1 - São Leonardo de Atouguia da Baleia, portal, final séc.XIII/início séc. XIV © wikicommons



Figs. 4.2 - São Leonardo de Atouguia da Baleia, capitéis do portal, final séc.XIII/início séc. XIV © wikicommons



Fig. 4.3 - São Leonardo de Atouguia da Baleia, capitel da nave, final séc.XIII/início séc. XIV © wikicommons



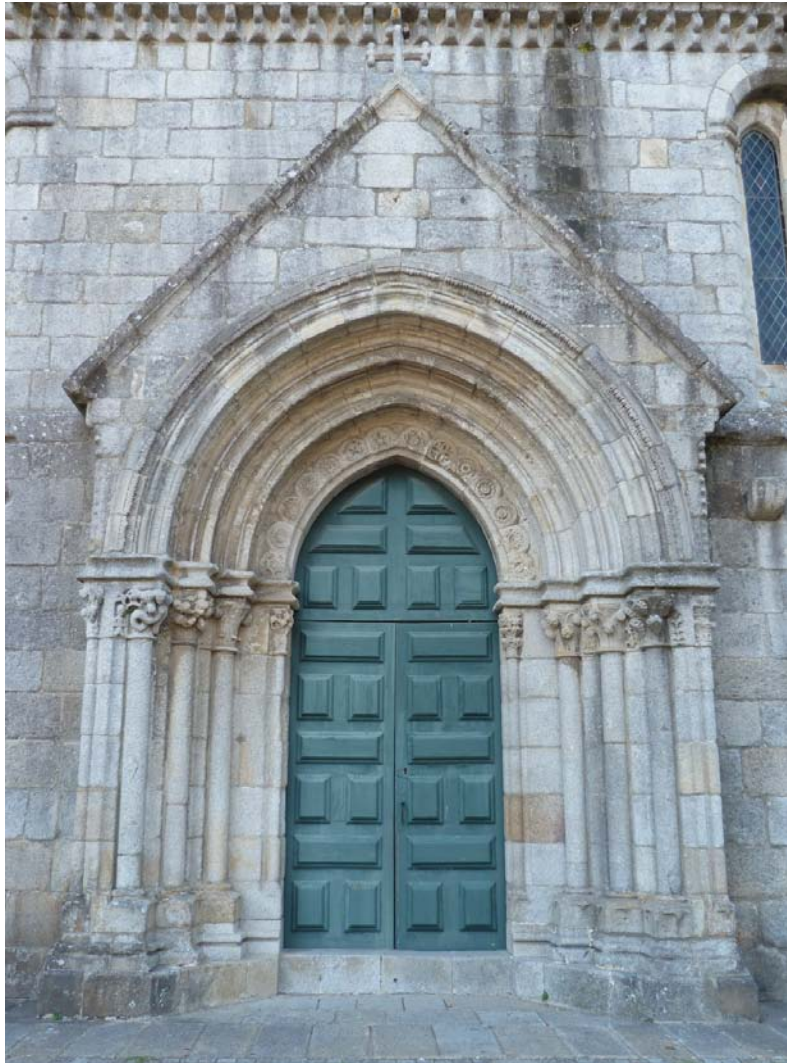
Fig. 4.4 - Igreja de Santa Maria de Leça do Balio, portal, 2ª metade séc. XIV © Joana Antunes



Figs. 4.5 - Igreja de Santa Maria de Leça do Balio, cachorrada, 2ª metade séc. XIV © Joana Antunes



Figs. 4.6 - Igreja de Santa Maria de Leça do Balio, capitéis do portal axial, 2ª metade séc. XIV © Joana Antunes



Figs. 4.7 - Igreja de Santa Maria de Leça do Balio, capitéis do portal sul, 2ª metade séc. XIV © Joana Antunes

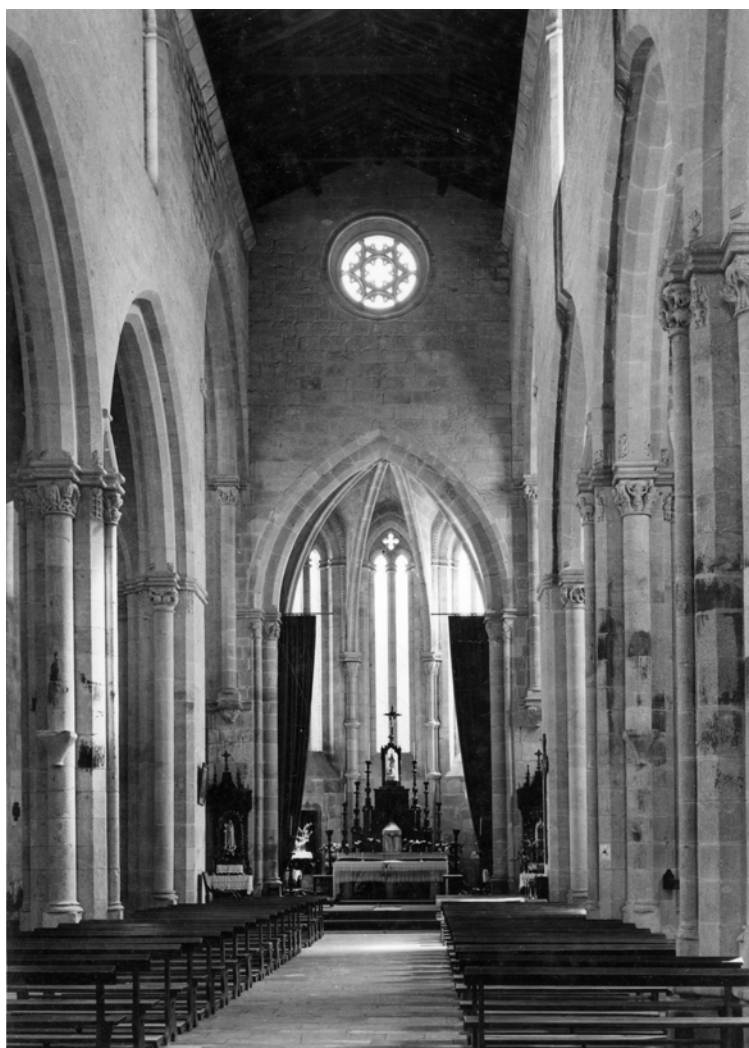


Fig. 4.8 - Igreja do mosteiro de Leça do Balio, nave central e capela-mor, Mário Novais [1954] ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 4.9 - Capitel da igreja do mosteiro de Leça do Balio com cena da Adoração dos Reis Magos © Arquivo Municipal do Porto



Fig. 4.10 - Capitel da igreja de Leça do Balio com cena da Crucificação © wikicommons



Fig. 4.11 - Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Celas, 1ª quartel séc. XIV © Joana Antunes



Figs. 4.12 - Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Celas, capitel, 1ª quartel séc. XIV © Joana Antunes



Figs. 4.13 - Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Celas, capitel, 1ª quartel séc. XIV © Joana Antunes



Figs. 4.14 - Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Celas, bases das colunas, 1^a quartel séc. XIV © Joana Antunes



Figs. 4.15 - Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Celas, bases das colunas, 1^a quartel séc. XIV © Joana Antunes

o portal da sé de Évora

Numa relação centro/margem bastante mais clara do que nos seus congéneres, o portal da Sé de Évora, datado da década de quarenta do século XIV, espelha no seu Apostolado e respectivos suportes aquela que será uma das mais claras características do seu período: a estrita ordenação do ornamento, com delimitação clara (ainda que profusa, como será também no túmulo de D. Fernando) dos espaços principais e periféricos, do centro, das margens e dos seus momentos intersticiais. Ao contrário de outros tipos de ordenação profusa que caracterizarão a escultura dos séculos XIV e XV no espaço europeu - e sempre em paralelo com opções de maior contenção ornamental - a margem resume-se aqui ao espaço controlado e simbolicamente conotado das mísulas, com os capitéis a abrirem-se exclusivamente ao vegetalismo naturalista, como que na sugestão efectiva de um cenário vivo, orgânico, em que os grandes protagonistas das narrativas cristãs - de recorte apostólico, neste caso - caminham sobre o terreno minado dos apelos do mundo e da carne, sobre o pecado, o vício e o caos informe das suas consequências [Fig. 4.16]. Jornada perigosa, em que os próprios Apóstolos sucumbiram por vezes ao canto lúbrico das sereias, à simiesca concupiscência do homem, à sua ferocidade leonina, à sua insídia serpentiforme, à sua híbrida duplicidade, por ela se demonstrando ao fiel, no início do seu percurso de expiação e de fé pelo interior da igreja, como é possível vencer, pisando para sempre, o mal que a todos assola. Pelo caminho, acenam os ramos sempre reverdescentes que recordam que desta terra crescem muitas árvores, frutíferas e estéreis, recordando o ciclo líneo de graça/pecado/salvação que se entrelaça nos ramos da *arbor bona* e da *arbor mala*, árvore do conhecimento, árvore da vida, árvore da morte da qual Cristo pende para resgatar a humanidade, que são no fundo a mesma árvore.

Ora, nesta épica jornada, mostrada ao fiel no seu epílogo, os seres híbridos e monstruosos que por norma ilustram a própria ideia de *marginalia*, cumprem um papel fundamental:

Avec l'effacement de la frontière entre l'homme et l'animal, à partir du XIIIe siècle, l'imaginaire collectif s'est emparé du bestiaire réel et monstrueux pour lui associer un certain nombre de peurs et de fantasmes. [...] au seuil du

*sanctuaire, les hybrides sont bien des hommes devenus bestes et écartés du salut éternel.*³²³

Do ponto de vista da composição, estas figuras seguem o comportamento habitual dos *marginalia* que surgem, sobretudo neste período, associados ao espaço arquitectónico, moldando-se ao espaço livre, acompanhando os seus contornos, de modo a ocupá-lo na sua máxima extensão. Assim, teremos sempre uma de duas soluções: figuras individuais acoradas, com as pernas estendidas de ambos os lados do corpo e os braços abertos, num ângulo agudo (M2, M3, M4); jogos simétricos de duas figuras, por vezes idênticas (M1, M8, M11), outras vezes numa alternância masculino/feminino (M12) ou humano/animal (M5 e M10) mas sempre, neste caso, hibridizados [Figs. 4.17-18.]. Do ponto de vista simbólico, se algumas destas figuras fazem parte de uma iconografia marginal cristalizada e perfeitamente identificável, como as sereias, outros cumprem um papel menos preciso, anunciando-se como imagens genéricas de pecado, de duplicidade, de inconsistência moral.

Assim, as vaidosas sereias-peixe que seguram espelhos numa mão e peixes na outra [Fig. 4-19], numa tradição que veremos remontar ao século XII, são facilmente remissíveis às tentações femininas, à luxúria, ao excessivo cuidado e comprazimento com o corpo. Nas fontes escritas próximas do bestiário, as sereias não se cristalizam na sua forma pisciforme, oscilando sempre entre a criatura com asas e garras ou com cauda de peixe. Em todo o caso, e embora listadas no bestiário (identificadas e classificadas) são enunciadas como monstros, sendo as suas narrativas devedoras da tradição clássica, que faz delas sedutoras inimigas dos marinheiros, que ora arrastam para o fundo do mar, ora são mortos nos próprios barcos, ora despedaçados à beira mar, quando percebem a sua natureza híbrida e recusam unir-se a elas carnalmente³²⁴.

O macaco, ao qual daremos atenção noutros momentos deste estudo e que tem aqui uma das suas primeiras aparições em suporte escultórico com um tratamento anatómico inequívoco [Fig. 4.20], enuncia a estultícia humana e a

³²³ THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptées au Seuil des Cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, p. 257-258.

³²⁴ Estas características, encontrá-las-emos na *Historia Natural* de Plínio (séc. I); no *Physiologus* (séc. II); nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha (séc. VII), no *Bestiaire de Guillaume le Clerc* (séc. XIII); no *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus (séc. XIII), entre tantas outras fontes que alimentam subseqüentes referências, em obras exegéticas, *exempla* e obras literárias de natureza vária, que vão elas próprias construindo a imagem da sereia.

irracionalidade de mimetizar o que se vê sem se saber o que se faz, pois está na natureza do macaco imitar o humano. A semelhança física entre os dois é, contudo, fonte de desconforto e tensão, que leva à frequente demonização do símio, imperfeito (sem cauda), grotesco (com o focinho protuberante, o nariz achatado), além da instrumentalização da sua resposta irreflectida aos impulsos corporais: cobiçoso, o macaco rouba os objectos que lhe surgem pela frente; guloso, come em abundância e escolhe o que come; luxurioso, toca o seu próprio corpo sem pudor e sempre que pode procura satisfazer as suas necessidades³²⁵.

Entre a multiforme categoria dos híbridos, e à parte as sereias e as víboras, ambas listadas no bestiário, encontramos neste portal dois tipos fundamentais: os que partem da totalidade do corpo humano e simplesmente lhe acrescentam ou substituem partes; aqueles que compõem uma nova (e inclassificável) criatura a partir de um fragmento de corpo animal, ao qual se juntam partes do corpo humano (cabeças, mãos) ou partes de animais distintos.

Na primeira categoria, recaem duas mísulas, uma que nos mostra um híbrido leonino que resulta da simples substituição de uma cabeça humana por uma de leão (M3), e outra onde se expõe um demónio (M4), diluindo o tema do corpo humano sem o ocultar totalmente, sob a pelagem que lhe pende do peito e dos braços, nas asas membranosas que lhe crescem nas costas e no rosto grotesco, meio humano, meio animal, num riso sardónico imenso e eterno, rasgado até aos dois pequenos chifres que lhe crescem no topo da cabeça [Figs. 4-20].

Na segunda, recaem as figuras compósitas dos *grylli*, variações da fusão entre uma cabeça humana e duas pernas animais (ou cabeças e pernas de animais distintos, directamente acopladas, sem intermediação). A categoria dos *grylli* (singular *gryllus*) foi clarificada por Jurgis Baltrusaitis, que recuperou o termo a partir de Plínio, demonstrando como tanto a sua utilização como as imagens a que corresponde, provinham de um fundo antigo, greco-romano³²⁶. Com a cabeça literalmente colocada sobre (no lugar do ventre) ou entre as pernas (no lugar do sexo), o *gryllus* é frequentemente símbolo dos mais primários apelos do corpo e

³²⁵ Cf. Estas características, cristalizadas pela ampla utilização do macaco ao longo de todo o período medieval, sobretudo a partir dos séculos XIII-XIV, não são as privilegiadas pelos bestiários, partindo de fontes múltiplas que encontram, desde logo, nas próprias imagens um meio de concretização (e não de mera ilustração) essencial. Cf. JANSOON, H., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1952.

³²⁶ BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le moyen âge fantastique*, p.10-40; CAMILLE, Michael, *Image on the Edge*, p. 37-38.

da cedência do homem aos seus apetites. Muito frequentes nas margens dos manuscritos iluminados dos finais da segunda metade do século XIII em diante, estes motivos, também genericamente designados de *grotescos*, passam a ser uma das suas imagens de marca, entre uma miríade de outros tipos de híbridos e criaturas monstruosas, *drôleries* e *adynata* [Figs. 4.24]³²⁷.

Assim encontrá-los-emos naturalmente noutro tipo de suportes, desde capitéis, mísulas, medalhões e frisos, até à superfície e aos interstícios de túmulos, peças de ourivesaria, vitrais, etc.. Em Portugal, o seu anúncio nos capitéis de Santa Cruz da Ribeira de Santarém ou de São Leonardo de Atouguia da Baleia, parece concretizar-se plenamente apenas em Évora, que conta com um paralelo coevo no claustro do mosteiro de Santes Creus [Figs. 4-23], lavrado ao longo da década de trinta por uma equipa liderada pelo inglês Reinard de Fonoll. Se a ligação a Inglaterra não surpreende, porque virtualmente qualquer híbrido remete o nosso imaginário para esse sempre surpreendente repositório que é o Saltério de Luttrell 1325-1340³²⁸, há uma outra ligação no mínimo esclarecedora: a do próprio Mestre Pero ao Mosteiro de Santes Creus, como parte da “oficina régia” responsável pela criação do túmulo do irmão da rainha Isabel de Aragão, Jaime II e da sua esposa Branca de Anjou. Esta ligação, que tem sido devidamente explorada por Carla Varela Fernandes³²⁹, pode não estar ainda cabalmente esclarecida nos seus meandros mais delicados, mas alimenta-se de coincidências cronológicas e sobretudo formais e plásticas irrefutáveis. E, quem quer que tenha vindo para Coimbra em resposta ao apelo de Isabel de Aragão - Pere de Bonneuil e um outro Pere (Pero), ou apenas um deles, ou ainda dois outros escultores desta mesma oficina³³⁰ - partilhou, em absoluta sincronia, modelos muitos próximos aos de Fonoll, modelos estes então em circulação por idênticos caminhos e em cruzamento constante.

³²⁷ *Topos* literários que, tal como as correspondentes imagens das margens, se desenvolve em torno de impossibilidades, da inversão da ordem natural das coisas, do mundo ao contrário. Cf. CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2013, p. 94-98.

³²⁸ British Library Add MS 42130, versão digital disponível online em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130.

³²⁹ FERNANDES, Carla Varela, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa. Primeira Dinastia. Séculos XII a XIV*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, p. 874-89. Os principais contributos historiográficos para a discussão desta hipótese, encontramos-los reunidos nas mesmas páginas.

³³⁰ FERNANDES, Carla Varela, *Poder e Representação*, p. 878-880.

Independentemente dos seus propósitos simbólicos e mais ou menos moralizadores, o ludismo destas figuras torna-se patente pela inventividade e variedade das combinações e, sobretudo no caso deste portal, pela qualidade do trabalho escultórico, minucioso e preciso, que anuncia, a nosso ver, a partilha de autorias com as esculturas dos próprios apóstolos e não autoriza pensar numa atribuição diferenciada dos elementos marginais a escultores menos proficientes, ou em fase de aprendizagem, como tantas vezes se sugere - e outras tantas se torna evidente pelas próprias obras.

Numa destas mísulas [M12], vemos, então num casal de *grylli* dois rostos que poderiam perfeitamente caber aos nobres jacentes de Mestre Pero. O homem representado de barba longa, caindo em cuidados canudos, com os cabelos também longos e ondulantes emoldurando-lhe o rosto e os sempre característicos caracóis que se assomam junto às têmporas; porém este digno retrato encaixa sobre a traseira de um animal totalmente coberta de pêlo, semelhante a longos e penteados cabelos, que contrasta com as garras draconiformes e as pernas escamosas da mulher, cujo sereníssimo rosto se resguarda, decoroso, no contorno de um amplo véu [Fig. 4.22]. Noutro caso (M5) aplica-se ao homem a mesma lógica compositiva mas sobre a sua cabeça, hoje desfigurada, coloca-se um chapéu cónico, que é também envergado por um *gryllus* de cabeça canina e o semi-corpo coberto por uma capa [Fig. 4.21]. Atributo habitual das figuras relacionadas com os tempos da Antiga Lei, utilizado nas representações de profetas e, ainda nas imediações do século XIV, do próprio José, o chapéu cónico serve igualmente de indicador para todos aqueles que são alheios à palavra de Cristo. Uma vez nas margens, sob os pés de um apóstolo e cobrindo a cabeça de dois híbridos, não restarão dúvidas de que o seu sentido é sobretudo negativo, servindo muito provavelmente de marca infamante contra os gentios e sobretudo os judeus³³¹.

³³¹ O *pilleus cornutus* ou *judenhut* foi utilizado pelos próprios judeus como signo identificador. O seu desempenho enquanto atributo infamante ou negativizante depende, portanto do contexto da sua utilização. Cf. STRICKLAND, Debra Higgs, *Saracens, Demons & Jews: Making Monsters in Medieval Art*, Woodstock, Princeton University Press, p. 105-106; LIPTON, Sara, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 15-20; LIPTON, Sara, *Dark Mirror. The Medieval origins of Anti-Jewish Iconography*, New York, Metropolitan Books, 2014, p.21-54; TAVARES, Maria José Ferro, "A Construção de um Estereótipo: o Judeu no Mediterrâneo Ocidental e o seu reflexo na arte (séculos XII a XVI)", *Minorias étnico-religiosas na Península Ibérica. Períodos medieval e moderno* (eds. Maria Filomena L. de Barros, José H. Montalvo), Colibri, Lisboa, 2008, pp. 17-78. Com base neste atributo, Luís Urbano Afonso identificou o híbrido de Évora precisamente como uma referência antijudaica, Cf. AFONSO, Luís Urbano, "Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV-XV)", *Cadernos de Estudos Sefarditas*, No. 6, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 101-131.p. 116.

Entre a galeria de *marmousets* do portal da Sé de Évora, as únicas figuras humanas que escapam por completo ao hibridismo encontram-se, significativamente e na marcação de uma hierarquia que parte precisamente do centro - da porta da Igreja, que simboliza o próprio Cristo -, sob os pés de São Pedro e São Paulo [Figs. 4-26]. Eloquentes na tensão intencionalmente repulsiva da sua gestualidade e de uma expressão habilmente trabalhada, são dotadas de um tipo de humanidade que não encontraremos nas figuras centrais, personagens principais e objectos habituais do trabalho dos escultores. Estas figuras dão-nos conta do real valor da margem enquanto espaço de criação artística onde, mais do que o curso livre da imaginação do escultor, dos seus *delírios* e das suas transgressões, encontramos por vezes a concretização mais sincera - e aí sim, porque eventualmente menos comprometida - da expressão plástica, emotiva, estética e intelectual do mundo às mãos de um escultor.

A questão da(s) autoria(s) da escultura deste portal, que tem andado pacificamente e justificadamente atribuído à oficina de Mestre Pero, convoca necessariamente a importante e rara possibilidade da atribuição de uma autoria às suas margens, tanto mais que, como notámos já, não nos parece haver diferenças formais entre o apostolado e as mísulas que justifiquem uma atribuição diferenciada a este conjunto - qualquer que tenha sido o número de mãos participantes, elas trabalharam igualmente, com igual cuidado e proficiência no centro e nas margens. Porém, na necessária ponderação de uma autoria distinta para as esculturas de Pedro e Paulo, que Fernando António Baptista Pereira atribuiu já a Telo Garcia, na extensão da colaboração estabelecida para a execução da arca tumular com jacente do Bispo D. Gonçalo Pereira, notavelmente documentada³³², não podemos senão concordar que os *marmousets* correspondentes sublinham essa mesma diferença. E fazem-no não apenas pela opção pela representação humana plena, que se distingue das restantes figuras e se justifica plenamente pelo sentido hierárquico imposto a um programa coerentemente estabelecido e seguido (independentemente das participações ou

³³² Cf. PEREIRA, Fernando A. B., "Telo Garcia", *Dicionário de Escultura Portuguesa* (dir. José Fernandes Pereira), Lisboa, Caminho, 2005, p. 325-328. As referências à encomenda e execução do túmulo de D. Gonçalo Pereira encontrá-las-emos em: FERNANDES, Carla Varela, *Poder e Representação.*, p. 888-899; FERNANDES, Carla Varela, *Memórias de pedra: escultura tumular medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, IPPAR, 2001, p. 117-122; RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, " 'Sculpto imagine episcopali'. Jacentes Episcopais em Portugal (séc. XIII-XIV)", *Revista de História da Arte*, No. 7, Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH-UNL, 2009, pp. 94-119, p. 110-112. A discussão apurada das atribuições em torno do portal da Sé de Évora, aguardamo-las também a partir do contributo de Carla Varela Fernandes, com trabalho em preparação sobre "Os bispos construtores da Sé de Évora e as suas realizações medievais" [a publicar].

fases), mas também por uma diferente plasticidade, patente no tratamento dos rostos, dos cabelos, dos tecidos e evidente de uma diferente forma de esculpir.

Temos assim, e em todo o caso, nestas duas figuras marginais referências inequívocas às figuras centrais que suportam. No caso de São Pedro (M6), representou-se um irado Herodes, felizmente identificado (como terão sido muitas das imagens medievais) pelo nome inscrito no filactério que segura entre os dentes, com uma voracidade selvagem que voltaremos a encontrar noutras figuras marginais assumidas como forças opositoras à Palavra cristã, igualmente representadas a morder filactérios como sucede, por exemplo, entre as quimeras do Convento de Cristo, em Tomar [Figs. 4.25]. Herodes, que fizera Pedro seu prisioneiro depois de matar Tiago (São Tiago Menor) com uma espada (Actos 12:1-5) é aqui alvo da justiça reposta, com a cabeça e a coroa esmagadas sob o peso do apóstolo. Estabelecida, assim, uma ligação narrativa entre a mísula e a imagem principal, torna-se expectável que o mesmo suceda com os seus correspondentes, pois também Paulo pisa uma figura masculina (M7), descomposta sob o seu peso e nitidamente exasperada, como se vê pelo puxar dos cabelos, o morder do lábio e o franzir do rosto [Fig. 4.26]. À falta do filactério, que talvez esta figura nunca tenha tido, a sua identidade precisa escapa-nos por completo, no entanto, talvez seja suficiente considerá-la sob o papel colectivo dos inimigos da fé que, no anúncio de Paulo, serão vencidos por Cristo no final dos tempos: “Pois é preciso que Ele reine, até que tenha posto todos os seus inimigos debaixo dos seus pés” (1 Coríntios 15: 25).

Entre a certeza e a possibilidade das atribuições destas duas mísulas, o seu diálogo com as figuras principais é inegável e convida à hipótese da extensão desta complementaridade, espécie de glosa adversativa do texto implicado em cada um dos Apóstolos, pelas restantes mísulas. O exercício, que não cremos impossível, vê-se no entanto dificultado pela incerteza da identificação dos próprios apóstolos, raramente dotados de atributos. É, no entanto, possível que o esclarecimento da sua identidade resida precisamente no jogo de referências, de natureza porventura mnemónica, entre os gestos, os atributos e as glosas/mísulas, numa articulação exigente que terá sido, à época, facilitada pelo domínio dos textos e das imagens (mentais) de referência. De resto, como se depreende a partir dos exemplos de Pedro e Paulo, a escolha dos respectivos *marginalia* nada tem (para nós, pelo menos) de óbvio ou de imediato, devendo entender-se estas imagens como referências à vocação geral ou a momentos específicos das suas narrativas individuais e raramente como *atributos*.

Num tal jogo de referências, faria sentido que os apóstolos que não possuíssem atributos, encontrassem nas mísulas uma referência mais directa à sua identidade. Ora, o que parece suceder é exactamente o contrário. Senão vejamos como à mísula onde se encontra um demónio, habitual atributo de São Bartolomeu, corresponde precisamente a imagem de um apóstolo com uma longa faca na mão, em alusão ao seu martírio por esfolamento. De forma idêntica, à mísula dos “infiéis” corresponde nada menos do que a São Tiago Maior, que ostenta uma bolsa de esmolas com uma vieira apensa - associação particularmente interessante, na medida em que confirma a transversalidade do chapéu pontiagudo como signo genérico dos não-cristãos, tanto mais justificado neste caso quanto, mouros como judeus eram ambos frequentemente apelidados de cães³³³.

Outra das mísulas que parece sugerir uma identificação imediata e que, de todas, é a que apresenta uma conotação potencialmente menos contaminada, é a que ostenta uma águia de asas abertas [Fig. 4.21], símbolo frequente de São João, apóstolo e evangelista, que é precisamente a imagem de vulto que lhe corresponde, com uma palma na mão, símbolo do seu martírio no caldeirão de água fervente ou, ainda, da palma que lhe foi oferecida pelo anjo no momento do último suspiro da Virgem, sua Mãe³³⁴. Entre os Apóstolos com atributos, sobra-nos apenas Santo André, que segura a cruz (atributo que partilha com São Filipe, no entanto) e São Tiago Menor, com o bastão de curtidor, ou de pisoeiro, com que terá sido morto, ambos dotados de mísulas cuja adequação não nos é imediatamente evidente. Tiago de Voragine sublinha a força (espiritual) de Santo André, desde logo etimologicamente extraída do seu nome, e talvez por essa via se expliquem os dois leões colocados a seus pés. Já os grylli de São Tiago Menor, não poderemos por ora dar-lhe melhor função do que a alusão às metamórficas desventuras do apóstolo e às contaminações do mundo trilhado no caminho de Cristo. De resto, caberia ainda aqui o neo-platonismo de Alan de Lille:

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est et speculum;*

³³³ STRICKLAND, Debra Higgs, *Saracens, Demons, & Jews*, p. 159-160; AFONSO, Luís Urbano, “Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV-XV)”, p. 115-116.

³³⁴ São João ostenta a palma noutros apostolados como, desde logo, o do portal central da fachada meridional da catedral de Chartres. Cf. VILLETTE, Jean, *Les Portails de la cathédrale de Chartres*, [Chartres], Éditions Jean-Michel Garnier, 1994, p. 219.

*nostrae vitae, nostrae mortis,
nostrae status, nostrae sortis
fidele signaculum.*³³⁵

Embora se torne claro que as mísulas não estão em substituição dos atributos dos apóstolos, postas ao serviço de uma identificação imediata, fica também patente a sua relação dialógica com os mesmos; mais directa nuns casos, mais alusiva noutros mas nunca independente ou absolutamente paralela.

O mesmo sucede, ou antes se acentua nas mísulas do claustro, que suportam as esculturas dos evangelistas e que, neste caso, são também acompanhadas por apontamento figurativos nos capitéis [Figs. 4-27]. Sempre relacionadas com os protagonistas desta quaternidade, estas mísulas pertencem, indubitavelmente, à mesma campanha e autor(es) dos conjuntos de São Pedro e São Paulo, bem como à consola esculpida sob a forma de dois anjos que sustém a imagem da Virgem com o Menino (de Mestre Pero) na Capela do Fundador³³⁶.

³³⁵ LILLE, Alain de, “De Incarnatione Christi”, *Patrologia Latina* (ed. J. P. Migne), 1855, Vol. 210, col. 579a. Cf. tradução para castelhano em: MARCOS CASQUERO, Manuel A., OROZ RETA, José, *Lírica latina medieval. Poesía profana*, Vol. 1, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 561.

³³⁶ Recentemente identificadas como tendo pertencido, desde o início, a tempos e espaços diferenciados: Cf. FERNANDES, Carla Varela, “O voo do arcanjo. Proposta sobre património escultórico deslocado”, *Invenire*, Lisboa, Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja, No. 8 Jan-Jun, 2014, p. 28-32.



Fig. 4.16 - Sé de Évora, portal, c. 1330 © Joana Antunes



M1 sereias	M2 macaco	M3 híbrido leonino	M4 demónio	M5 <i>grylli</i>	M6 Herodes
---------------	--------------	-----------------------	---------------	---------------------	---------------

Fig. 4.17 - Sé de Évora, portal, Apostolado com enumeração das mísulas, c. 1330 © Joana Antunes



M7 inimigo	M8 víboras	M9 águia	M10 <i>grylli</i>	M11 leões	M12 <i>grylli</i>
---------------	---------------	-------------	----------------------	--------------	----------------------

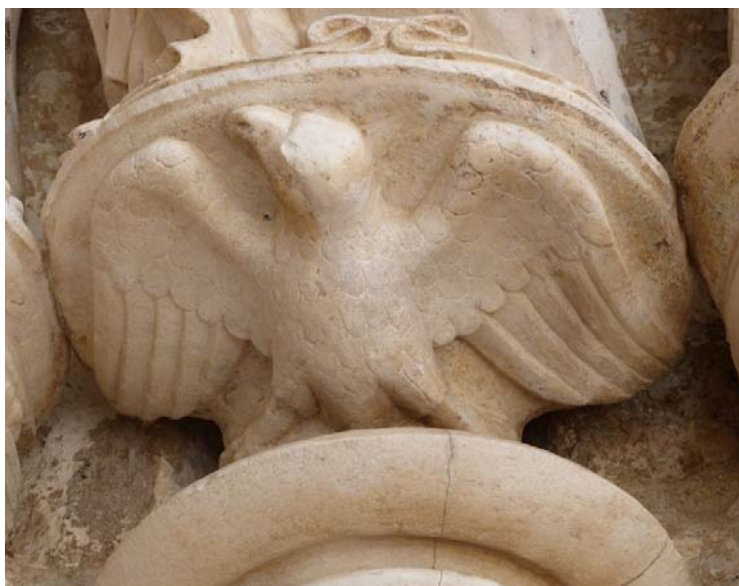
Fig. 4.18 - Sé de Évora, portal, Apostolado com enumeração das mísulas, c. 1330 © Joana Antunes



Figs. 4.19 - Sé de Évora, portal, mísula M1 © Joana Antunes; Saltério de Luttrell, c. 1325-1340 © British Library, Additional 42130, fl. 70v



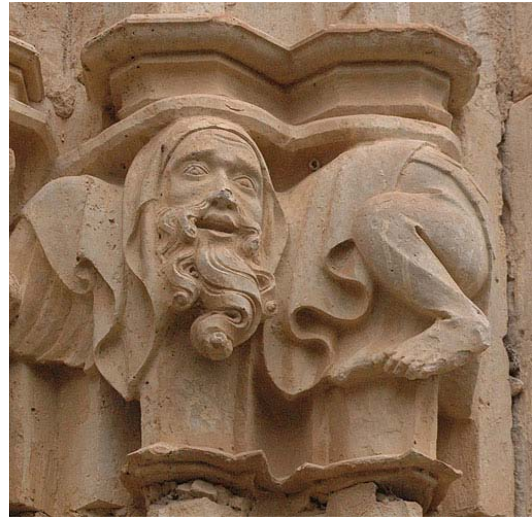
Figs. 4.20 - Sé de Évora, portal, mísulas M2, M3, M4 © Joana Antunes



Figs. 4.21 - Sé de Évora, portal, mísulas M5, M8, M9 © Joana Antunes



Figs. 4.22 - Sé de Évora, portal, mísulas M10, M11, M12 © Joana Antunes



Figs. 4.23 - Mosteiro de Santes Creus, capitéis do claustro, Reinard de Fonoll, 1331-1341 ©Monasterios de Catalunya



Figs. 4.24 - Livro de Horas (*Grandes Heures de Jean de Berry*), iluminado por Pseudo-Jacquemart, Maître de Boucicaut, Maître du duc de Bedford, c. 1400-1410. Paris, © Bibliothèque nationale de France, Latin 919, fls. 18v, 19v.



Figs. 4.25 - Igreja do Convento de Cristo, Tomar, quimeras, mouro e leão a morder filactérios, c. 1513-1515 © Joana Antunes



Figs. 4.26 - Sé de Évora, portal, mísulas M6 e M7 © Joana Antunes



Figs. 4.27 - Sé de Évora, claustro, Evangelista .capitel e mísula © Joana Antunes

4.2 ler à margem

Antes do apogeu dos livros de horas, suportes hegemónicos da devoção privada a partir da segunda metade do século XV, o século XIV produziu alguns dos mais espectaculares manuscritos iluminados onde o protagonismo dos *marginalia* se fez marca de prestígio e individualidade. Feitos sempre para uma elite que detinha o poder exclusivo deste tipo de encomenda - por excepcional dotação económica, naturalmente - eram quase sempre criados para mãos laicas, embora o limite entre as duas esferas seja por vezes difícil de intuir, tanto mais que conhecemos encomendas de prelados/clérigos cortesões e cavaleiros, mais dados à caça do que à meditação, a par de encomendas feitas e programadas por religiosos para a educação e edificação dos jovens nobres que tinham por missão tutelar³³⁷.

Da frequente excepcionalidade das encomendas resultarão, assim, manuscritos igualmente excepcionais, profusamente iluminados e com minúcias de programação e execução que os transformam frequentemente em obras de aparato, não obstante o pequeno formato que lhes é característico, equivalentes a verdadeiras fortunas portáteis. Colocados na necessária sequência dos saltérios trecentistas, o jogo entre texto e imagem continuará a ser frequente, com alusões, ligações mnemónicas, marcadores de texto e simples momentos lúdicos - de paragem, descanso e recreio - a complexificarem e enriquecerem as margens.

Além da sua utilidade prática, contudo, os *marginalia* destes manuscritos cumprem uma outra função e respondem a uma outra necessidade: a superfluidade. Sinal evidente do cuidado posto numa obra feita por e para devoção, esta superfluidade constantemente criticada pelos principais arautos do rigor moral e do despojamento quotidiano, será constantemente perseguida pelos que, religiosos ou laicos, a entendem como homenagem necessária, sacrifício oferecido a deus e aos santos na expectativa do reconhecimento da sua piedade. E, a coberto desta, na epiderme da natureza humana, que tantas vezes treme mas não teme, o ex-voto simbolizado pelo saltério, o livro de horas, o genérico livro de orações transforma-se frequentemente num exercício de emulação, de resposta à moda partilhada por uma elite que compete entre si em prestígio e munificência, da mais básica ostentação e do mais compreensível entesouramento. Os livros de

³³⁷ Cf. SANDLER, Lucy, *Illuminators and Patrons in Fourteenth-Century England: The Psalter and Hours of Humphrey de Bohun and the Manuscripts of the Bohun family*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

devoção privada, mesmo quando se tornam objectos acessíveis a classes e grupos sociais menos nobilitados, ou de todo - com o correspondente decréscimo de esmero na execução da respectiva iluminura - contam-se sempre entre os bens mais preciosos de uma família, passando de geração em geração e servindo, muitas vezes, de repositório das suas memórias, guardando nos fólhos em branco e nas margens (ainda) vazias os registos de nascimentos, baptizados e mortes, como sucede no MS da Biblioteca Nacional.

De facto, os primeiros livros a responderem, quer às novas necessidades materiais e espirituais da sociedade laica, quer ao desejo de imitar a vida religiosa, ritmada pela oração, foram versões reduzidas do Saltério, rapidamente transformadas em objecto de desejo por parte das classes possidentes, mesmo por indivíduos que não sabiam ler³³⁸.

o saltério Ms 623 da BPMP

O saltério trecentista (c. 1300-1325) de pequenas dimensões que se conserva hoje na Biblioteca Pública Municipal do Porto (Ms. 623)³³⁹ é, assim, um familiar modesto de códices de luxo como os *Saltérios de Gorleston* (c. 1310-1324), de Macclesfield (Fitzwilliam Museum, Trinity College MS.R.7.3, c. 1330), de St. Omer (c. 1330-1340), de Luttrell (1325-1340) e ainda do *Breviário de Stowe* (c. 1322-1325)³⁴⁰. As referências deste manuscrito não são, contudo, absolutamente coincidentes com este núcleo de manuscritos ingleses (com influência particular das oficinas de East-Anglia) e mais facilmente as encontraremos em manuscritos de factura francesa e, inclusivamente, de datação mais recuada. Convirá dizer, a este propósito, que a datação do MS 623 não está ainda cabalmente apurada e, mesmo que o abordemos à luz do século XIV - onde faz sentido e onde encontraremos abundantes paralelos na utilização de motivos

³³⁸ Cf. BURBRIDGE, Brent, "A Matter of Life and Text: The Lives of a Fifteenth Century Florentine Book of Hours in the University of Ottawa's rare books library", *Memini. Travaux et documents* [on line], N° 17, 2013, consultado a 23 de Maio de 2016: <https://memini.revues.org/594>

³³⁹ Saltério, 1301-1325, 206 fls., (17 l), pergaminho, 123 x 83 cm, Porto, BPM, Ms. 623. Cf. MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, p. 316-317.

³⁴⁰ As suas cotas são, respectivamente, British Library Add MS 49622, Fitzwilliam Museum, Trinity College MS.R.7.3, British Library Yates Thompson MS 14, British Library Add MS 42130; British Library Stowe 12.

que atravessam facilmente a barreira invisível do século XIII - não estamos absolutamente seguros de que não se trate de uma obra de transição.

Uma das fontes que nos apresenta os *marginalia* mais próximos deste manuscrito está, curiosamente, fora do âmbito devocional, embora responda a idênticos propósitos de actualização e ostentação das elites do seu tempo. Trata-se de um volumoso manuscrito iluminado de Romances Arturianos, de cerca de 1275-1300, que se conserva hoje na Beinecke Library, da Universidade de Yale, que apresenta interessantes paralelos com o Ms. 623.

Não sendo uma obra de prestígio como as enunciadas, é relativamente mais modesto nos seus recursos, na correcção do desenho e no virtuosismo da pinturas e das matizaturas, na abundância e na natureza do ornamento. Trata-se, apesar de tudo, de uma obra cuidada, que correspondeu decerto a uma encomenda minimamente capaz, para nós evidente no ouro e nos *marginalia*³⁴¹. Presentes em 169 no total de 206 fólios, mesmo que apenas em pormenores de figuração individual, as imagens marginais foram aqui indubitavelmente consideradas como uma superfluidade indispensável, não poucas vezes dotadas de igualmente supérfluos apontamentos de ouro que fazem brilhar os escudos, os instrumentos musicais e as vestes das figuras mínimas que pontuam o pergaminho vazio [Figs. 4.33, 4.41-42].

Embora o manuscrito que hoje podemos ter em mãos seja já uma versão truncada do seu original, sucessivamente aparado até ao limite das iniciais e das figuras marginais³⁴², é perfeitamente possível discernir o seu esquema compositivo básico e o lugar nele ocupado pelas imagens marginais. Com a caixa de texto remetida a um tamanho regular, ficam naturalmente as margens de cabeceira e rodapé livres, sendo as margens de goteira e sobretudo de dorso menos aptas para a inclusão de figuras devido à manipulação, corte, dobragem dos fólios e posterior encadernação. Uma vez que, neste caso, as iniciais cumprem parcialmente a função de moldura, prolongando-se pelos limites da caixa de texto e delimitando-a (sempre à esquerda, no sentido da leitura), a

³⁴¹ As eventuais evidências codicológicas que possam apontar neste sentido, carecem ainda de um esclarecimento mais especializado e capaz. A análise do conteúdo textual, desde logo, da sua organização e das suas especificidades é um aspecto que reconhecemos fundamental, mas ao qual a economia do trabalho e a sua gestão não nos permitiu já dar resposta em tempo útil.

³⁴² A margem cumpriu, neste caso, a função de proteger o conteúdo do fólio mas muitos dos manuscritos iluminados que hoje conservamos viram as suas cercaduras sucessivamente aparadas, por forma a retirar zonas danificadas dos fólios, a regularizar o tamanho dos cadernos e a permitir novas encadernações.

ornamentação passa necessariamente pelas margens verticais, mas não se demora senão nas suas intersecções com a margem de cabeceira, para se prolongar apenas nas margens de rodapé [Fig. 4.28].

Inscribendo-se assim as iniciais iluminadas sempre no limite da caixa de texto do lado da goteira, elas funcionam como verdadeiros centros gravitacionais para os *marginalia* que, embora na margem, estão sempre fisicamente ligados à inicial: apoiando-se nas suas extremidades superiores, quando a letra se encontra acima da altura média da caixa de texto; e sustida pelo seu prolongamento horizontal, rapidamente traçado a tinta, ao longo da margem de rodapé. A variedade foi, no entanto, uma preocupação evidente para os responsáveis pela decoração deste manuscrito que, mesmo com uma relativa economia de meios e de motivos, que frequentemente se repetem, permitindo a agilização do trabalho, procuraram diferentes soluções na articulação com as iniciais³⁴³. Assim, quando num fólio existe apenas uma inicial iluminada, ela irá procurar monopolizar o espaço livre, garantindo assim a máxima molduração do texto, ao prolongar-se verticalmente até à margem de rodapé (quando a inicial se encontra no topo como nos fls. 58v ou 175) ou subindo pela margem de goteira até ao limite superior da caixa (fls. 155v, 158v). Em qualquer um dos casos, a inicial pode sustentar ela própria a figura marginal, ou projectá-la para a sua extremidade, sendo que desta enorme variedade de soluções resulta sempre a inscrição da figura marginal no rodapé e na imediata proximidade da caixa de texto, ou junto ao ângulo onde se encontram a margem de goteira e de cabeceira.

A organização do ornamento, que um olhar mais demorado permite ainda desdobrar numa série de outras soluções, porventura relacionadas com a própria organização do trabalho de iluminação, não difere diametralmente daquela que encontramos nos seus congéneres mais luxuosos, onde as iniciais ainda ancoram espacialmente as figuras marginais que surgem, ora organicamente ligadas aos seus prolongamentos vegetalistas, ora na sua imediata proximidade, frequentemente sozinhas, sem o envolvimento em grandes teorias ornamentais ou sequer a interacção com segundos e terceiros personagens. O que difere fundamentalmente, e à parte pormenores técnicos relativos à própria iluminura é, por regra, a variedade de figuras, a sua inventividade e potencial interpretativo e hipertextual, bem como o *layout* dos fólhos principais, que articulam as diversas partes do conteúdo e orientam a leitura, e que frequentemente contam com

³⁴³ Sobre a questão da organização do fólio iluminado, ver: PEIXEIRO, Horácio Augusto, "Algumas reflexões sobre a Iluminura em Portugal", p. 169-171.

grandes iniciais historiadas e elaboradas cercaduras povoadas por uma miríade de criaturas marginais, embrenhadas, entrelaçadas, apoiadas penduradas, emergindo da cercadura ou fundindo-se nela [Figs. 4-29-30].

Os motivos que nos vão surgindo, ora acima ora abaixo, num extremo ou no outro, envolvidas das mais díspares actividades e numa aleatoriedade de posicionamento que, como acabámos de apontar, é apenas aparente, são então comuns a um lapso temporal relativamente longo que se estende desde os meados do século XIII até ao final do século XIV, dependendo da zona de produção e das respectivas influências e dependendo também da encomenda.

Do seu elenco, destacam-se algumas categorias ou grupos temáticos fundamentais: os seres híbridos e compósitos (*grylli*, grotescos, híbridos teriomórficos); os humanos; e os animais. Sem qualquer tipo de linha narrativa que lhes garanta um sentido de continuidade, de fólio para fólio, ou sequer relação directa (aparente pelo menos) com o conteúdo textual e temático do centro em torno do qual gravitam - à parte algumas excepções sobre as quais especulamos mais do que sabemos - estas figuras são eminentemente parergónicas e, na sua evidente superfluidade, cumprem um papel que não se distanciará muito das noções de *plaisanteries* e *drôlerie* que, desde o século XIX têm vindo a compôr o nosso entendimento da forma e função (ou falta dela) dos *marginalia* medievais. Termos algo desusados mas ainda operativos para alguns autores, como Jean Wirth, apontam ambos importantes modalidades da relação entre o homem e as imagens³⁴⁴, tão mais relevantes quanto a relação entre o homem medieval e as suas imagens marginais continua ainda imersa em estranhas noções de paradoxo e transgressão, quando não da mais incapacitante *naïveté*. Entre a inocência rústica do riso do artista medieval repetida até à exaustão pela descendência de Émile Mâle, seriedade estrutural (psicológica, social e histórica) do riso encontrado por Michail Bakhtine nas margens do mundo carnavalesco de Rabelais, minado por um esgar de transgressão que não deixou de escorregar para a historiografia do século XXI, procura-se agora humanizar o riso medieval que as artes e a literatura transportam como força criadora, mecanismo de purga, meio de crítica, jogo e desafio, vontade de divertimento e pura circunstância³⁴⁵.

³⁴⁴ Cf. CAMILLE, Michael, *Image on the Edge*, p.81-83; Wirth utiliza com frequência os termos *drôlerie* e *plaisanterie*, cf. WIRTH, Jean, "Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode", *History and Images: Towards a New Iconology*, (eds. Axel Bolvig, Philip Lindley) Turnhout, Brepols, 2003, pp. 277-300.

³⁴⁵ Ver a este propósito o importante ponto da situação elaborado por: BRAET, Herman, LATRÉ, Guido, VERBEKE, Werner (eds.), *Risus Mediaevalis: Laughter in Medieval Literature and Art*.

Retomemos brevemente as questões de terminologia que nos ocuparam na primeira parte deste trabalho, para recordar *drôlerie* como uma extravagância superficial, desprovida de sentido imediato - ainda que sempre legível à posteriori como *sintoma* do seu tempo - introduzida para criar dinamismo, variedade e exuberância a uma determinada superfície e para impressionar, interpelar e sobretudo divertir quem a observa. Juntamente com a vaga categoria da *plaisanterie*, comportam esse tipo de comicidade provocadora e irreverente, ora provinda do brilhantismo da invenção, ora do mais absoluto *nonsense*, que faz parte da expressão de todos os tempos, ainda que frequentemente - e sem qualquer tipo de exclusividade "medieval" - *homo faber* e *homo ludens* se encontrem no limite entre o centro e as suas margens.

Para quem produziu este manuscrito, tanto quanto para quem dele usufruiu, esse comprazimento na adição supérflua esteve (também) indubitavelmente ao serviço do divertimento e da surpresa, alimentados ao virar de cada fôlio. Mas aqui, como em todos os casos, os limites da superfluidade - e insistimos em sublinhar que supérfluo não é aqui equivalente a dispensável - estão sempre ao alcance do objecto e da sua projecção (mediada, ideal) no tempo que lhes deu forma. Porque é nessa constante tangibilidade e nessa iminente fricção, exemplarmente enunciada por Derrida, que a noção de *parergon* se abre tão plenamente às margens da arte medieval, a superfluidade nelas cultivada não anula nem se vê anulada pela indispensabilidade sempre mais fácil de enunciar a partir de uma função.

Assim, a simples missão de divertir, introduzindo variedade, pode reclamar imediatamente a função de garantir que o propósito último da obra/*ergon* é cumprido. No limite, nada obsta a que as figuras espalhadas pelos fôlios deste saltério, simples, sozinhas, sem história nem sentidos simbólicos de maiores consequência, tenham servido para incentivar a sua própria leitura, garantindo que o leitor teria a vontade de voltar a página, de descobrir mais um monstro espriado sobre uma inicial, um cão a correr pelas margens, um gaitero de vestes reluzentes a encher a margem de música, som ou barulho. Sabemos, de resto, que alguns destes manuscritos eram cuidadosamente planeados para a instrução moral de crianças, com a evidente vantagem da ilustração, do jogo, da mnemónica e da distracção a servirem tanto de dispositivos de aprendizagem quanto de *engodo* para a penosa tarefa da leitura dos salmos, das orações, dos cânticos, lidos no recolhimento da casa ou da igreja, em silêncio, sem o artifício visual e musical que

teriam no coro da igreja, cujo quotidiano se procurava emular³⁴⁶. Particular apanágio dos jovens (as constituições, regras, visitas e demais documentos de natureza regulamentar não prescindem de referir o sono como inimigo dos noviços no coro), o peso destas leituras diárias não deixava de se estender ao adultos que, por forma a não sucumbirem ao sono, bem poderão ter recorrido ao brilho das miniaturas e das iniciais e, ainda, à irreverência das margens para um breve momento de distração³⁴⁷.

Partindo, assim, da fluidez parergónica e do descomprometimento narrativo dos *marginalia* deste saltério - que não poderíamos ter a pretensão de analisar caso a caso no espaço que lhe cabe nesta tese - abordá-los-emos brevemente a partir dos núcleos temáticos ou tipológicos que os constituem.

Os primeiros, que representam a maioria da figuração e se inscrevem numa lógica de jogo recombinação de formas humanas e animais semelhante à que encontramos nas mísulas do portal da Sé de Évora - embora, até mesmo pela sua superioridade numérica, numa variedade de soluções muito maior - são quase sempre figuras cuja estranheza se reforça pela sua situação, isolamento e alheamento. Ao passo que noutros manuscritos de época próxima os híbridos estão frequentemente em contexto, ligados às iniciais das quais são um prolongamento orgânico ou em interacção com outros monstros e sobretudo com humanos, aqui eles surgem quase sempre sozinhos. Quase sempre aninhados sobre uma inicial mas por vezes também soltos pelas margens, eles parecem sempre remeter-se para lá da margem, fitando o vazio à sua frente, esticando o pescoço em direcção ao fólio anterior, correndo em direcção a não se sabe bem o quê [Figs. 4.32]. Entre a vastíssima prole de híbridos deste manuscrito, encontramos *grylli* com longos capuzes pontiagudos (ou liripipis) que parecem ganhar vida e esticar-se pela margem ou com os chapéus pontiagudos dos gentios [Figs. 4.31]. Surgem outros ainda, compostos a partir de pequenas pernas de animal, cinzentas, e diferentes cabeças: uma cabeça de bispo ou uma cabeça de bode, em autêntica paridade [Figs. 4.32]. Outro tipo de híbridos, são os

³⁴⁶ SANDLER, Lucy F., *Illuminators and Patrons in Fourteenth-century England: The Psalter and Hours of Humphrey de Bohun and the Manuscripts of the Bohun Family*, Ontario, University of Toronto Press, 2014. Stella Panayotova explora de forma particularmente interessante estes mecanismos de “leitura dinâmica” a partir do Saltério de Macclesfield: PANAYOTOVA, Stella, *The Macclesfield Psalter*, London, Thames & Hudson, 2008, p.67-73.

³⁴⁷ RUDY, Kathryn, “Dirty Books: Quantifying Patterns of use in Medieval Manuscripts using a densitometer”, *Journal of Art Historians of Netherlandish Art*, Vol. 2, No. 1-2, 2010, [on line] consultado a 9 de Março de 2015: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-2-issue-1-2/129-dirty-books>

grotescos compostos a partir de uma traseira de animal e um tronco humano, criaturas que se dedicam sobretudo, tal como os centauros que também aqui acorrem, à paródia da música e das artes da caça e da guerra; ou antes, à sua crítica moralizante, pois sobre eles recai a função de indicar os músicos inábeis ou incapazes de compreender aquilo que tocam (bestialmente e sem raciocínio)³⁴⁸, os guerreiros demasiado cobardes ou ou sanguinários [Figs. 4.33].

Entre os animais, destaca-se uma curiosa profusão de coelhos, comuns nas margens dos livros devocionais e manuscritos de vários géneros literários, sobretudo os romances, onde são particularmente bem-vindos os trocadilhos e referências de natureza veladamente obscena. Camille e depois, de forma um pouco mais circunstanciada, Baschet, Jolivet e Dittmar exploraram este poder alusivo do coelho a partir do francês *conin* (e recordemos a difusão do francês como língua cortês das principais casas reais europeias durante toda a Idade Média), que tanto se remete ao animal como ao sexo feminino³⁴⁹. Mesmo sem os habituais elementos activadores desse tipo de alusão, nomeadamente o caçador (*chasseur de conins*), o coelho permanece sempre uma referência à fertilidade e à rapidez. Vê-lo hirto e sentado sobre várias iniciais deste manuscrito, não deixa de ser um desafio à sua (nossa) intranquilidade [Figs. 4.34]. A par do coelho, outro dos protagonistas animais deste saltério é o cão, desde o cão fiel que espera sentado, de coleira posta, sobre uma inicial, ao cão caçador que corre pela margem de rodapé na tentativa de apanhar um coelho que saltita já na cabeceira, passando pelo cão que se contorce para lambe os seus próprios genitais [Figs. 4.34]. Este motivo, repetido até à exaustão ao longo de toda a Idade Média, nas mísulas e capitéis, às margens dos manuscritos e às misericórdias dos cadeirais de coro, envolvendo cães, gatos e outros animais mais indistintos, utiliza sempre a referência formal das ilustrações do castor nos bestiários iluminados, que frequentemente retratam o animal no momento em que arranca os seus próprios testículos, dotados de propriedades medicinais, para escapar aos caçadores que se preparam para matá-lo por causa do tão precioso remédio. Moralizado, o castor torna-se obviamente símbolo do homem que opta pela castidade para escapar às insídias do demónio, leitura que porventura se poderá aplicar, invertida, aos animais que lambem diligentemente o seu próprio sexo [Figs. 4.35-36] Mas o mais

³⁴⁸ Cf. BILLIET, Frédéric, "Diabolus in musica dans les stalles médiévales", *Profane Images in Marginal Arts of the Middle Ages* (ed. Elaine Block), Turnhout, Brepols, 2003, pp. 315-338, p. 327-331.

³⁴⁹ CAMILLE, Michael, *Image on the Edge*, p.38-40 ; BASCHET, JOLIVET, DITTMAR, *Image et transgression*, p. 81.

interessante destes habitantes caninos da margem é o que finalmente inverte a ordem normal do mundo para se por a caminhar, infirme e doente, sobre duas patas apoiado numa bengala [Figs. 4.35].

De facto, o *mundus inversus*, tão frequente nos *marginalia* do século XIV, tem um lugar mínimo nos fólhos deste saltério, aproximando-se a ele através do macaco, abundantemente representado em quase todas as suas possibilidades e seguindo as convenções temáticas habituais. Temos, portanto, o macaco guloso a comer avidamente, o macaco vaidoso a mirar-se ao espelho, com um pente na mão e o macaco imitador, que tenta calçar as botas do caçador que está naturalmente à espreita e o apanha [Figs. 4.37]. Sintéticos como são os *marginalia* deste manuscrito, a narrativa do bestiário aparece naturalmente comprimida na figura do macaco que se entretém a calçar uma bota azul. Encontramo-los depois em interação com aves, animais com os quais os macacos têm uma relação frequentemente tumultuosa: num dos fólhos, um macaco ataca um mocho e noutro, monta uma armadilha para pequenas aves [Fig.4.38]. Noutro, ainda, surge-nos como um digno e orgulhoso falcoeiro, figura cara ao iluminador das margens do Ms. 623 [Figs. 4.37].

Os gatos, brancos tal como os cães, têm também o seu lugar, na margem como no quotidiano: sentados e observadores, ou a correr como predadores vitoriosos com um rato entre os dentes [Figs. 4.39]. O motivo do gato e do rato, particularmente querido pelo seu potencial cómico e mimético, deverá também a sua longuíssima duração à afeição do homem medieval pelo animal de visão aguda cuja principal virtude era exterminar uma das mais terríveis pragas do seu tempo, tanto que o próprio nome latino do gato, explica-nos Isidoro de Sevilha, provém dessa qualidade - *musio*, o que ataca o rato (*mus*)³⁵⁰. Em Portugal, encontrá-lo-emos novamente, pelo menos, num dos capitéis do cruzeiro da Sé de Silves e numa das gárgulas da igreja Matriz de Vila do Conde.

No que diz respeito às figuras humanas, elas parecem materializar o paralelo, já estabelecido por Camille, entre as margens do manuscrito e as margens da própria cidade, com os seus muitos centros de gravidade e as periferias, ora permanentes, ora flutuantes. Homens e mulheres, os protagonistas humanos deste saltério estarão quase sempre humilde mas dignamente vestidos, ambos com saias simples (compridas as das senhoras, mais curtas as dos homens) cingidas na cintura e a cabeça quase sempre coberta (toucado de

³⁵⁰ SEVILHA, Isidoro, *Etimologias*, Liv. 12, 2: 38.

crepinas simples e sem ornamentos nas senhoras, coifa branca e simples para os homens). Envolvidos por vezes em cenas quotidianas, como a fiadeira e o falcoeiro [Fig. 4.40], a maioria destes personagens dizem respeito aos divertimentos de rua e ao sentido mais festivo da margem que, aparentemente inócuo, revela por vezes os seus contornos moralizadores.

Dos *performers* de rua que seriam expectáveis num evento festivo medieval, fazem a sua actuação à margem, dede logo, uma bailadeira/contorcionista (*joculatrix*), um hábil malabarista que faz girar um prato sobre dois bastões e uma mulher que faz malabarismo com nada menos do que três facas [Figs. 4.41]. Depois, entre trombeteiros, gaiteiros e outros instrumentistas que surgem com cordofones entre as mãos (homens e mulheres) [Figs. 4.44], destaca-se um fólio em particular pela coexistência dinâmica de duas figuras: na margem de rodapé, um gaiteiro, descalço toca a sua gaita-de-foles distraidamente, pois logo acima, no palco da primeira inicial, há uma jovem que dança elegantemente, com as (grandes) mãos acompanhando os trejeitos do corpo [Fig. 4.42]. Esta desproporção das mãos que, mesmo num desenho mediano como é o da decoração deste manuscrito, é quase sempre propositada - e portanto significativa de uma qualquer intenção - poderá relacionar-se precisamente com o apelo da bailadeira aos instintos, já alerta, do incauto gaiteiro.

A associação entre os gaiteiros (profanos) e a tensão sexual, tanto mais sublinhada quanto o formato naturalmente sugestivo do próprio instrumento se vê frequentemente trabalhado de forma a corresponder anda melhor ao sexo masculino, será comum nos *marginalia* medievais, tornando-se mais explícita à medida que nos aproximamos da Modernidade e dessa disseminação, já centralizada, dos temas até então marginais a que alude Paulo Pereira a propósito do manuelino³⁵¹. Assim, a cena representada no Ms 623 encontra uma versão, em certa medida esclarecedora no manuscrito dos Romances Arturianos que referimos acima e com o qual apresenta semelhanças nos motivos seleccionados, dando conta, porventura, de uma proveniência comum, remetida contudo a diferentes décadas e diferentes oficinas de Paris. No exemplo em causa, encontramos novamente um gaiteiro e uma bailadeira, separados, como no saltério, por um prolongamento vegetalista da inicial que funciona como uma espécie de barreira cénica, a transpor pelo gaiteiro se quiser aceder aos sedutores convites da jovem que lhe acena do outro lado. O sentido performativo, verdadeiramente animado destas figuras, reforça-se mais ainda pelo tratamento

³⁵¹ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino*, p. 137-138.

da gaita-de-foles, de cujo ponteiro, animado *in extremis* por uma cabeça de animal, saem dois traços a tinta, em sugestão do som [Fig. 4.43]³⁵².

Das figuras humanas destacam-se ainda uma figura truncada pelas reencadernações que, apesar de tudo, é possível cotejar com outras do mesmo período representadas em pleno alívio das suas necessidades fisiológicas, sentadas na latrina ou, como parece ser o caso, sentado sobre um cesto ou um ninho de ovos, que se dedica a chocar como se de uma galinha se tratasse [Figs. 4.46]. No manuscrito da Beinecke, mais uma vez, encontraremos um paralelo formalmente para esta figura, simultaneamente cómica e desconcertante, que encontra outros paralelos em figuras de macacos, híbridos ou humanos que chocam ovos. Nalguns casos, fica a sugestão de terem sido postos pelo próprio mas noutros, como numa misericórdia do cadeiral de Saint-Seurin de Bordeaux, a galinha que olha inquieta e estupefacta, o homem sentado sobre o seu ninho, deixa clara a usurpação [Fig. 4.47]. Já o seu sentido, ainda não cabalmente esclarecido, como compete às elusivas imagens marginais, poderá remeter-se ao domínio dos *adynata* (das impossibilidades) que por vezes conseguem ser inteligíveis o suficiente para servirem de glosa à estultícia humana (como a do homem que pensa poder chocar os ovos de uma galinha), ou ainda ao domínio dos provérbios, como o suposto provérbio flamengo que, filtrado à sua literalidade, se aproximará de “Ele põe ovos sem cascas”³⁵³.

E ainda nas figuras humanas, surgem algumas particularmente interessantes, porquanto lhes encontramos paralelos não só na iluminura da época (sécs. XIII-XIV) como nos cadeirais de coro posteriores, que representam personagens nus quase sempre em situação de desconforto, castigo ou penitência. Num dos fólhos deste saltério encontraremos, por exemplo, uma figura nua agachada sobre a haste de uma inicial, que volta a cabeça para cima, com as mãos postas, como que repetindo os versos salmísticos e rogando aos céus o perdão dos seus pecados que se tornam evidentes pela nudez, típica dos condenados às penas infernais. Noutros três fólhos figuras idênticas, só que desta feita envergando uma coifa branca, bem cingida à cabeça, envolvem-se em estranhíssimas actividades: um estica uma das pernas e leva o pé até à boca, o outro é dotado de um lábio inferior gigantesco, que faz passar por cima da própria

³⁵² Voltaremos a este tipo de index na terceira parte da tese, a propósito dos capitéis da capela de Santa Bárbara da igreja de Santa Maria da Vitória.

³⁵³ LEO, Domenic, *Images, Texts, and Marginalia in “Vows of the Peacock” Manuscript (New York, Pierpoint Morgan Library MS G24)*, Leiden, Koninklijke Brill, 2013, p. 117.

cabeça, como se de um sombreiro se tratasse e o último empunha uma espécie de falcata com a qual se prepara para amputar a própria perna [Figs. 4.45]. Ora, senta-se esta figura junto a um verso potencialmente esclarecedor: “in umbra mortis sedent ad dirigendo pedes nostros in viam pacis”. Embora o texto evoque a compaixão de Deus, que irá “guiar os que deambulam pela escuridão e a sombra da morte, e guiar os seus pés pelo caminho da paz”, o objectivo deste tipo de figuras não parece coincidir exactamente com o da glosa mas antes com as *notae*, ou chamadas de atenção para determinada passagem do texto. Mais do que expandir, esclarecer ou ilustrar a passagem em apreço, elas usam uma expressão ou uma palavra como mote literal para a invenção de uma imagem que, mais ou menos estranha ao conteúdo do texto, se relaciona brevemente com ele. Se estas ligações são trabalhadas em função da pretendida orientação da leitura ou se são simples dispositivos utilizados, quase como um jogo, pelos iluminadores (ou programadores) para chegarem a uma determinada figura não podemos sabê-lo ao certo, até porque não se demite daqui a hipótese da mera coincidência, porventura forçada pelos olhos de quem pretende, a todo o custo, identificar e interpretar imagens que estão muito longe das suas referências e códigos de comunicação. O perigo deste exercício, aliás, foi já enfrentado (e concretizado) por muitos investigadores, entre eles Michael Camille, que procuraram interrogar o texto a propósito da margem, acabando por vezes e ainda que inadvertidamente, por forjar as suas próprias explicações³⁵⁴.

No entanto, e porque por vezes as ligações são tão evidentes que dispensam o escrutínio meticuloso das palavras, meias palavras e trocadilhos ocultos passíveis de resultar em imagens, parece-nos que esta relação entre o texto e os *marginalia* ocorre, de facto, pontualmente no Ms 623. No fólio 69v, onde se representou a já aludida contorcionista, segundo o modelo então habitualmente utilizado também para Salomé, percebemos que o corpo arqueado desta figura quase toca na expressão “in terra”, quando na terra estão os seus pés e mãos. No fólio 72, uma víbora furiosa abre a boca, num rugido, à palavra “fugiant”, com o resultado de uma evidente comicidade que só podemos questionar se terá sido comum ao possuidor do manuscrito [Figs. 4.48]. Já no fólio 73, a palavra “exaudisti” (ouviste, compreendeste, atendeste) é acompanhada em toda a sua extensão por uma longa trombeta tocada por um centauro músico. E, por fim,

³⁵⁴ HAMBURGER, Jeffrey, “Image on the Edge [review]”, p. 321-322.

aquela que será porventura a mais interessante de todas, um macaco físico que analisa um frasco de urina à luz da palavra “investigasti”³⁵⁵ [Figs. 4.49].

outras leituras

Num século ainda marcado pela influência da iluminura francesa que, desde as bíblias parisienses de meados do século XIII, não mais deixou de se fazer sentir e que se detectam ainda no Saltério Ms. 623, o Missal do Lorvão representa uma interessante alternativa, a partir do desenvolvimento das oficinas italianas, sobretudo bolonhesas, que logo no alvorecer do século XIV se assumiram como importantes centros de produção. O Cod. 43 da Torre do Tombo³⁵⁶, datará do primeiro quartel do século XIV, provindo precisamente de uma dessas oficinas e destinado à comunidade feminina cisterciense de Santa Maria do Lorvão³⁵⁷. A sua decoração consta fundamentalmente de pequenas miniaturas (e cremos que o pleonasma se justifica) com os trabalhos dos meses, acompanhando o calendário, iniciais iluminadas e historiadas, contendo quase sempre figuras de apóstolos, evangelistas, profetas, santos e monges e, por fim, iniciais filigranadas a vermelho e azul [Fig. 4.50].

Sem *marginalia*, este manuscrito de amplas margens não deixa de oferecer preciosas informações quanto à valência e habitual utilização deste espaço. Uma é, desde logo, o fluido contacto estabelecido entre a margem e as iniciais por grande parte das figuras, como os evangelistas, por exemplo, que nelas encontram um recipiente apenas parcial, transpondo frequentemente o limite da

³⁵⁵ Parte do texto “Intellexisti cogitationes meas de longe: semitam meam, et funiculum meum investigasti”, servindo o termo “funiculum” como indicador do âmago profundo, umbilical do salmista que Deus passou a conhecer (Salmos 138: 3).

³⁵⁶ O códice fazia parte do fundo transportado por José Manuel da Costa Basto, entre 1860 e 1864, para a Torre do Tombo. Os manuscritos constantes deste fundo têm proveniências várias e encontravam-se depositados no Governo Civil do Porto, na Biblioteca Pública do Porto, nos cartórios dos Governos Civis de Coimbra e Viana, nos arquivos das Sés de Coimbra e Viseu, nos Mosteiros de Lorvão e Arouca e no arquivo da Colegiada de Guimarães. Cf. ANTT: <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4381090>

³⁵⁷ Muito embora tenham existido missais para uso individual, no acompanhamento da Missa, Augusto Peixeiro identificou este códice como um missal plenário (incompleto), indiciando a sua utilização como suporte para a celebração da missa. Esclareceu, além do mais, a proveniência e data mais prováveis para a sua execução, justificando ainda a adequação das suas especificidades litúrgicas a uma comunidade cisterciense. PEIXEIRO, Horácio Augusto, “A Iluminura do Missal de Lorvão”, *Didaskalia*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, Vol. 25, 1995, pp. 97-106; MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, p. 306-309.

inicial iluminada e inscrevendo-se na margem, como é o caso de São Mateus , ou de Santo Agostinho (fls. 239v e 242r), que olham na direcção do texto - em performativo acto de ditar o próprio texto, voltando as costas à margem e assentando nela os seus pés, ainda que devidamente enquadrado pelos enrolamentos vegetalistas que despontam da letra principal. Igualmente - e segundo autores como Bartholeys, Jolivet e Dittmar, muito significativamente - as cenas de martírio implicam sempre a transgressão do limite da letra ou da sua moldura iluminada pelo corpo do carrasco e sobretudo pelo instrumento do martírio. No caso da Degolação de São João Baptista (fl. 244r) o V (de Virtus) vegetalista brota do fundo dourado da moldura onde se inscreve o corpo do santo, aureolado, com o corpo do carrasco quase totalmente excluído e a espada a transpor claramente o limite da inicial e a atravessar o corpo de texto.

Junto a algumas das iniciais iluminadas - liminares janelas para a apresentação de figuras veneráveis que orientam e acompanham a leitura e a performance - que se prolongam pelos entre-colúnios e margens em coloridos apontamentos de folhagem pontuados de ouro, encontram-se então indicações deixadas pelo programador do códice - eventualmente, já pelo responsável pela iluminura antes da entrega dos fólhos preparados aos escribas. “Auro” e “d'auro” são algumas das breves indicações para o douramento das caixas de inserção da inicial propriamente dita. Junto de outras iniciais, encontramos um sinal “X” a vermelho ou a negro, junto da indicação daquilo que se deverá figurar dentro da inicial: por exemplo, Santa Helena a venerar a Santa Cruz junto do ofício da Santa Cruz. Na margem de goteira da oração às Onze Mil Virgens (fl. 265r), na direcção da inicial G de Gaudeamus, o programador deixou a indicação “alique vi[r]gines”, concretizada pelo miniator pela inclusão de três jovens, vestidas de verde, vermelho e anil, dentro da inicial³⁵⁸ [Figs. 4.51]. Se grande parte destas “didascálias” acabaram por ser cortadas aquando da encadernação e posteriores aparos do pergaminho, por procurarem propositadamente o limite das margens de goteira ou de dorso, as indicações para o douramento aproximam-se das iniciais e ocupam, portanto, o espaço marginal. Destino idêntico é o das indicações para as letras a filigranar ou a iluminar que, mais discretas, repousam frequentemente ao lado das suas versões finais, como é bem visível no fl. 216v. Fundamentalmente encarada, no caso particular deste manuscrito, como espaço de trabalho, de correcção, de (re)orientação da leitura, a margem assume-se também como o

³⁵⁸ Horácio Augusto Peixeiro, que estudou aturadamente este manuscrito, havia já notado estes “tituli”, ou indicações para o iluminador. PEIXEIRO, Horácio Augusto, “A Iluminura do Missal do Lorvão. Breve nota”, p. 99-100.

espaço de trabalho prévio, de programação, de permanência da(s) mão(s) do(s) artista(s), ou, ainda, um não-espaço em que as indicações funcionais para a elaboração do missal permanecem aparentes ao olhar de quem não as verá, por lhes não conceder a menor importância.

A partir destas remanescências marginais, percebemos que a margem é local de anotações também para quem desenha e pinta, cumprindo a função de espaço de esboço e trabalho prévio e deixando marcas também sobre a matéria humana nele envolvida. Neste caso, por exemplo, percebemos que se supõe que o iluminador perceba latim, uma vez que todas as indicações são deixadas nesta língua e que as rúbricas, também entendidas como pintura, são feitas à posteriori, pois também os capítulos foram primeiro marcados a negro e depois escritos (com maior cuidado) a vermelho. Este carácter neutro, quase nulo, da margem enquanto auxiliar de etapas de trabalho várias (escrita e revisão, decoração, leitura, comentário e crítica sucessivos) e enquanto alvo de atenção pontual e selectiva (o iluminador lê a indicação na margem porque a espera e a procura; o sacerdote, o monge ou o leitor leigo ignoram-na e procuram na margem outro tipo de indicações úteis) é apenas mais uma das suas múltiplas facetas.

Dois outros manuscritos particularmente relevantes para o estudo dos *marginalia* em Portugal, são o missal alcobacense e uma cópia do *Compendium Theologicae Veritatis* de Hugo Ripelino que se conservam na Biblioteca Nacional de Portugal - ALC. 26 e ALC. 376 - ambos datados das primeiras décadas do século XIV³⁵⁹ e ambos fruto da mesma oficina, certamente portuguesa e excepcional na relação que documenta com este tipo de ornamento. Pese embora a datação, a sua iluminura é ainda devedora dos formulários da segunda metade do século XIII, particularmente visível na forma pseudo-vegetalizante como as iniciais se expandem em torno da caixa de texto e como as figuras marginais estão ainda colocadas na sua absoluta dependência [Fig. 4.52]. Tratadas de forma densa, angulosa, as formas que vão preenchendo a margem são reveladoras de um esforço de absorção de modelos e formulários que não são familiares ao iluminador, o que se torna tão mais interessante quanto se percebe que o esforço foi estendido a dois manuscritos. Além das víboras e dos dragões, que foram os primeiros seres gerados pelas iniciais a conseguirem sair do seu perímetro fechado e a invadirem lentamente as margens, encontraremos também híbridos

³⁵⁹ O segundo encontra-se datado no cólofon, que indica ter sido copiado no *scriptorium* de Alcobaça por frei João em 1332 e o segundo, por evidentes semelhanças, tem neste mesmo ano o seu *terminus ante quem*. Cf. MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, p. 318-320, 328-329.

músicos que por vezes se confundem com os enrolamentos e pequenos apontamentos animais como o do fl. 199 do Alc. 26, onde se pintou um leão azul a atacar um carneiro, talvez em alusão ao sacrifício já previsto na margem a partir da Anunciação que acontece, no umbral liminar da inicial. A presença singular dos próprios cistercienses (e do próprio livro) na margem de rodapé do fl. 3 do Alc. 376, emoldurados pelos ramos sinuosos dos vegetalismos e rodeados de animais selvagens sublinha a margem como lugar de projecção identitária, numa expressão que, pese embora os olhares de que tem sido alvo, carece ainda de um estudo aturado³⁶⁰.

³⁶⁰ Cf. PEIXEIRO, Horácio, "Um Missal Cisterciense Iluminado (ALC. 26) e as representações da Virgem e de São Bernardo", *IX Centenário do nascimento de São Bernardo - Encontro de Alcobaça e Simpósio de Lisboa*, Braga, Universidade Católica, 1991, pp. 195-218.

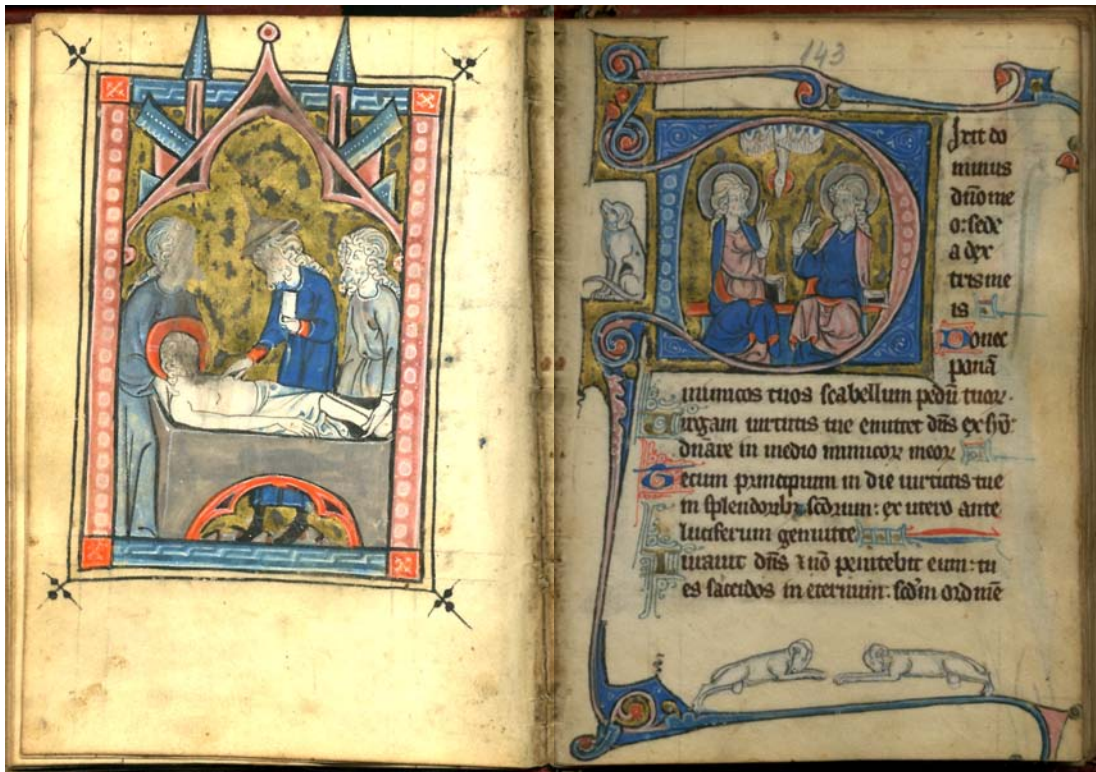


Fig. 4.28 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 142v-143r



Fig. 4.29 - Saltério de Macclesfield, 1330. Cambridge © The Fitzwilliam Museum, Trinity College MS.R.7.3 , fls. 8v-9r.

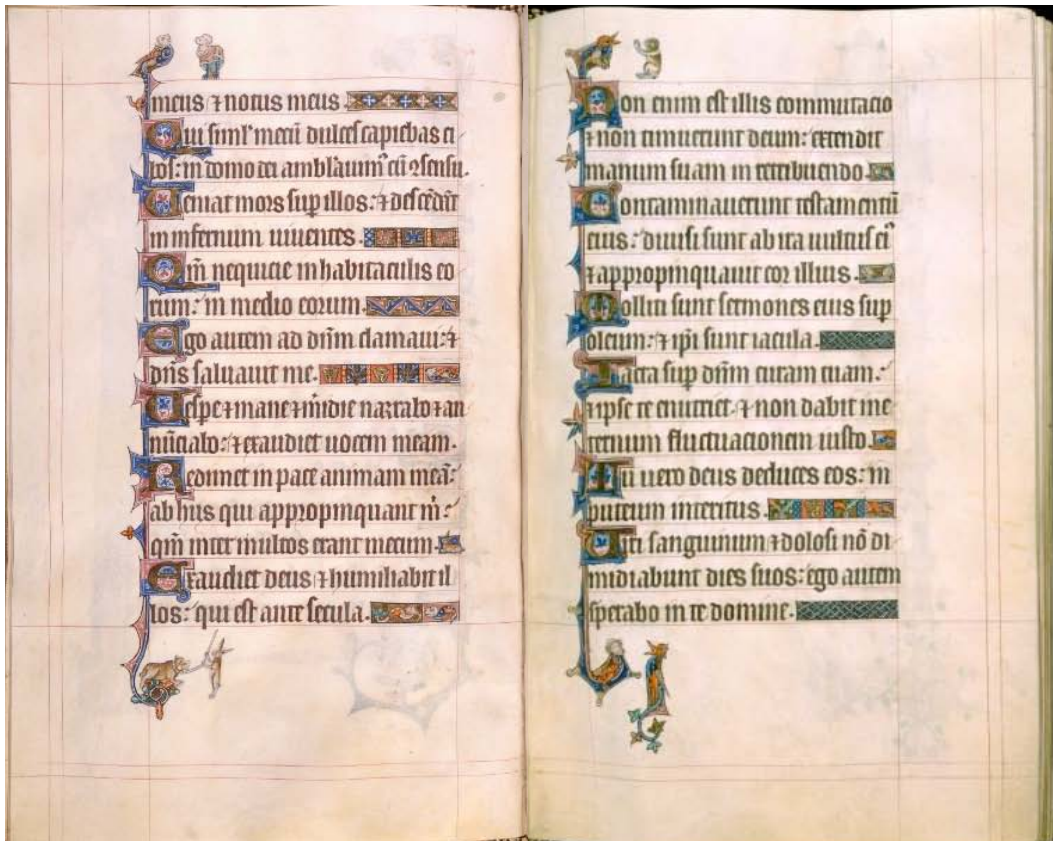
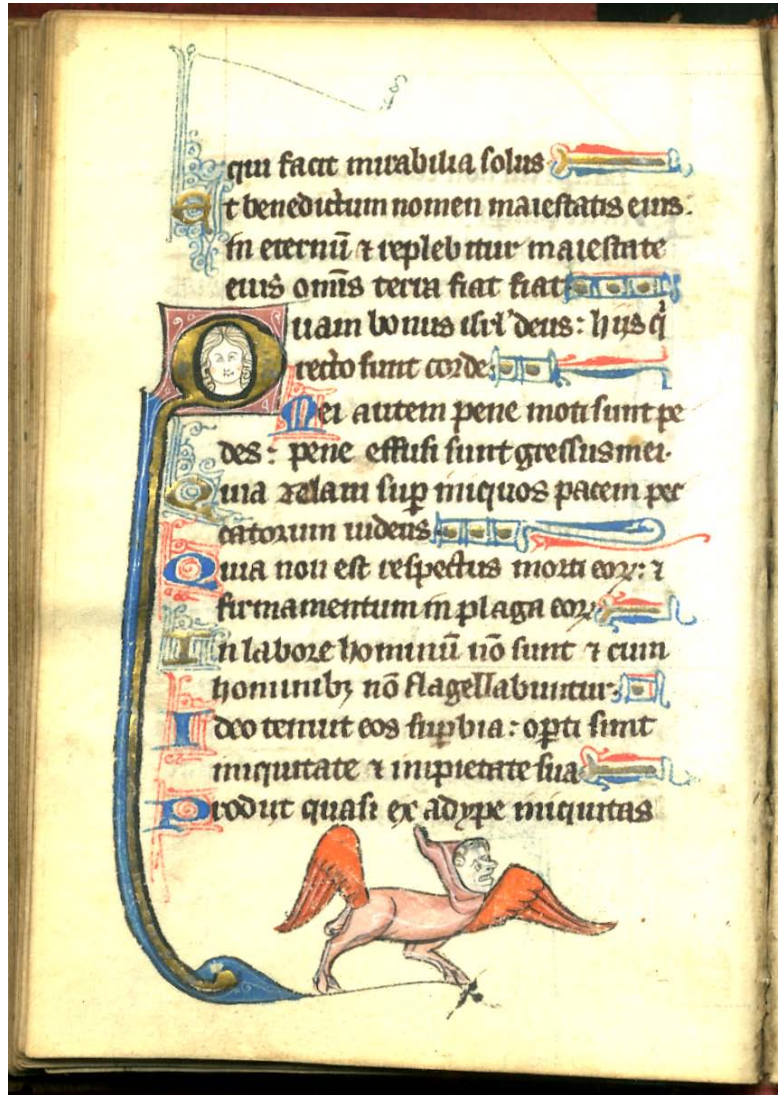


Fig. 4.30 - Saltério de Gorleston, 1310-1324. Londres, © British Library, Add MS 49622, fls. 71v-72r.



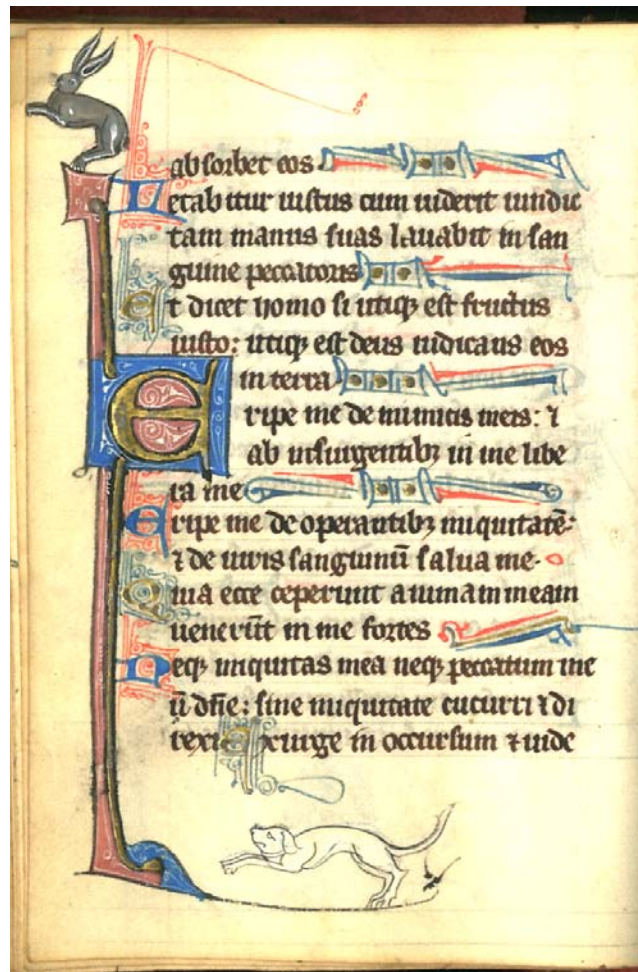
Fig. 4.31 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 58v, 175r, 148r, 119v.



Figs. 4.32 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 87v, 25r, 154r)



Fig. 4.33 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fl. 38v



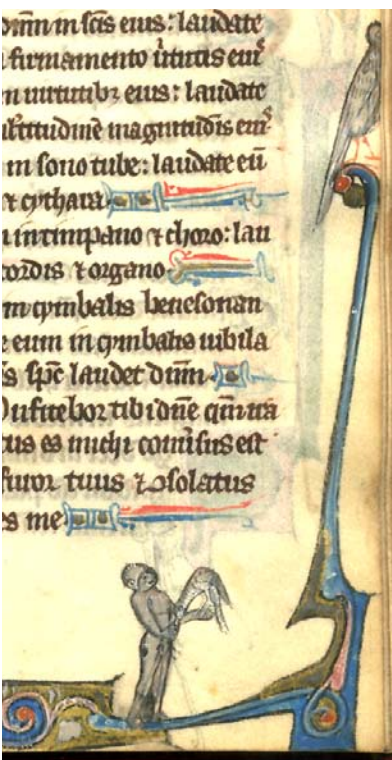
Figs. 4.34 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fl. 42r, 49r



Figs. 4.35 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fl. 182v fl. 196r



Fig. 4.36 - Bestiário, c.1225-1250, British Library, Harley MS 4751, Folio 9r



Figs. 4.37 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fl. 108r, 159v, 53r, 64r, 184r, 181r



Fig. 4.38 - Romances Arturianos, c. 1275-1300, França. New Haven, ©Beinecke Library, Beinecke MS 229, fl. 106v



Figs. 4.39 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fl. 33r, 86r



Figs. 4.40 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fl. 52r, 171v



Figs. 4.41 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 159v, 168r.



Figs. 4.42 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 166v.



Figs. 4.43 - Romances Arturianos, c. 1275-1300, França. New Haven, ©Beinecke Library, Beinecke MS 229, fl. 75r, 180r



Figs. 4.44 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 74v, 145v.



Figs. 4.45 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 99, .165v, 165r e 198v



Figs. 4.46 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 191r; Romances Arturianos, c. 1275-1300, França. New Haven, ©Beinecke Library, Beinecke MS 229, fl. 31.



Fig. 4.47 - Cadeiral de St. Seurin de Bordeaux, c. 1491 [imagem não creditada]



Figs. 4.48 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 69v e 72r.



Figs. 4.49 - Saltério, c. 1300-1325, (França?) ©Biblioteca Pública Municipal do Porto, fls. 73r, 172r.



Figs. 4.50 - Missal do Lorrão, c. 1300-1325, Itália (Bolonha). Lisboa ANTT Cod. 43, fls. 173r, 175v.

Solve. p. post cō.
Refecta cibo potu
q; celesti deus nū
te supplices exo

Achi aut
numis ho
nora sē
amici tu
i deus. numis cōforta

Decim milia uirginiū.
Nudeamus
oēs idnō di
em festū ce
lebantes. sō

aliquē uirginiū

Figs. 4.51 - Missal do Lorvão, c. 1300-1325, Itália (Bolonha). Lisboa ANTT Cod. 43, fls. 216v, 265r.

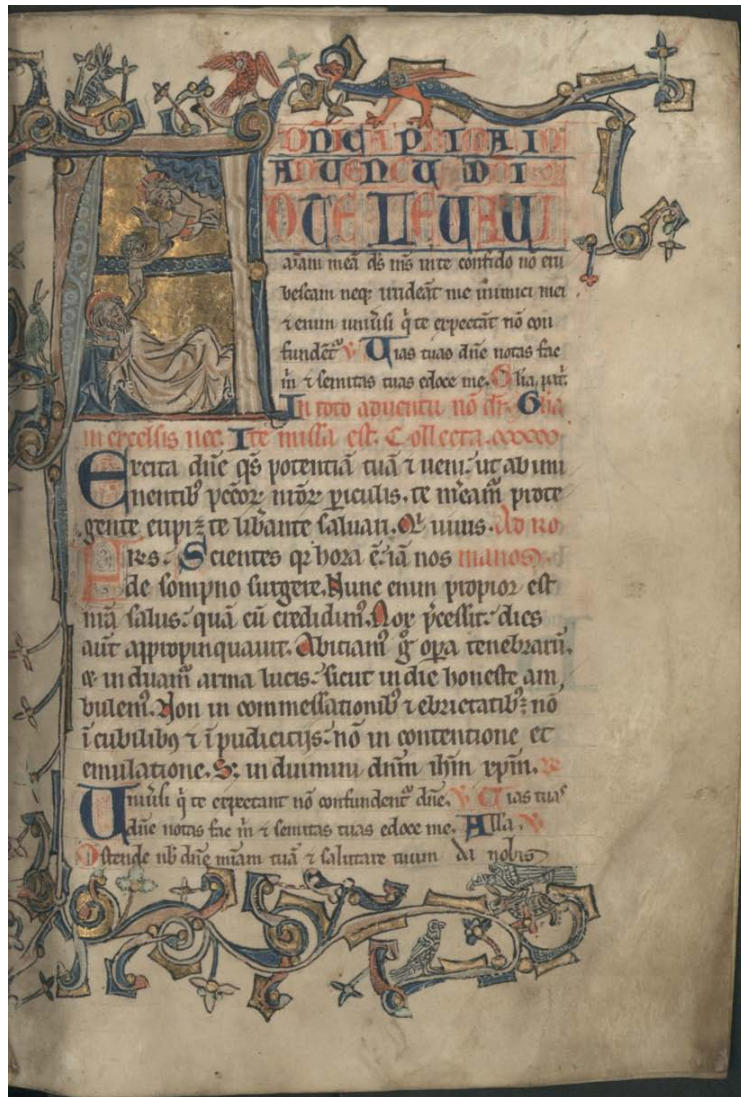


Fig. 4.52 - Missal segundo o uso Cisterciense, c.1332, Alcobaça. Lisboa, BNP Alc. 26, fl. 5r



Fig. 4.53 - Missal segundo o uso Cisterciense, c.1332, Alcobaça. Lisboa, BNP Alc. 26, fl. 135v

4.3 jazer à margem

O exemplo dos missais cistercienses deixa-nos perceber que, mesmo que pontual, o delirante hibridismo de Rouen não tardará a surgir entre nós e se a sua materialização nos manuscritos iluminados é de difícil detecção, dada a mobilidade e fragilidade deste tipo de suportes - bem como a incerteza de que muitas vezes se rodeia a proveniência e percurso dos que entre nós se conservam hoje - a sua inserção em contexto arquitectónico, embora não isenta da volatilidade infligida pelo tempo, oferece-nos pelo menos um testemunho seguro: a lâmina sepulcral de D. Frei Estêvão Vasques Pimentel, datada de cerca de 1336, e desde então conservada na parede fundeira da Capela do Ferro da igreja do Mosteiro de Leça do Balio [Fig. 4.54].

O *layout* desta lâmina de bronze obedece - previsivelmente, uma vez que o seu objectivo fundamental é marcar a memória do tumulado através do texto -, à lógica do fólio iluminado relegando para a margem figuras que frequentemente se inscrevem em miniaturas ou iluminuras de plena página, como as microarquitecturas que sustentam os anjos e santos das margens laterais. Neste espaço figural que é sempre margem, detecta-se, contudo, uma hierarquia nitidamente ascendente que de certa forma reflecte o apelo gravítico dos *marginalia* característico dos portais. Na margem de rodapé, articulam-se duas faixas de ornamento, ambas delimitadas por quadrifólios onde se inscrevem os símbolos do Tetramorfo e entre eles, os escudos do reino, do fundador e dos cavaleiros da ordem do Hospital alternam entre figuras híbridas que tocam instrumentos e brandem armas (apenas uma delas). Fruto indelével de um mesmo tempo e de um fenómeno de contaminação que não andarão muito longe de uma verdadeira tendência ou moda, estes híbridos de torso humano e parte inferior animal, por vezes dotados de uma cabeça de traços também zoomórficos, envoltos em requebrados panejamentos na zona da cintura, tocando instrumentos ou envolvendo-se em belicosos confrontos, repetir-se-ão em variadíssimos suportes criados nas primeiras décadas do século XIV.

Seguindo uma estratégia iconográfica de recursos múltiplos que, como bem soube notar Thénard-Duvivier, misturam uma dimensão caricatural, paródica e

simbólica³⁶¹, são figuras dotadas de uma liminaridade ontológica fundamental. Permanentemente encravadas entre o animal e o humano, elas são inevitavelmente cómicas mas irreprimivelmente repulsivas que, do ponto de vista da concepção, são também virtualmente infalíveis, pois partem de um princípio de mistura e articulação que, seguidas algumas regras fundamentais, garante sempre o resultado satisfatório de uma figura “bem inventada e monstruosa”³⁶². A referência antecipada a Francisco de Holanda, que nos servirá sobretudo a propósito do período manuelino, de que é mais próximo, é propositada na medida em que as regras que enuncia para a “obra grutesca” são idênticas às que antevemos ao olhar para as figuras híbridas da lâmina de Leça do Balio, ou para os seus semelhantes esculpidos no *Portail des Libraires* ou no *Portail de la Calende* da Catedral de Rouen (final do séc. XIII-início do séc. XIV) ou pintados nos *bas-de-page* do Saltério de Mary I (*Queen Mary Psalter*, c. 1310-1320³⁶³) [Figs. 4.55-57]. Estas regras, são as mesmas que Mary Carruthers enuncia para uma Idade Média habitualmente rotulada como fóbica em relação à mistura de partes e componentes desiguais: misturar sem fundir³⁶⁴.

Associando, a partir do caso específico de Rouen, este tipo de hibridação à corrupção das espécies e à degeneração do homem decorrente do Pecado Original e da Expulsão do Paraíso, Thénard-Duvivier sublinha também o sentido paródico destas imagens, nomeadamente dos músicos que deveriam remeter-se a uma identificação com os instrumentistas profanos, quotidianos e populares³⁶⁵ [Figs. 4.58]. Na realidade, as figuras que vagueiam soltas, ainda que “entre limites”, pela margem de rodapé da lâmina sepulcral de D. Frei Estêvão Vasques Pimentel respondem a um apelo que será, cada vez mais ao longo do século XIV e

³⁶¹ THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptées au Seuil des Cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, p. 261.

³⁶² HOLANDA, Francisco de, *Diálogos de Roma*, (ed. José da Felicidade Alves), Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 58.

³⁶³ A designação comum deste saltério deve-se a uma das suas mais ilustres possuidoras, Mary I (Tudor) em cuja posse se encontrou desde 1553. Para mais informação sobre o manuscrito e acesso à sua digitalização, ver: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_2_b_vii, consultado a 30/04/2016.

³⁶⁴ A constatação, em parte fundamentada pela teoria agostiniana, foi apresentada numa comunicação intitulada “Stylistic Effects and Bodily Health: A more than Marginal Connection”, proferida por Mary Carruthers no âmbito do colóquio *Out of the Margins: New Ideas on the Boundaries of Medieval Studies*, na Universidade de Cambridge (English Faculty), a 20/09/2014.

³⁶⁵ THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptées au Seuil des Cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, p. 261.

dos que se lhe seguem, uma das principais características das margens: a inversão da ordem habitual, natural, ritual ou quotidiana do mundo conhecido. Além da mistura, convenientemente manipulada, inverte-se aqui (e apenas em aparência) o decoro do espaço de representação, na imediata proximidade do texto que regista para a posteridade as honrarias e feitos do comitente, dos signos heráldicos, identificadores por excelência e mesmo das figuras do Tetramorfo. Ao invés dos anjos músicos ou, quando muito, dos hábeis instrumentistas que deveriam dignificar tal objecto de memória, soam, estridentes, os instrumentos destas criaturas sem nome nem forma estável. Além disso, uma delas, precisamente feminina (porque é de inversão que se trata), prescinde da música para se dedicar à provocação bélica, empunhando um escudo e uma espada. Ladeando e contendo este “chão” contaminado, elevam-se em moldura arquitectónica santos e anjos que dão lugar, na margem de cabeceira (ou no seu equivalente) a representação da Santíssima Trindade e uma muito peculiar representação da Anunciação iconograficamente formulada também como Encarnação e, entre estas duas, um friso central com medalhões circulares onde se inscrevem o rosto de Cristo, ao centro, e dos doze Apóstolos, simetricamente divididos. Idêntica organização e semelhante recurso ao hibridismo inventivo das figuras que habitam os interstícios, baixo e periféricos, encontraremos na arca tumular de D. Fernando I, originalmente colocada no coro alto da igreja de São Francisco de Santarém e hoje conservado no Museu Arqueológico do Carmo.

o túmulo de D. Fernando

Um dos mais eloquentes exemplos é o túmulo de D. Fernando I (f. 1383), conservado hoje no Museu Arqueológico do Carmo mas criado para esse novo cenário, também ele excepcionalmente dotado de iconografia marginal, de temário profano e com a convocação abundante do bestiário, que o mesmo monarca mandara construir, também em situação inédita, como notou Maria José Goulão, na igreja de São Francisco de Santarém: o coro alto³⁶⁶. O estudo monográfico desta obra, que torna obsoleta a repetição da sua história, descrição

³⁶⁶ Cf. GOULÃO, Maria José, “Expressões Artísticas do Universo Medieval”, *A Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX* (dir. Dalila Rodrigues), Porto, Fubu, 2009, p. 94; FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo/Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2009. p. 25-26, 29

e análise, implicações religiosas e políticas e mesmo motivações pessoais, foi já realizado por Carla Varela Fernandes, numa abordagem completa e integradora que reflecte a necessária articulação entre centro e margem³⁶⁷. A partir dele, enuncia-se também a previsível participação dos franciscanos de Santarém na definição de um programa iconográfico singular - e, tanto quanto saibamos, sem precedentes até à data nem soluções de continuidade³⁶⁸ - ao qual não poderá ter sido alheia a vontade do próprio monarca, certamente conhecedor dos mais actuais formulários artísticos e da tendência, à época, fervilhante, de preencher os espaços vazios (das superfícies arquitectónicas, dos livros, das peças de ourivesaria às roupas de aparato e aos ladrilhos do chão) com *babuini*.

No início da década de oitenta do século XIV, momento provável da execução da obra³⁶⁹, D. Fernando contava, além do mais, com um precedente notável nos túmulos mandados lavrar pelo seu pai para si e para D. Inês de Castro, que lançavam o mote para um investimento na excepcionalidade mas que motivavam, num ânimo exasperado pela humilhação do protagonismo da barregania de seu pai, uma necessária deriva e, no mínimo, a procura da diferença. Não podemos, como é óbvio, assumir os pressupostos românticos de que a definição formal e iconográfica do túmulo de D. Fernando tenha sido unicamente motivada por questões emocionais ou pelos objectivos de ordem política que deles não se desligam e que Carla Varela Fernandes soube também esclarecer. Mas cremos, não obstante, que ambos tiveram um peso fundamental no contacto com os modelos oferecidos por um universo artístico dinâmico, activo e articulado por complexas redes de trocas e mobilidade de artistas, obras e influências, e sobretudo na determinação das escolhas resultantes desse contacto. Assim, à tipologia das monumentais arcas, decoradas em todas as suas faces e superiormente rematadas por uma estátua jacente, projecção ideal, convencional e duradoura da imagem do tumulado, que vinha a estabelecer-se como modelo recorrente ao longo do século XIV e que tinha um dos seus momentos de maior desenvolvimento nos túmulos de Pedro e Inês, prefere-se a da

³⁶⁷ Cf. FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo/Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2009.

³⁶⁸ Cf. GOULÃO, Maria José, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, p. 94-95; FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 19, 37

³⁶⁹ A discussão da data provável da encomenda e realização desta arca tumular, a par da fundamentação da conclusão da obra antes do falecimento de D. Fernando, a 22 de Outubro de 1383 encontra-se em: FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 33-35.

arqueta-relicário, fechada sobre si e decorada em toda a sua superfície, como que cravejada de jóias ou recoberta de coloridos esmaltes. A imagem do rei - significativamente o Belo - interioriza-se quase absolutamente, numa retirada tão humilde e franciscana nos seus procedimentos como mística nas suas implicações. À metamorfose do corpo régio, que a maldade humana fizera começar ainda em vida, envenenando-o e debilitando-o³⁷⁰, e à expectável viagem da sua alma correspondem assim o hibridismo mutante das margens e a estabilidade íntegra do centro. De facto, se o corpo do homem é vulnerável às peçonhas, se falece e se corrompe, o corpo do rei mantém-se incorruptível, nos símbolos, nos feitos e na memória.

O rei faz-se assim presente nos muitos centros a partir dos quais se organiza e hierarquiza o território da representação neste túmulo, num programa que formal e iconologicamente é absolutamente cêntrico. Quer nas teorias de círculos das faces da tampa, quer nas molduras polilobadas dos faciais laterais, ele está presente nas armas do reino e nas armas da sua linhagem (dos Manuéis) verdadeiros protagonistas do túmulo; nos seus súbditos, disseminados pelos interstícios mas no interior das molduras; nas suas devoções pessoais, vertidas nesse momento de verdadeira transcendência que é a *Estigmatização de São Francisco* que, de alguma forma, corresponde também a um tipo de metamorfose; e, por último, no miniatural mas absolutamente centrado retrato que o identifica (a si e a todos os reis, pois trata-se de um retrato oficial, convencional e plural) com o poder de Cristo, Rei dos Reis [Figs. 4.58-59]³⁷¹.

Já o destino do homem, cujo corpo se transforma numa coisa outra, em constante devir, vislumbra-se a partir dos homens verdes e das bestas verdes, rostos da terra de onde brota nova vida - dos ouvidos, pois a natureza tem ouvidos - frequentemente associados a contextos funerários, como veremos, suportam os signos imutáveis do rei, os brasões que marcam, com inelutável limpidez, uma identidade que se faz de linhagens e laços familiares também eles orgânicos e expansivos (como a árvore das genealogias) mas solenes e inquebrantáveis [Figs. 4.60]. Esta presença “verde”, assim designada em função da sua relação com o

³⁷⁰ Cf. GOMES, Rita Costa, *D. Fernando. Reis de Portugal*, Vol. 9, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, p. 159-175; FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 79-80; GOULÃO, Maria José, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, p. 97.

³⁷¹ Cf. FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 50.

elemento vegetal³⁷², não deixará também de funcionar, num sentido genealógico difuso e social, como suporte da vida e do próprio tempo, com os pequenos bustos liminares, de homens e mulheres de diferentes condições e estratos sociais a funcionarem, como defende Carla Varela Fernandes, como “retratos-tipo daqueles que constituem uma sociedade heterogénea, organizada e hierarquizada”³⁷³.

A vulnerabilidade, quer deste corpo social, quer do corpo do rei, na sua mais fundamental e escatológica humanidade, à transformação, admirável porque fruto do imenso poder criador de Deus, insinua-se nos belicosos híbridos que se contorcem nos interstícios, sem forma precisa nem nome possível, alheios ao poder de racionalização que com a morte se suspende também. Estas criaturas, simultaneamente marginais, porque colocadas de fora das molduras e bordejando os seus espaços vazios, e intersticiais porque remetidas a pequenos lapsos espaciais e representacionais encravados entre os limites de outros espaços, estão para lá dos esquemas alegóricos, certamente ambíguos mas claramente enciclopédicos, dos seres listados nos bestiários. O seu significado é, assim, tão fluido, compósito e quimérico quanto o seu próprio corpo, abrindo-se a uma especulação que tem hoje limites de conforto estritos mas que parece ter tido uma muito maior margem de desenvolvimento no século XIV, aplicando-se ainda essa vivência alegórica do mundo contida no enunciado paulino: “videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem” (I Cor. 13:12)³⁷⁴ Além disso, a presença sempre constante e ambivalentemente conotada da metamorfose (e do hibridismo como consequência possível) na literatura e no imaginário medieval, encontra-se precisamente no início do século XIV com a sua materialização literária (e portanto teológica, filosófica e iconográfica) em obras como o *Ovídio moralizado* que rapidamente faria parte das principais bibliotecas catedralícias, monásticas e universitárias³⁷⁵.

³⁷² Recebem particular protagonismo em: FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 61-65.

³⁷³ FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 47.

³⁷⁴ Cf. HUIZINGA, Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, p. 309-326 [1ª ed. 1932].

³⁷⁵ Cf. POSSAMAÏ, Marylène, “L'Ovide moralisé, ou la ‘bonne glose’ des Métamorphoses d'Ovide”, *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, Vol. 31, No. 1, Lyon, ENS Éditions, 2008, pp. 181-206; THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptées au Seuil des Cathédrales*, p. 255.

Este convívio, que potencia a presença do monstro, do híbrido, do compósito teratológico e antropomórfico, na arte religiosa, na arte funerária e nas artes sumptuárias, atravessando o quotidiano e fazendo-se presente em mo(nu)mentos fundamentais da vida dos indivíduos, implica uma visão activamente plástica e criativa do imaginário e do horizonte visual do seu tempo. Não se limitando a utilizar as formas da criação, ou as suas combinações mais simples, algumas das quais já sancionadas pela tradição que, embora pagã, não deixa de valer pela sua antiguidade, o homem dos séculos XIII e XIV reinventa quase infinitamente as suas formas, relegando nas margens a estranheza, o desconforto mas também o fascínio da mistura. Obviamente, estas criaturas serviram para representar, quando não mesmo presentificar (contidas, aprisionadas, remetidas ao lado de fora), o mal, as forças demoníacas sempre em convulsão, as tentações do mundo material e a degeneração moral do próprio homem. Segundo Thénard-Duvivier, e a partir da análise de largas dezenas de figuras híbridas contidas nos medalhões relevados dos portais da Catedral de Rouen e respectivos congéneres:

*Quel que soit le procédé utilisé pour figurer la 'métamorphose', la créature hybride renvoie l'image de la déchéance de l'humain vers l'animalité. Cette conception est proche d'un certain nombre d'oeuvres littéraires ou encore de pratiques rituelles et festives dans lesquelles l'animal et l'humain se mêlent et se confondent en partie. C'est la conception d'un monde bestourné dans lequel les hommes sont devenus des bestes.*³⁷⁶

Este é o sentido mais imediato e porventura o mais frequente destas figuras. Mas não será o único e cremos mesmo que o hibridismo “bem inventado e monstruoso”³⁷⁷ registado por Francisco de Holanda como bálsamo para o relaxamento dos sentidos dos homens não se tinge de anacronismo quando aplicado à realidade do século XIV. O que varia, além dos aspectos formais e dos contextos da sua aplicação, reside precisamente no enunciado - ou antes, na existência de um enunciado, que nos dá conta que a monstruosidade, tal como teorizada no século XVI que cultua o antigo, é *acima de tudo* exercício criativo,

³⁷⁶ THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptées au Seuil des Cathédrales*, p. 253. Ver também: GOULÃO, Maria José, “Expressões Artísticas do Universo Medieval”, p. 96-97.

³⁷⁷ HOLANDA, Francisco, *Diálogos de Roma*, Lisboa, Horizonte, 1984, p. 58-59.

usufruto lúdico e divertimento, enquanto no século XIV é-o *também* mas não *sobretudo*. O assombro e a surpresa provocados pela presença repentina e agitada de uma figura estranha e bizarra, mesmo que repelente e assustadora na sua corporeidade, são mecanismos de divertimento de todos os tempos³⁷⁸, que necessariamente perpassam grande parte dos *marginalia*, quer os criados entre os séculos XIII e XIV, no apogeu destas figuras proteiformes e inomináveis, quer os que a partir do século XV irão corresponder ao fascínio pelos *mirabilia*, pelo exotismo e pela variedade. Como bem notou Carla Varela Fernandes³⁷⁹, a família desta iconografia incatalogável é vasta e se uma das suas primeiras e mais notáveis expressões ocorre na já várias vezes aludida Catedral de Rouen, tanto no *Portail des Libraires* como no *Portail de la Calende* e no círculo estudado por Thénard-Duvivier em Rouen e Avignon, da transição do século XIII para o XIV, rapidamente encontraremos novo parentesco nos capitéis do claustro do Mosteiro de Santes Creus, da responsabilidade de um mestre inglês que ficaria registado na historiografia catalã como Reinard de Follol, no *trascoro* da catedral de Toledo [Fig. 4.67], onde também as criaturas verdes se fazem abundantemente presentes. Mas estarão também nas misericórdias e nos apoia-mãos dos cadeirais trecentistas das catedrais de Colónia, de Chichester e de Saint Botolph [Figs. 4.68], nas margens dos mais variados manuscritos, como o *Saltério de Luttrell*, em Portugal, nas mísulas do portal da sé de Évora, na lâmina sepulcral de Leça do Balio, nos travejamentos da igreja de Santa Maria da Oliveira de Guimarães (e em tantos outros, em Espanha e França), no Saltério MS 623 da Biblioteca Pública Municipal do Porto e ainda no exemplar de tumulária mais próximo, no que respeita à abundância de *marginalia*, do de D. Fernando: o túmulo do Infante D. Afonso da Sé de Braga. De resto, as aludidas práticas rituais e festivas, quer naquilo que se conhece da sua realidade medieval, quer do que delas julgamos ter chegado até hoje, nos Carnavais, nas Festas de Inverno e de Maio tradicionais europeias³⁸⁰, atestam precisamente esse misto de temor e fascínio exercício pela

³⁷⁸ Cf. BILDHAUER, Bettina, MILLS, Robert, "Introduction: Conceptualizing the Monstrous", *The Monstrous Middle Ages* (eds. Bettina Bildhauer, Robert Mills), Toronto & Buffalo, University of Toronto Press, 2003, pp. 1-27.

³⁷⁹ FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 57-59.

³⁸⁰ O registo fotográfico de Charles Fréger, que voltaremos a citar a propósito das figuras do Homem Verde e do Homem Selvagem, constitui um dos mais eloquentes testemunhos da variedade destes hibridismos, por vezes tão semelhantes aos que encontramos nas margens da arte medieval, encarnados pelos participantes nas festividades tradicionais, em países que vão desde Portugal e Espanha, à Alemanha, Suíça, Bulgária, Itália, entre muitos outros. Cf. FRÉGER, Charles, *Wilder Mann: The Image of the Savage*, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 2012.

figura híbrida e monstruosa, encarnada pelos homens mascarados por exorcismo mas também por transformação: para afastar o demónio, há que vestir-lhe a pele.

No túmulo de D. Fernando, os híbridos, sejam eles compósitos unicamente zoomórficos ou também humanos, dispõem-se e caracterizam-se de forma relativamente ordenada. No facial do lado esquerdo (na perspectiva do observador), por exemplo, percebemos que o registo inferior, mais próximo dos homens verdes que têm, apesar de tudo, o privilégio de permanecer no interior das molduras, é exclusivamente ocupado por figuras draconiformes que, apesar de aladas, assumem aqui uma natureza fundamentalmente telúrica. Correspondendo, todas elas, ao tipo de serpente identificado no bestiário como víbora³⁸¹, cospem, ao invés de fogo (que não lhes é atribuído no bestiário), diversos tipos de folhagem, reforçando a sua estranheza, o seu hibridismo e a sua qualidade de criaturas da terra [Figs. 4.64]. Já nos interstícios do nível superior, do qual só nos chegaram duas figuras, tendo a terceira desaparecido com uma provável tentativa de abertura e saque do conteúdo da arca, encontramos um leão alado, com as imensas asas plumíferas amplamente abertas, ameaçado pelo habitante de um outro interstício: um híbrido com cabeça e tronco humanos, barrete cónico, escudo oblongo e lança em riste, com uma parte traseira de víbora de patas leoninas [Fig. 4.62].

Na tampa, do mesmo lado, prolonga-se o jogo de formas, com a combinação de partes diferentes de criaturas diferentes, por vezes abruptamente unidas e por tanto carentes de um artifício que disfarce essa união. Assim sucede com os *grylli*, figuras provindas de um fundo clássico, resultantes da simples combinação de uma cabeça sobre duas pernas ou patas, mencionadas por Plínio e frequentes na glíptica que tão bem nutriu as linhagens formais estabelecidas por Jurgis Baltrusaitis para os *prodígios* de uma Idade Média *fantástica*³⁸². No túmulo de D. Fernando, surge uma destas figuras, com traseira de animal de cascos fendidos, unida a uma cabeça barbada apenas por um longo pescoço de onde saem duas asas. Outra, tem garras em vez de cascos, não possui asas e em vez do rosto humano tem uma cabeça vagamente canina que parece também cuspir folhagem. Para Michael Camille estas figuras representam os mais baixos instintos físicos, literalmente representados pela natureza animal dos membros inferiores das figuras e pela proximidade da cabeça, sede do raciocínio e do poder de

³⁸¹ Equivalente a um dragão mas com um par de patas apenas, quase sempre representada com asas, mas por vezes também sem elas.

³⁸² BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge Fantastique*, p. 10-40.

decisão, a estes mesmos membros, substituindo ainda o ventre e colocando-se frequentemente entre as pernas, no lugar do sexo, cujos impulsos substitui³⁸³.

Sobre o medalhão onde se representa o rei, dois híbridos ocupam longitudinalmente a margem, cada um com uma cabeça partilhada por dois corpos, humana num caso, animal no outro [Figs. 4.63]. Resposta formal ideal à necessidade de preenchimento de um espaço horizontal, estas figuras desdobradas em solução de simetria, comuns desde a mais antiga escultura românica, onde frequentemente criavam jogos compositivos e ilusionismos visuais a partir dos ângulos dos capitéis, parecem passar a assumir, com a sua passagem a novas espacialidades, um vago sentido simbólico, necessariamente remetido à duplicidade. Uma cabeça partilhada por dois corpos, conceptualmente aberrante, não deixa de ser alegoricamente apta a acompanhar a imagem de um rei, ele próprio dúplice.

Várias das figuras semi-humanas que surgem nestes espaços de intervalo, quase que de suspensão momentânea do discurso oficial, são caracterizadas por toucados ou barretes cónicos, que rapidamente nos remetem para as convenções habituais (já no século XIV e bem antes dele) das representações dos judeus. Ainda que não possamos demitir uma tal intencionalidade nas figuras deste túmulo, pese embora a sua pouca adequação à sepultura de um monarca que manteve com os judeus cordiais relações³⁸⁴, devemos notar que este tipo de atributo foi muito frequente nestas figuras híbridas e também em figuras humanas marginais, quase sempre representadas em desequilíbrio, descontrolo e em situação de confronto físico, funcionando como signo marcador dos “gentios” em geral ou dos tempos da “Velha Lei”, ambos marginais face à mensagem e ao exemplo de Cristo. Uma tal figura volta a surgir no túmulo fernandino, totalmente nua, com um chapéu triangular, amplamente utilizado por homens e mulheres para actividades ao ar livre, uma longa barba, uma cauda e cascos equinos, segurando numa espada que lhe acompanha o comprimento do corpo [Fig. 4.65]. A dotação destes seres compósitos de instrumentos de combate, quer o vulgar arco e flecha, quer o punhal, a acha, a espada longa e escudos de vários formatos, foi amplamente difundida como recurso paródico nas margens dos manuscritos

³⁸³ Cf. CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, p. 37.

³⁸⁴ Delas é particularmente significativa a estreitíssima relação com D. Juda Aben Menir, tesoureiro do rei e rabi mor dos judeus em Portugal, bem como as generosas doações e privilégios concedidos a este e a sua mulher. Cf. TAVARES, Maria José Ferro, “Judeus de Castela em Portugal no final da Idade Média: onomástica familiar e mobilidade”, *Sefarad*, Vol. 74, No. 1, Madrid, ILC-CSIC, 2014, pp. 89-144, p. 103-111.

iluminados a partir da segunda metade do século XIII e ao longo do século XIV, sendo particularmente comum na decoração de romances de cavalaria [Figs. 4.66], sem se fazer ausente de obras de carácter devocional ou mesmo litúrgico, como missais, saltérios e livros de horas.

No lado oposto, e já na superfície da tampa, protagonizada pelas armas de Portugal e pela representação sumária de Cristo, Pedro e Paulo, as margens acolhem outras imagens além dos híbridos, recordando que a marginação e a contaminação, enquanto processos, não lhe são exclusivos nem permanentes. Assim, por exemplo, as figuras eleitas para acompanhar o medalhão de Cristo são dois anjos que irrompem, em pleno voo, da superfície pétrea; São Pedro é acompanhado por uma águia e uma cena de perseguição de um cão a um coelho, que desaparece por uma fenda (um interstício simulado noutra); e São Paulo por um leão e um *gryllus*. Por mais que procuremos atribuir simbolismos específicos a estas imagens, assumindo-as como glosas às imagens centrais, torna-se evidente a sua dependência de um recurso já denunciado nos restantes espaços marginais deste túmulo: a adaptação criativa da figura ao espaço disponível ou, antes, o entendimento do espaço intersticial disponível como convite à solução inventiva, à forma perfeita de preencher ao máximo o vazio, acompanhando-lhe sempre os contornos. Aqui reside, na verdade, uma das características fundamentais dos *marginalia*, sistematicamente obliterada porque aparentemente menos interessante do que o exercício interpretativo (na expectativa da recuperação da elasticidade da alegoria medieval) e porque ainda pesadamente conotada com o determinismo dos formalismos de Focillon, da lei do quadro à subserviência da escultura face ao edificado - de que o túmulo, afinal, é também uma versão reduzida.

Convém, portanto, que passemos a considerar entre as motivações dos artistas medievais, e não obstante o seguimento das directivas temáticas lançadas pelos comitentes e/ou programadores, o poder sugestivo do próprio espaço a preencher: o espaço vazio, que convida ao exercício virtuoso da escolha da figura certa na posição certa para o máximo efeito visual. No caso do túmulo de D. Fernando, cujos interstícios não são regulares e contam com recortes algo sinuosos, com ângulos que é necessário vencer e uma horizontalidade quase absoluta, ditada pela forma-matriz do triângulo isósceles nos faciais e do trapézio nas faces da tampa, não surpreende que vejamos tantas figuras com as asas abertas, os braços esticados e prolongados em lanças e espadas, as barbas,

caudas e orelhas crispando-se ou ondulando em direcção a um dos ângulos, como que atraídas pela força magnética do limite [Fig. 4.59].

No facial, algumas das figuras do registo inferior encontram-se hoje muito delidadas e difíceis de identificar; no entanto ainda é possível reconhecer uma lógica idêntica, com o nível inferior habitado por víboras e dragões e o superior por híbridos humanos debatendo-se com espadas, aparatosos escudos e pedras, como é característico destas justas invertidas, em que tudo vale e pouco pretende fazer sentido. Precisamente neste nível superior surge, contudo, uma figura um pouco mais específica, o famoso *alquimista*³⁸⁵ cuja verdadeira natureza se esclarece precisamente na margem e por ela [Fig. 4.69].

Às figuras marginais, tantas vezes esvaziadas da sua temporalidade e do significado(s) gerado(s) também a partir da sua relação com a História, como que suspensas no tempo, sucede por vezes serem enleadas numa teia de circunstâncias históricas que reclamam um desempenho activo na definição de episódios e pormenores da vida de determinados personagens (ilustres, ou não seriam personagens) e, sobretudo, no colorido humanizante do seu retrato. Assim foi com os híbridos suportes do túmulo de Inês de Castro e assim é com o alquimista do túmulo de D. Fernando. Com as suas raízes lançadas no entusiasmo sensível do século XIX, a identificação desta figura encontrou muito naturalmente o seu caminho ao longo do século XX, não só porque o seu enunciado a fazia credível à luz da relação do homem medieval com a imagem, mas porque também a narrativa pessoal de D. Fernando autorizava (e expandia, na sempre emocionante correspondência entre a arte e a vida) essa mesma interpretação. O enunciado, legado à posteridade por Joaquim Possidónio da Silva não podia, na verdade, ser mais apelativo: “um alchimista sentado em uma poltrona mirando um frasco, porém [...] prezo a uma corrente que do pescoço termina a um cêpo que se vê aos seus pés, afim de que os seus malefícios não possam ser nocivos aos homens.”³⁸⁶

A esta descrição, dar-lhe-ia Manuel Joaquim Gandra o devido desenvolvimento, numa obra dedicada às infiltrações do hermetismo e das

³⁸⁵ Cf. FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do Túmulo de D. Fernando I*, p. 73-80.

³⁸⁶ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da, “Cronica”, *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, S. 2, No. 6, Lisboa, RAACAP, 1875, p. 96. O excerto encontra-se igualmente citado em: FERNANDES, Carla Varela, *O Túmulo de um Rei*, p. 120 [nota 92].

referências alquímicas no tecido artístico medieval e moderno e sintomática dessa abertura aos temas marginais e às linhas de investigação marginalizadas pela historiografia tradicional³⁸⁷. Finalmente desenvolvida por Carla Varela Fernandes, que explorou as suas possíveis associações ao judeu e à sua negativização iconográfica³⁸⁸ e, articulando-a com a hipótese lançada por Rita Costa Gomes, a propósito da rápida e inesperada deterioração do estado de saúde de D. Fernando, que o conduziria até à morte, supondo que “O motivo esculpido no túmulo de D. Fernando poderia referir-se ao castigo do físico que, muito possivelmente, o envenenou. Ou que, tentando curar o rei poderia ter contribuído para a sua morte.”³⁸⁹

Recuando um pouco em relação aos dados interpretativos e atentando aos dados puramente formais - se quisermos, pré-iconográficos - a figura que se nos apresenta truncada em elementos que seriam essenciais para a sua identificação mantém, no entanto, as suas características fundamentais: humanóide, com pés e mãos um tanto exagerados, totalmente nu à excepção do gorro que lhe cobre a cabeça, com expressão facial humana mas de traços bastante marcados, sustendo na mão esquerda um frasco e, finalmente, com mobilidade reduzida por conta do imenso peso a que se prende uma corrente, ou corda, que lhe enlaça o pescoço. Escrutinando as margens de outros suportes que não a tumulária e, sobretudo dos manuscritos iluminados, que mais provavelmente cumpriram o papel de fontes dos *marginalia* esculpidos neste túmulo, mediados ou não pelos cadernos de modelos dos respectivos artistas, a figura misteriosa do túmulo de D. Fernando tornou-se familiar, ganhou um rosto, um contexto e uma identidade paródica, a do macaco físico.

Pela comparação directa com outras representações, como a do macaco físico das margens de um manuscritos francês de romances arturianos (c. 1275-1300) conservado na Biblioteca da Universidade de Yale (Beinecke MS. 229) [Fig. 4.71], percebe-se que a força dos traços faciais que se anunciava negativizante não é mais do que o vestígio de uma face prognata amputada pelas inclemências do tempo, e que a mão perdida estaria muito provavelmente erguida, apontando para o frasco ou indicando o acto de proferir o diagnóstico.

³⁸⁷ GANDRA, Manuel J., *Filosofia Hermética. As Tentações de Bosch ou o Eterno Retorno*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1994, p. 116-131, p. 130-131.

³⁸⁸ Cf. FERNANDES, Carla Varela, *O Túmulo de um Rei*, p. 73-80.

³⁸⁹ GOMES, Rita Costa, *D. Fernando*, p. 164; Cf. FERNANDES, Carla Varela, *O Túmulo de um Rei*, p. 78-80.

Tomando de empréstimo o comportamento, a gestualidade e os atributos do físico, sentado na sua cadeira, ostentando o seu chapéu e segurando o frasco de urina indispensável a qualquer diagnóstico, ele mantém, contudo, os sinais evidentes da sua natureza, na nudez e no peso que caracteriza a sua relação quotidiana com o homem (seu dono, que procura limitar-lhe os movimentos e impedi-lo de subir ou de fugir para onde não deve) e a sua condição alegórica, que remete para as prisões do mundo terreno e carnal, que bestializam o homem.

Parte de uma vastíssima família de símios que literalmente pululam pelas margens dos manuscritos dos séculos XIII e XIV³⁹⁰, mas também em exemplares obras quatrocentistas (livros de horas e missais, sobretudo) - altura em que os encontraremos em maior profusão na Península Ibérica, como veremos adiante - este macaco inscreve-se também numa ampla categoria de animais médicos, sobretudo macacos, eleitos para satirizar os profissionais da medicina de então. Quase sempre representados sentados sobre verdadeiras cátedras, que sublinham a sua superioridade (e poder) face ao paciente, estes macacos são por vezes representados totalmente nus, mas mais frequentemente envergam uma peça que se remete não ao exercício prático da medicina, mas ao estatuto e conforto económico que lhe correspondia [Figs. 4.72-74]. Capas, capuzes ou chapéus, são assim as peças preferenciais, com estes últimos a aproximarem-se com alguma frequência, como Carla Varela Fernandes não deixaria de notar a partir da escultura fernandina, do chapéu típico dos judeus, eles próprios particularmente hábeis no domínio das ciências médicas³⁹¹. Segundo David Sprunger, as críticas aos médicos, à sua concupiscência e à sua ineficiência, tão antigas e frequentes como a própria prática da medicina, encontram no século XIV e sobretudo no protagonismo dos animais enquanto agentes da inversão que permitia à sociedade do seu tempo identificar, criticar, satirizar e, num recurso catártico, rir dos seus próprios males³⁹², o meio ideal para a sua expressão. Assim,

³⁹⁰ Cf. JANSON, Horst W., *Apes and Ape Lore: In the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1952, p. 163-199.

³⁹¹ Cf. FERNANDES, Carla Varela, *O Túmulo de um Rei*, pp. 75-77; SPRUNGER, David A., "Parodic Animal Physicians from the Margins of Medieval Manuscripts", *Animals in the Middle Ages* (ed. Nona C. Flores), New York & London, Routledge, 1996, pp. 69-81, p. 72. José Mattoso faz alusão, a partir do *Penitencial* de Martin Pérez, à proibição estendida aos cristãos "de terem médicos judeus como criados". MATTOSO, José, "O corpo, a saúde e a doença", *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Média* (dir. José Mattoso), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 348-374, p. 370.

³⁹² E recordemos, a par do *inversus mundi* frequente nas margens dos manuscritos deste período, o sucesso incontornável de narrativas como o Roman de Renart, ou o aparecimento do Roman de Fauvel, precisamente no século XIV. Cf. SPRUNGER, David A., "Parodic Animal Physicians from the Margins of Medieval Manuscripts", pp. 69-81.

o macaco substitui frequentemente o médico naquela que é a sua mais característica actividade e a sua verdadeira expressão icónica: a uroscopia, ou o diagnóstico do estado clínico de um paciente a partir da observação das propriedades (cor, transparência, cheiro ou sabor) da sua urina que, por vezes, chega mesmo a dispensar a presença física do diagnosticado³⁹³. A importância e recorrência deste tipo de diagnóstico é tal, que a representação de qualquer figura a segurar e perscrutar cuidadosamente um frasco de urina, seja ela humana, animal ou híbrida, é imediatamente equiparada ao físico. Precisamente por causa da eficácia icónica deste atributo, e ao contrário do que afirma Sprunger, o macaco médico surge frequentemente sozinho, como se comprova pelo túmulo de D. Fernando, pelo MS 623 da Biblioteca Pública Municipal do Porto e por tantos outros exemplos avulsos fora de Portugal. É, contudo, habitual que surja acompanhado pelos seus pacientes que, levando a tensão da inversão ao paroxismo, são frequentemente aves (sobretudo pernaltas), as presas preferenciais dos macacos nas suas travessuras e malfeitorias pelas margens (quando não são médicos).

A associação particular do macaco a este tipo de representação, extrai-se da liminaridade física e comportamental do próprio animal: símile do homem, capaz de imitar mas não de compreender o que imita, ele é pura e simplesmente o veículo ideal para a crítica à oca performance do físico palavroso que, no fundo, não sabe o que faz. Mais ainda, gananciosos, invejosos e dados aos prazeres do corpo (os macacos são, também, símbolos de luxúria e de gula), eles contemplam a plena natureza do pior dos físicos, mais interessado na sua remuneração do que no bem físico do seu paciente, sempre mais lesto a socorrer o rico do que o pobre. Quase literalmente ilustrada, esta descrição encontra-se esculpida numa misericórdia da igreja inglesa de St. Mary at Beverley (East Yorkshire), datada de c. 1425-1450, em que um médico simiesco oferece os seus préstimos ao homem rico e mundano que lhe mostra uma moeda, voltando as costas ao homem pobre e bom cristão não tem mais que lhe dar do que uma pequena pitaça.

De facto, a necessidade de uma tão dirigida crítica, encontrá-la-emos enunciada também na literatura e cultura oral, desde o rico Físico dos *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer (c. 1345-1400), à *Nave dos Loucos* de Sebastian Brant (1494), até ao *Auto dos Físicos* de Gil Vicente (c. 1519-1524), passando pelos provérbios, de longa espessura temporal e frequentemente partilhados entre os

³⁹³ Cf. SPRUNGER, David A., "Parodic Animal Physicians from the Margins", p. 71.

vários espaços do território europeu³⁹⁴. A sùmula de todos eles, reflecte bem a desconfiança e o desconforto sentidos perante a aleatoriedade dos diagnósticos e das prescrições, da charlatanice, e da fundamental falta de compaixão de muito dos médicos aos quais as pessoas se entregavam com insegurança. Assim, caricaturavam-se necessariamente estas figuras, afinal, tão necessárias: os médicos acumulam dinheiro com o mal-estar dos outros, que nem sempre se preocupam de facto em resolver (“Quando o enfermo diz, ai, o Medico diz, dai.”); ostentam essa riqueza, com roupas exuberantes de ricos tecidos, chapéus e trajas académicos que em nada garantem que sabem o que fazer (“Médicos de Valença, grandes fraldas, pouca Sciencia”); os médicos manipulam a vida das pessoas e, quando, a prática é má, são piores do que a própria doença (“Os erros do Medico a terra os cobre”) [Fig. 4.75]³⁹⁵. A partir do macaco físico, não só dotado do imprescindível frasco da uroscopia, mas rodeado dos vasos de ervas, unguentos e demais compostos medicinais, estabelece-se precisamente essa desconfiança, marcando parodicamente e comicamente a ideia do “médico como inimigo natural do paciente”³⁹⁶. Esta comicidade não anula, contudo, a veemência ou a assertividade da crítica que, neste contexto, poderá até assumir o tom de lamento, tratando-se de um monumento funerário. No túmulo de D. Fernando tudo concorre, de resto, para o protagonismo desta figura entre a figuração marginal, desde o cuidado posto na sua execução escultórica, ao cenário que lhe é preparado e o subtrai à abstracção de simples ornamento, até à sua intrínseca interpretabilidade ou legibilidade, que o destaca das restantes figuras, híbridas, impossíveis de classificar ou inscrever numa intencionalidade precisa.

E é, de resto, a intencionalidade que parece anunciar-se nesta escultura em particular, que nos leva ao encontro de teorias recentes em torno do envenenamento de D. Fernando, que terá debilitado progressiva mas fatalmente a sua saúde, conduzindo à sua morte prematura³⁹⁷. Quer se trate, portanto, do resultado de uma determinação explícita do monarca, da alusão às particulares circunstâncias dos seus últimos anos e do seu passamento por decisão de terceiros ou, ainda, a uma opção da responsabilidade do artista responsável pela execução do túmulo, apenas relacionável com a sua vocação funerária por via do

³⁹⁴ Cf. SPRUNGER, David A., “Parodic Animal Physicians from the Margins”, p. 70.

³⁹⁵ Todos os provérbios citados são retirados de: ROLLAND, Francisco, *Adagios, Proverbios, Rifãos e Anexis da Lingua Portuguesa*, Lisboa, [na Typographia Rollandiana], 1780, p. 159.

³⁹⁶ Cf. SPRUNGER, David A., “Parodic Animal Physicians from the Margins”, p. 75.

³⁹⁷ GOMES, Rita Costa, *D. Fernando*, p. 160-164; Cf. FERNANDES, Carla Varela, *O Túmulo de um Rei*, p. 78-80.

envolvimento das noções de saúde do corpo e da alma, esclarece-se que a salvação não passa pelos médicos do mundo, acorrentados à sua própria (des)humanidade. E esclarece-se, mais ainda, a flagrante centralidade desta imagem marginal.

Na verdade, o papel das margens como sintoma do seu tempo (ideológico, estético e histórico) não se demite da convulsão e da crise que enunciámos no início deste capítulo. E se todos os espaços e objectos por cujas margens fomos passando ao longo destas páginas anunciam um século colocado sob o signo do monstro, poucos suportes o ilustrarão tão eloquentemente quanto a tumulária. Igualmente controlados e contidos, mas todavia expressivos das tensões em acção, os leões, habituais guardas do limiar, tornam-se ferozes e vorazes, como no túmulo de D. Dinis e do seu neto, o Infante D. João (e já não de D. Maria Afonso)³⁹⁸ de S. Dinis de Odivelas ou os cães do sarcófago de D. Maria de Vilalobos e da Infanta tumulada na cabeceira da Sé de Lisboa. Animais e humanos, todos são presas possíveis destes guardiões devoradores, que os atacam e despedaçam sem piedade. Mas, talvez mais sintomático ainda, seja o hibridismo hipoteticamente metamórfico dos suportes do túmulo de Inês de Castro (em Alcobaça) e de Gomes Martins Silvestre (em Monsaraz), que ecoam o das gárgulas, dos grotescos e dos *grylli*, ora castigadores, ora castigados, quase sempre conotados com o pecado, com o vício, com a instabilidade.

³⁹⁸ FERNANDES, Carla Varela, "Proposta de identificação de um jacente medieval. O infante D. João", *Artis*, No. 5, Lisboa, Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 73-87; MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, "Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês", *O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, Colecção *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, pp.120-129, p. 124.

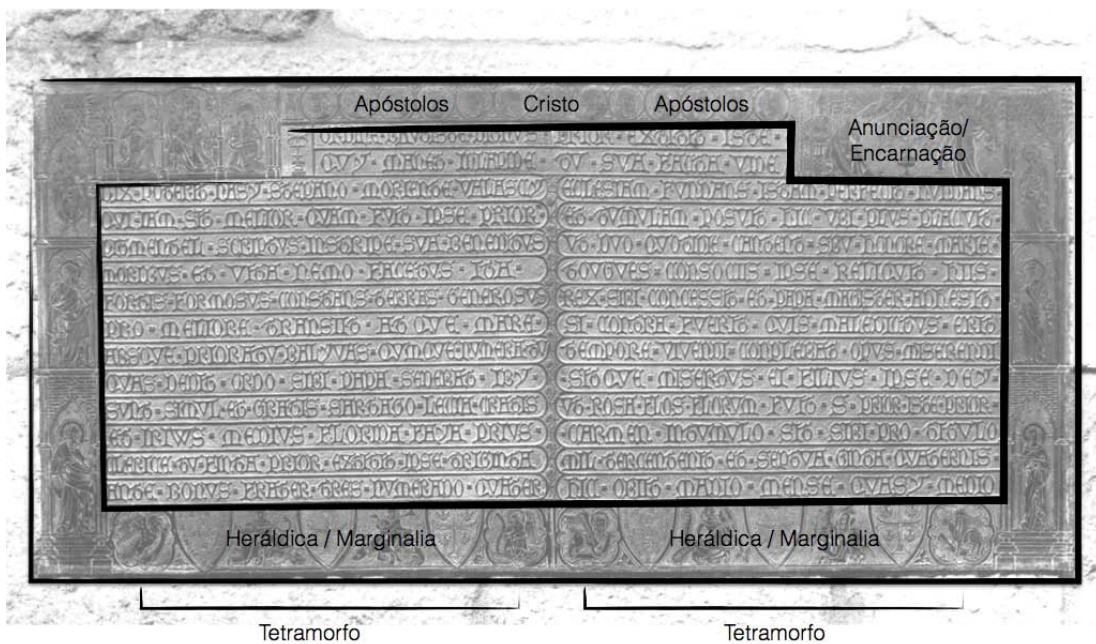


Fig. 4.54 - Lâmina sepulcral de D. Frei Estêvão Vasques Pimentel, c. 1336, capela do Ferro da igreja do mosteiro de Leça do Balio ©Arquivo Municipal do Porto



Fig. 4.55 - Cathedral de Rouen, Portail des Libraires, final do s. XIII



Fig. 4.56 - Saltério de Rutland, Inglaterra c1260; Londres, British Library Add.MS 62925, fl. 56v



Fig. 4.57 - Queen Mary Psalter, Inglaterra c1310-1320; Londres, British Library Royal MS 2 B VII, fl. 192r



Fig. 4.58 - Lâmina sepulcral de D. Frei Estêvão Vasques Pimentel, c. 1336, capela do Ferro da igreja do mosteiro de Leça do Balio ©Arquivo Municipal do Porto



Figs. 4.59 - Túmulo de D. Fernando, final séc. XIV ©Joana Antunes



Figs. 4.60 - Túmulo de D. Fernando, homens verdes, ©Joana Antunes



Fig. 4.61 - Túmulo de D. Fernando, figuras intersticiais, ©Joana Antunes



Figs. 4.62 - Túmulo de D. Fernando, híbridos, ©Joana Antunes



Figs. 4.63 - Túmulo de D. Fernando, relevos, ©Joana Antunes



Figs. 4.64 - Túmulo de D. Fernando, víboras verdes, ©Joana Antunes



Figs. 4.65 - Túmulo de D. Fernando, híbridos, ©Joana Antunes



Figs. 4.66 - Romances Arturianos, França, 1275-1300, Yale University, © Beinecke Library MS.229, fl. 39v, 223.



Fig. 4.67 - Catedral de Toledo, trascoro, séc. XIV
[imagem não creditada]



Figs. 4.68 - Cadeira de coro da Catedral de Chichester, c. 1330 [imagens não creditadas]



Fig. 4.69 - Túmulo de D. Fernando, macaco físico © Joana Antunes

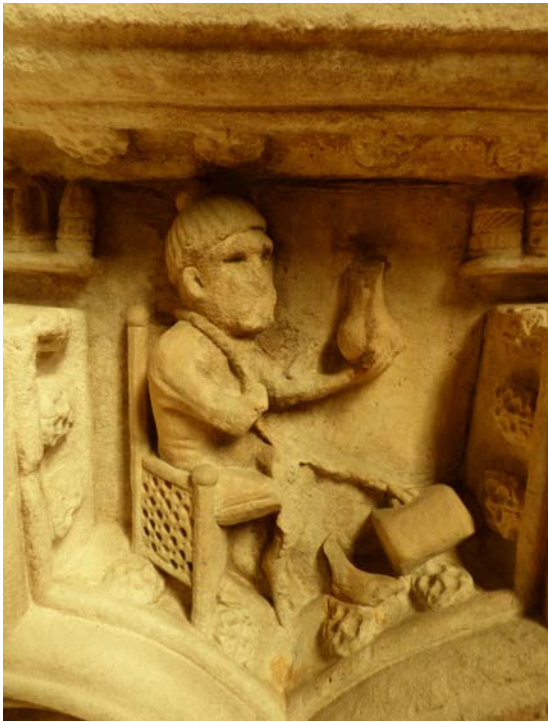


Fig. 4.70 - Túmulo de D. Fernando, macaco físico (detalhe) © Joana Antunes



Fig. 4.71 - Romances Arturianos, França, 1275-1300, Yale University, © Beinecke Library MS. 229, fl. 110v



Fig 4.72 - Saltério-Horas, Uso de St. Omer, França, c1285. Cambrai, BM, 87



Fig. 4.73 - Decretais de Smithfield, França c1275-1325. Londres, British Library Royal 10 E IV, fl. 52r



Fig. 4.74 - Saltério de Gorleston, c. 1310-1324, Inglaterra. Londres, ©British Library, Add MS 49622, fl. 178r



Fig. 4.75 - Livro de Horas, c. 1300, Flandres. Cambridge, Trinity College, MS. B.11.22, fl. 55v



Fig. 4.76 - Cadeira de St. Mary, Beverly, misericórdia com macaco físico, c. 1425-1450 [imagem não creditada]

5. as alegorias (in)visíveis: o século XV

O século XV será, para Portugal, um tempo de afirmação, de vitórias e de conquistas, que tomam dos livros de história as derrotas e os revezes que lhes servem de alicerce mas que não manipulam no seu essencial aquele que foi o sentido, progressivo e sempre firme, da afirmação do poder régio, da construção de uma estável rede diplomática e comercial, da agilização das trocas de ideias, objectos, imagens e influências. Desde o ponto de viragem político mas certamente também psicológico representado pela Batalha de Aljubarrota até ao furor dos descobrimentos, devidamente reorientados pelo Tratado de Tordesilhas, o tempo que coincide com uma dinastia vale por si próprio e por aquilo que prepara. Com as relações diplomáticas, reforçadas pelos casamentos da casa real, a estenderem-se em várias direcções, desde a Inglaterra, a Aragão (a relação de rivalidade e proximidade com os reinos hispânicos há-de chegar ao paroxismo com a Espanha unificada dos reis católicos), à Flandres³⁹⁹, os caminhos da arte haveriam de cruzar-se com as importações, os artistas, as influências que estas e outras relações potenciavam, com a progressiva abertura do/ao mundo a multiplicar rapidamente esses encontros e cruzamentos.

Tempo de reforço do poder político, de reorganização (de *Ordenação*) do sistema legislativo e de estabilização do panorama económico, mas também de profundas cisões internas, conflitos e tensão constante de “poderes concorrentes”⁴⁰⁰, nele se estabeleceriam, apesar de tudo, as condições ideais para o cultivo das letras e para o mecenato artístico. É, pois, no tempo das crónicas e dos cronistas (Fernão Lopes, Rui de Pina, Garcia de Resende), dos tratados morais e dos manuais para a regulação e edificação da vida cortesã, escritos pelos próprios monarcas de Avis (D. João I, D. Duarte), do ressurgimento do poder mendicante e dos combates contra as heresias emergentes e contra a

³⁹⁹ Cf. SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, “A Idade Média (séculos XI-XV)”, *História de Portugal* (coord. Rui Ramos), pp. 17-192, p. 149.

⁴⁰⁰ Cf. SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, “A Idade Média (séculos XI-XV)”, p. 168.

ignorância doutrinal da população⁴⁰¹, das infiltrações petrarquistas e místicas, do *Orto do Esposo* e do *Boosco Deleitoso*, que vamos ver surgir os edifícios e as obras de arte votadas a essa celebração da monarquia, a essa afirmação da ortodoxia e, por fim, a essa aproximação progressivamente pessoal, emotiva e íntima ao sagrado e às esferas da devoção.

Aos ilustres do reino, encontrá-los-emos assim envolvidos no patrocínio de obras piedosas, na dotação de capelas, na criação dos seus monumentos funerários, na encomenda obras de ourivesaria para as igrejas da sua devoção e protecção, de imagens devocionais e dos tão desejados livros de horas para o seu uso pessoal. E às instituições religiosas, quase sempre sob o impulso mecenático dessas mesmas figuras, desde os próprios monarcas à nobreza próxima, mas também sob o renovado dinamismo dos seus protagonistas, nomeadamente nas sedes episcopais, vê-las-emos dedicadas à conclusão, reconstrução e edificação ex-novo das suas sés, igrejas, mosteiros e conventos. As Sés da Guarda e de Silves, a igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, o mosteiro de Santa Maria da Vitória, o convento agostinho de Santa Maria da Graça de Santarém ou o convento do Carmo em Lisboa, são apenas alguns dos exemplos mais paradigmáticos.

Porque do ponto de vista destas concretizações arquitectónicas o século XV - e dele excluimos apenas operativamente os reinados de D. João II e D. Manuel I - será fundamentalmente marcado pela influência, sentida a vários títulos, do emblemático monumento erigido em memória da vitória da Batalha Real de 1385 e da intervenção da Virgem a favor de D. João I e das hostes portuguesas, as margens destes edifícios reflectirão essa familiaridade. Por vezes em consonância com os formulários ornamentais ensaiados no estaleiro batalhino, ou mesmo na sua continuação imediata, outras vezes parecendo ensaiar variações sobre um legado comum - a arquitectura batalhina não representa uma fractura no natural devir da arte do seu tempo e o mesmo se passa com a escultura - os edifícios criados na primeira metade do século XV e ainda para além dela, irão reinventar continuamente os seus modelos fundamentais.

⁴⁰¹ Cf. MARQUES, José, "Da Situação Religiosa de Portugal nos finais do século XV à missionação do Brasil", *Revista de História*, No. 11, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991, pp. 45-64, p. 57; RODRIGUES, Ana Maria, "O Surgimento das Correntes Milenaristas e da Questão da Pobreza Voluntária", *História Religiosa de Portugal* (coord. Ana Maria Jorge, Ana Maria Rodrigues), Vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 35-51, p. 39-42.

De Santa Maria da Vitória não falaremos senão referencialmente neste capítulo, uma vez que as suas margens nos ocuparão por completo na terceira parte deste trabalho, a par de alguns espaços particularmente representativos da arquitectura de Avis e, inevitavelmente, das ressonâncias batalhinas que a caracterizam. Dedicaremos, assim, a nossa atenção e grande parte deste capítulo a um outro espaço que não só nos permite problematizar a margem, os seus possíveis lugares e o seu comportamento à margem deste circuito de proximidade batalhina, como constitui em si próprio um investimento sobre um edifício frequentemente marginal aos olhos da historiografia, embrenhado num tecido urbano historicamente periférico do ponto de vista da administração régia e diocesana. Trata-se, pois, da Sé de Silves que, não obstante esta sua marginalidade, sumariza com impressionante eficiência as principais características dos *marginalia* e dos comportamentos da margem deste período - jogos de visibilidade, ordem e planeamento, protagonismo do vegetalismo, prevalência da figura humana sobre o monstro e o híbrido, discurso alegórico, codificado e enigmático. Estas características serão, contudo, comuns a outros suportes, como a iluminura e a tumulária, e é por eles que passaremos rapidamente antes de nos demorarmos finalmente em Silves.

Parergónico por excelência, o elemento vegetalista será, mais ou menos contido na mímese do natural ou mais ou menos transformado pela estilização do ornamento, o verdadeiro protagonista das margens em qualquer um dos séculos atribuídos à *longa Idade Média*. Ainda assim, não será errado atribuir ao século XV um apreço muito particular pela natureza, que domina enquanto moldura, interstício, fundo e até figura todo e qualquer espaço a decorar, respondendo a um enfrentamento eminentemente ordenado(r) da margem, que deixa de se ver povoada de monstros para receber o homem, ainda que por vezes metamorfoseado ao serviço, quer do ornamento, quer da alegoria.

Aplica-se assim perfeitamente ao nosso século XV, sobretudo na sua primeira metade, a característica profusão de vida vegetal que Auber encontrara já em Reims, arvorada em arquétipo da *catedral* e, portanto, da arquitectura do seu tempo:

ces innombrables arbres, plantes et fleurs distribués en dehors et au dedans sur les corbeilles des chapiteaux, dans les cadres du grand portail, aux clefs de voûtes, aux gorges des moulures [...] symbolisant l'eau, la terre et l'air qu'ils aiment, et que rappellent avec eux, en présence du

*Créateur, ces charmants spécimens de sa bonté toute-puissante.*⁴⁰²

A transformação da igreja - enquanto edifício, instituição e símbolo de um tempo - em espaço excêntrico, diferente dos restantes espaços quotidianos pelo seu carácter ritual, misterioso e teofânico, mas também pelo seu valor estético, sublinhado por um uso extraordinário da imagem, da cor, dos materiais, não estaria completa sem a convocação constante dos milagres da criação, relembrando as maravilhas trazidas ao mundo por um Deus artífice e remetendo para a sua versão perfeita e paradisíaca. Nas margens, enquadrando, ritmando, conduzindo a liturgia, a oração ou a simples contemplação, o ornamento vegetalista realiza a plenitude do seu propósito, servindo de cenário e contexto às grandes narrativas que no espaço sacro se desenrolam. “En dehors et au dedans”, as plantas, singularizadas em ramagens, folhas e flores, são a presença constante e silenciosa, que torna manifesto o natural dentro do artificial. Nos capitéis, nas arquivoltas de um portal, nas chaves de abóbada, num friso, espalham com admirável vitalidade o poder indutivo da margem.

Mas, ubíquos como são, os vegetalismos irrompem virtualmente em qualquer espaço, desafiando os limites entre o centro e a margem como uma planta vivaz que estende atrevidamente os ramos para cá e para lá da cerca, do muro, da fronteira imposta entre a ordem cultivada e a espontaneidade natural (ou a sua aparência). Na igreja, o centro concretiza-se no próprio espaço - com o natural protagonismo da cabeceira e, nela, da capela-mor - e nas cerimónias litúrgicas a que ele serve de palco, disseminando-se em microcósmicos espaços centrais (o tímpano do portal, com ressonâncias nas suas arquivoltas e jambas, o retábulo, a escultura religiosa, o incensário, o cálice, etc.).

No entanto, no universo bidimensional dos manuscritos iluminados, a flora faz-se protagonista dos espaços centrais e liminares, das páginas-tapete até às iniciais para só depois se estender pelas margens. Este percurso, passível de ser acompanhado na diacronia da iluminura ocidental, faz-se lenta e sinuosamente, com o acompanhamento das criaturas que, pontualmente, habitam estes suportes vegetais e que com eles começam a sair da clausura das iniciais para se fazerem presentes na margem; primeiro e em torno dos séculos XII-XIII, timidamente, encostados a um enrolamento que se solta da moldura da inicial, a pretexto de uma cauda, um traço de fuga ou de ataque; depois equilibrados sobre os

⁴⁰² AUBER, Charles-Auguste, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, T. III, Paris, Librairie de Féchoz et Letouzey, 1884, p. 569.

prolongamentos nervosos dos caules que ondeiam pelas margens de cabeceira e de rodapé e que não tardarão em servir de cenário a episódios marginais e *drôleries* que tomam lugar entre os séculos XIII e XIV; e, finalmente, rodeados pela profusão de *rinceaux* cintilantes e coloridos enrolamentos das mais variadas plantas, que assumem o protagonismo das margens (assim transformadas em cercaduras ajardinadas) dos manuscritos de aparato dos séculos XV e XVI.

5.1 margens iluminadas

o túmulo do Infante D. Afonso

Ao longo do século XV, nas margens dos edifícios, como dos túmulos, que tantas vezes os simulam, ou dos manuscritos, encontraremos um jogo, controlado e premeditado, entre o ornamento fantasista e a introdução de elementos “ao natural” na criação de um fundo padrão que serve de moldura a qualquer tipo de representação denunciando um tempo em que a manipulação do elemento natural cumpre propósitos bem definidos e claramente hierarquizados. E frequentemente esta natureza das margens será trabalhada a partir da Flandres, numa relação obviamente reforçada por via de D. Isabel de Portugal, (infante da Ínclita Geração, esposa de Filipe III da Borgonha, *le Bon*, e portanto duquesa da Borgonha), e cultivada nos reinados seguintes por vários membros da casa real. Um dos primeiros exemplos desta relação anda precisamente associado ao poder e munificência de D. Isabel: o túmulo que, entre a data do seu casamento com o também conde da Flandres (1429) e o final da década de quarenta, terá encomendado e enviado para a Sé de Braga, para repouso eterno do seu irmão D. Afonso, que não tivera ainda o privilégio de conhecer no panteão batalhino a sua última morada.

Surpreendido pela morte do seu primogénito, que contava apenas dez anos de idade, aquando de uma viagem da família real até Braga, em 1400, D. João I terá tido na sé o espaço óbvio de tumulação do infante D. Afonso. Em data que tem sido aproximada da década de 40 do século XV, Fernão Lopes indicava a existência do túmulo que hoje conhecemos, ao referir a deposição dos restos

mortais do infante “em huu moimento na See de Bragua”⁴⁰³. Encomendado então na Flandres por D. Isabel, segundo indicação constante num inventário de 1598 (citando um “inventairo velho”)⁴⁰⁴, terá conhecido localizações várias no espaço da igreja (junto à capela mor, debaixo do púlpito; no arco da torre; junto ao portal axial, no lado da epístola) e sofrido várias alterações e subtracções antes de ser recolhido em capela própria no primeiro tramo da nave da epístola onde hoje se encontra. [5.1.]

O jacente do infante, idealizado mas adaptado à idade e condição social do tumulado, é integralmente feito de folhas de bronze prateadas (no rosto e em pormenores dos panejamentos) e douradas (nos cabelos, vestes, botins, etc.) aplicadas sobre alma de madeira. [Fig.5.2] Repousa sobre simulação de almofadas e panejamentos, numa arca de castanho revestida também a placas de bronze dourado “semeado de hu bosque ricamente aberto a meyo releuo”⁴⁰⁵ e povoado de animais e criaturas fantásticas e coberto por um baldaquino adicionado, no século XVI, por zelosa iniciativa de D. Diogo de Sousa.

Absolutamente excepcional, pela sua afortunada conservação, pelos materiais e proveniência, pelas suas qualidades plásticas, o túmulo de D. Afonso é um testemunho ímpar, só equiparável à arca tumular de D. Fernando, da dedicação exclusiva das suas faces à representação de figuras marginais. Transformados os painéis dos faciais em fundo para a representação central de *marginalia*, assistimos neste túmulo à inclusão de figuras híbridas e monstruosas, desde dragões e grifos a *grylli* e figuras compósitas (grotescos) em trânsito a partir do século anterior, até aos animais tratados de forma naturalista, ainda que num cenário irreal. Em cada um dos painéis que se vão sucedendo, separados pela simulação de finos contrafortes, optou-se pela variação sobre um mesmo motivo: a oposição simétrica de distintas criaturas a partir do eixo central da árvore da vida. [Fig. 5.3]

A força simbolicamente regeneradora do motivo da árvore, que voltaremos a encontrar, desde logo, na arca tumular dos pais do infante, faz deste túmulo a celebração criativa da vida ininterrupta da alma do infante ao mesmo tempo que parece sublinhar, através das figuras em confronto, o difícil equilíbrio de forças,

⁴⁰³ COSTA, Marisa, “D. Afonso, o Primogénito a que o Reino Havia de Vir”, *O Túmulo do Infante D. Afonso de Portugal da Sé de Braga*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2010, p. 32-33.

⁴⁰⁴ COSTA, Marisa, “D. Afonso, o Primogénito a que o Reino Havia de Vir”, p. 34.

⁴⁰⁵ Descrição de Rodrigo da Cunha, datada de c. 1634-35. Cf. COSTA, Marisa, “D. Afonso, o Primogénito a que o Reino Havia de Vir”, p. 36.

sempre opostas e convulsivas, que a vida terrena, no seu caso tão curta, sempre implica. Que as descrições modernas deste túmulo nunca tenham referido directamente estas figuras que, à parte o jacente do infante, protagonizam o espaço de representação, é bastante sintomático de tudo o que nas fontes da época e pouco posteriores (como os preciosos inventários e outras descrições circunstanciais) fica sugerido no não dito e na descrição genérica, aos “ramos, & folhajs [que] fazê curiosas, & vistosas laarias”⁴⁰⁶. Pois, entre estes ramos, surgirão quase sempre em confronto com os monstros - numa frequente oposição animal real/animal imaginário - os cães, os leões, os carneiros, os macacos, os gansos, águias e pelicanos e até mesmo o homem selvagem que se vão ainda enfrentando nas margens dos manuscritos, por entre uma vegetação cada vez mais luxuriante, que em breve passará a remeter as figuras marginais a pontuais momentos de *inventio* por entre cercaduras vegetalistas dotadas, muitas vezes, de um verismo típico do *trompe l’oeil*. [Figs. 5.4] Este caminho, seguido sobretudo pelas oficinas flamengas, deixará à iluminura francesa então reemergente margem para o prolongamento do grotesco nas suas mais variadas formas.

Apesar do seu sentido simbólico e da sua adequação ao túmulo ser fácil de perceber, porquanto a oposição (ou mesmo complementaridade) deste tipo de figuras, monstruosas ou animais, isoladas e sem narrativa, costuma remeter para discursos moralizantes, sobre a insídia do pecado e dos instintos baixos e terrenos, não podemos deixar de questionar a sua eventual convocação enquanto *mirabilia*, fonte de deslumbramento e surpresa, idênticos aos *babuini* que os jovens universitários da Paris do século XIII gostavam de fazer pintar nas margens dos seus códices escolares e que, com certeza, os jovens dos séculos seguintes não deixaram de apreciar [Figs. 5.6-7]. Se a inclusão destes motivos obedeceu a determinações da própria comitente, ou se seguiu modelos genéricos aplicados de forma indiferenciada, no conseguimos perceber claramente, até por falta de paralelos que nos permitam o confronto. O facto  que este tipo de figuração entraria, em breve, nos espaços quotidianos de maior aparato, através das sempiternas lutas entre selvagens, animais reais e criaturas monstruosas lavradas por entre a folhagem das salvas de prata douradas de basties.

⁴⁰⁶ Descrição de Rodrigo da Cunha, datada de c. 1634-35. Cf. COSTA, Marisa, “D. Afonso, o Primognito a que o Reino Havia de Vir”, p. 36.



Fig. 5.1- Túmulo do Infante D. Afonso, c. 1430-1440, Sé de Braga © Carlos Santos



Fig. 5.2 - Túmulo do Infante D. Afonso, c. 1430-1440, Sé de Braga, jacente © Archeofactu



Fig. 5.3 - Túmulo do Infante D. Afonso, c. 1430-1440, Sé de Braga, pormenor das placas de bronze relevadas com *marginalia* © Carlos Santos



Figs. 5.4 - Túmulo do Infante D. Afonso, c. 1430-1440, Sé de Braga, pormenor das placas de bronze relevadas com *marginalia* © Archeofactu

os manuscritos iluminados

No que respeita à iluminura, e pese embora a evidente magreza do acervo que deste século nos chegou, tão mais entristecedora quanto sabemos ter sido a dinastia de Avis particularmente apta, sobretudo nos seus primeiros reinados, ao cultivo das letras e do livro⁴⁰⁷, temos em dois dos sobreviventes um testemunho que entendemos extensível aos demais domínios artísticos deste primado do elemento natural, muito pontualmente aberto à figuração e progressivamente reconciliado com a *drôlerie* a partir da segunda metade do século.

O primeiro é o preclaro Livro de Horas de D. Duarte⁴⁰⁸, datado das primeiras décadas do século XV e significativamente atribuído ao *Maître aux rinceaux d'or*⁴⁰⁹, em cujas margens, preenchidas por profusos *rinceaux* filigranados e pontilhados de ouro e cor, sobre os quais por vezes se aplicam grandes ramos e folhas de acanto estilizados e de colorido artificial e ornamentalizante, raramente há lugar para a figuração. Quando ela surge, é sob a forma de anjos músicos, pequenas aves, um falcão, um pavão ou um cervo que se camuflam mais do que se destacam por entre os irreais vegetalismos [Figs. 5.5-6].

O outro é, obviamente, o Livro de Horas da Rainha D. Leonor, esposa de D. João II, da oficina do flamengo Willem Vrelant, produzido no terceiro quartel do século XV e cuidadosamente executado em função do seu real destinatário. Segundo Delmira Espada Custódio, a quem se deve o mais recente e mais completo estudo monográfico desta obra, os *marginalia* deste manuscrito, absolutamente miniaturais (c. 2,5 milímetros), demonstram um cuidado de desenho e execução em nada inferior às próprias miniaturas, além de reflectirem um planeamento cuidado, que soube entretecer as narrativas enunciadas no centro e a sua expansão na margem. Detectam-se, assim, três modalidades fundamentais de funcionamento para estas imagens marginais, comum a grande parte dos manuscritos da sua época, ainda que pouco documentada em Portugal:

⁴⁰⁷ MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A iluminura em Portugal: identidade e influências*, p. 295-296.

⁴⁰⁸ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, C.F.140

⁴⁰⁹ As ligações entre este e um outro manuscrito do atelier do Mestre de Mazarine foram exploradas por LEMOS, Ana, "O Livro de Horas de D. Duarte e o Ms. Lat. 10538 (BNF, Paris). As ligações com o ateliê do Mestre de Mazarine", *Revista de História da Arte*, No. 7, Lisboa, Instituto de História da Arte FSCH-UNL, 2009, pp. 78-93.

*Primeiro, uma complementaridade directa entre o tema da miniatura e as representações marginais; segundo uma relação indirecta, por vezes com introdução de narrativas paralelas e, por último, uma ausência de relação (ou relação ainda não identificada), sugerindo uma função ornamental.*⁴¹⁰

As cenas de caça e de combate, indicadoras do caos moral e da violência dos que estão à margem da fé cristã (literalmente à margem da Palavra encarnada em Cristo), a par de cenas cortesias e sonoras instrumentistas, povoam em maioria as margens, por vezes em enérgicas figuras representadas de corpo inteiro, outras vezes semi-ocultas pela luminosa vegetação pintada a *grisaille* e ouro [Figs. 5.7]. Cenas e temas centrais, como o Massacre dos Inocentes ou o Ofício dos Mortos, convidam a margem à glosa, com a pungente representação de uma criança, vulnerável à lança imensa de um soldado, enquanto a mãe tenta resgatá-la ao perigo, ou a habitual encenação das leituras e cânticos fúnebres, havendo mesmo margem para uma pontual inversão da ordem natural das coisas na sátira ao poder episcopal [Figs. 5.8]⁴¹¹.

O livro de horas de D. Leonor é, contudo, tão interessante pelas forma como Vrelant opta por preencher as margens como pelas margens que deixa vazias. Desperdício calculado e ostentatório, tanto na sua aparente sobriedade quanto no investimento que representa, a ampla extensão de pergaminho deixado vazio em torno das pequenas caixas de texto torna-se ainda mais evidente quando passamos aos fólhos principais e percebemos que as suas cercaduras iluminadas ocupam a totalidade da margem - sinal evidente de um livro aparado [Fig. 5.9]. Significa isto que a alvura do velino do livro de horas de D. Leonor terá sido ainda mais evidente no seu tamanho original, numa articulação necessariamente premeditada com a *grisaille* como recurso pictórico. Conforme notou Catherine Reynolds num estudo precisamente dedicado ao vazio das margens de muitos manuscritos de luxo produzidos na Flandres a partir de meados do século XV, onde Vrelant é várias vezes evocado, esta articulação verifica-se num considerável

⁴¹⁰ CUSTÓDIO, Delmira Espada, "A iconografia das margens no Livro de Horas dito de D. Leonor", *Fiat Lux. Estudo sobre manuscritos iluminados em Portugal, Invenire*, [No. especial] (coord. Fernanda Maria Guedes de Campos), Lisboa, Secretariado para os Bens Culturais da Igreja, 2015, pp. 94-105, p. 100.

⁴¹¹ CUSTÓDIO, Delmira Espada, "A iconografia das margens no Livro de Horas dito de D. Leonor", p. 96-104.

número de livros de horas destinados a comitentes particularmente prestigiados, como Filipe III da Borgonha (Philippe le Bon):

*The acceptability of undecorated margins for grisaille, even in books of hours, may have encouraged people to appreciate positive qualities in the absence of border decoration, an appreciation that they could then bring to manuscripts painted in full color. The appreciation is evident: all seven of Philip the Good's nonliturgical manuscripts illuminated by Vrelant are without borders, whether in grisaille or color.*⁴¹²

Articulada com um cuidado planeamento das figuras pontualmente colocadas à margem, esta opção, certamente tomada como nota de bom gosto, vem reforçar o prestígio da encomenda mas também o imenso poder reflexivo da margem, enquanto espaço de representação individual, mesmo que vazia ou precisamente porque vazia. Preencher a margem assume-se, assim, histórica e historiograficamente, como o comportamento expectável em meados do século XV.

E é precisamente em data muito aproximada aos meados de Quatrocentos que Horácio Peixeiro coloca, com aquele que nos parece ser o mais sólido argumentário até agora proposto, a execução da cópia iluminada da Crónica Geral de Espanha de 1344 que hoje se encontra na Academia das Ciências de Lisboa (M.S.A. 1)⁴¹³. Alvo de vários estudos, que o abordaram do ponto de vista codicológico e textual, do ponto de vista material e do ponto de vista iconográfico⁴¹⁴, viu quase sempre as suas margens olhadas de relance até ao contributo de Luís Urbano Afonso, que finalmente recaiu nas suas margens,

⁴¹² REYNOLDS, Catherine, "Undecorated Margin: The Fashion for Luxury Books without Borders", *Flemish Manuscript Painting in Context* (eds. Elizabeth Morrison, Thomas Kren), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, pp. 9-26, p. 14.

⁴¹³ PEIXEIRO, Horácio Augusto, "Imagem e Tempo: Representações do poder na Crónica Geral de Espanha", *Revista de História da Arte*, Nº 7, Lisboa, Instituto de História da Arte, FSCH-JNL, 2009, pp. 152-177; p. 28-29

⁴¹⁴ Alguns destes estudos são: AMADO, Teresa, "As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344", *Ariane, revue d'études littéraires françaises*, No. 16, Lisboa, [s.n.], 2000, p. 35-49; PANDIELLO FERNANDEZ, Maria, *Estudio Iconográfico de Algunas Representaciones en la Cronica Geral de Espanha de 1344 (Academia das Ciências, M. S. A. 1)*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012; TIBÚRCIO, Catarina, *As iluminuras da Crónica Geral de Espanha de 1344 (MS Azul 1, Academia das Ciências de Lisboa)*, dissertação de mestrado, Lisboa Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.

embora de forma rápida e com o reconhecimento imediato da urgência de um estudo aprofundado e completo daquele que é um dos mais raros e impressionantes exemplos de *marginalia* iluminados em Portugal⁴¹⁵. Este estudo, cremo-lo, terá forçosamente de reunir os contributos dos textos entretanto desenvolvidos e partir para uma análise minuciosa, não apenas artística mas sobretudo iconológica, da complexa rede de relações estabelecidas entre o centro e as margens deste manuscrito, numa abordagem que não poderá ser senão monográfica. Com a clara percepção de que um estudo de tal fôlego não caberia dentro do que agora desenvolvemos e que uma abordagem parcial pouco mais seria do que ilustrativa, relegámos o encontro com esta obra - o seu registo digital e o seu estudo aturado - para uma outra investida sobre as margens. No meio de um imenso vazio no que aos *marginalia* quatrocentistas diz respeito, não deixa de ser irónico que o mais significativo exemplar, de produção portuguesa e excepcional riqueza iconográfica seja de tal forma rico em informação que não caiba, com presença plena, num estudo sobre as margens. Cremos, contudo, que apesar da sua natureza eminentemente laica, que o coloca na linhagem directa de outra obra excepcional, a *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, iluminada por António de Holanda em data aproximada a 1530 (Biblioteca Nacional de Madrid, Vit. 28-5)⁴¹⁶, este manuscrito alimenta a especulação sobre a possível extensão deste tipo de abordagem às margens noutro tipo de suportes, nomeadamente de natureza religiosa.

Trata-se de uma obra de celebração linhagística e régia, directamente colocada na rota de afirmação e construção de prestígio da dinastia de Avis que recorre, portanto, a uma imensa variedade de recursos iconográficos e literários de recorte épico e cavaleiresco, provindos do tecido narrativo e lendário do próprio reino, e que com igual frequência utiliza anti-modelos para sublinhar o valor da ordem instituída e a necessidade da sua manutenção. No entanto, a forma como o ornamento e a figuração se espalham pela margem, de forma por vezes aparentemente aleatória, e quase sempre fantasista e mesmo onírica, suscita necessariamente o questionamento da sua relação com o texto e com as iluminuras centrais. Face à variabilidade dos comportamentos da margem em

⁴¹⁵ AFONSO, Luís Urbano, "A essência do *medium*: um estudo sobre as iluminuras marginais da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa", *Cadernos de História da Arte*, No. 1, Lisboa, Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 3-16.

⁴¹⁶ Obra que não abordaremos aqui com a profundidade devida à prolixidade das suas imagens liminares e marginais precisamente pelas mesmas razões enunciadas para a Crónica Geral de Espanha.

distintos fólhos e à impossibilidade de verificar modalidades estáveis para a relação entre as imagens e o texto, autores como Teresa Amado sublinharam já a incongruência, a fantasia e mesmo a subversão legível nos seus desfasamentos e desencontros⁴¹⁷. E a verdade é que mesmo aquém da interpretação iconológica dos *marginalia* deste manuscrito - repetimos, absolutamente inseparáveis da iluminura das iniciais, às quais se ligam umbilicalmente, ou sequer à leitura do texto pese embora a suspeita da incongruência (ou precisamente por causa dela) - a forma como enfrenta a superfície de pergaminho, como se relaciona com a mancha de texto e, sobretudo, como inscreve nele os temas e as figuras, deixam-nos com a sensação de estarmos perante um compêndio de iluminura, numa encruzilhada de influências e de tipologias formais.

O mais circunstancial olhar lançado aos seus fólhos leva-nos até às cercaduras francesas, com luminosos fundos dourados e os cenários a ocuparem a integridade da margem (fl. 155r), à iluminura italiana e à sua relação livre com a margem, sem fundos de cor ou profusão de ornamento vegetalista a cumprir a função de fundo ou cenário (fl. 185v), até à iluminura castelhana, com o cultivo da *drôlerie*, quase sempre protagonizada por *putti*, que contam já com os vegetanismos como suporte (fl. 27r), até à iluminura inglesa, digna da inventividade de um *Saltério de Luttrell*, nos jogos performativos que as figuras marginais estabelecem com as iniciais (fl. 164v), passando pela inventividade flamenga das iniciais, compostas de corpos animais e humanos (fls. 165r, 197v), que iremos reencontrar em António de Holanda, por vezes até com coincidência de modelos [Figs. 5.14]. Porque é, de facto, de um momento de férteis encruzilhadas que se trata, as margens deste manuscrito reflectem de forma eloquente os caminhos da pintura em Portugal em meados do século XV, feitos de um domínio pleno de todos os caminhos longamente e recentemente trilhados (pelo menos) pela iluminura [Figs. 5.10-12]⁴¹⁸.

Com o ornamento vegetalista a ser manipulado numa imensa variedade de formas, do cenário de floresta mais credível, ao ornamento mais estilizado, abre-se ainda espaço às micro-arquitecturas que flutuam pelas margens e pelos intercolúnios, ou que se arvoram em verdadeiro cenário das narrativas marginais e

⁴¹⁷ Cf. AMADO, Teresa, “As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344”, p. 37.

⁴¹⁸ Luís Urbano Afonso, numa análise mais circunstanciada, identificou dois tipos de iluminura “coerentemente aplicados em dois conjuntos de cadernos”. Cf. AFONSO, Luís Urbano, “A essência do *medium*: um estudo sobre as iluminuras marginais da Crónica Geral de Espanha”, p. 5.

se impõem na margem. Nestes cenários, mais quotidianos ou mais oníricos, cruzam-se personagens da época, figuras míticas, motivos provindos já de um imaginário clássico em recuperação (como os *putti*) e em natural fusão com o temário mantido ao longo desde a mais alta Idade Média (como o pigmeu e o grou) [Figs. 5.15].



Figs. 5.5 - Livro de Horas de D. Duarte, Maître aux rinceaux d'or, Flandres, c. 1430s, Lisboa, © Arquivo Nacional da Torre do Tombo, C.F. 140, fl. 25r



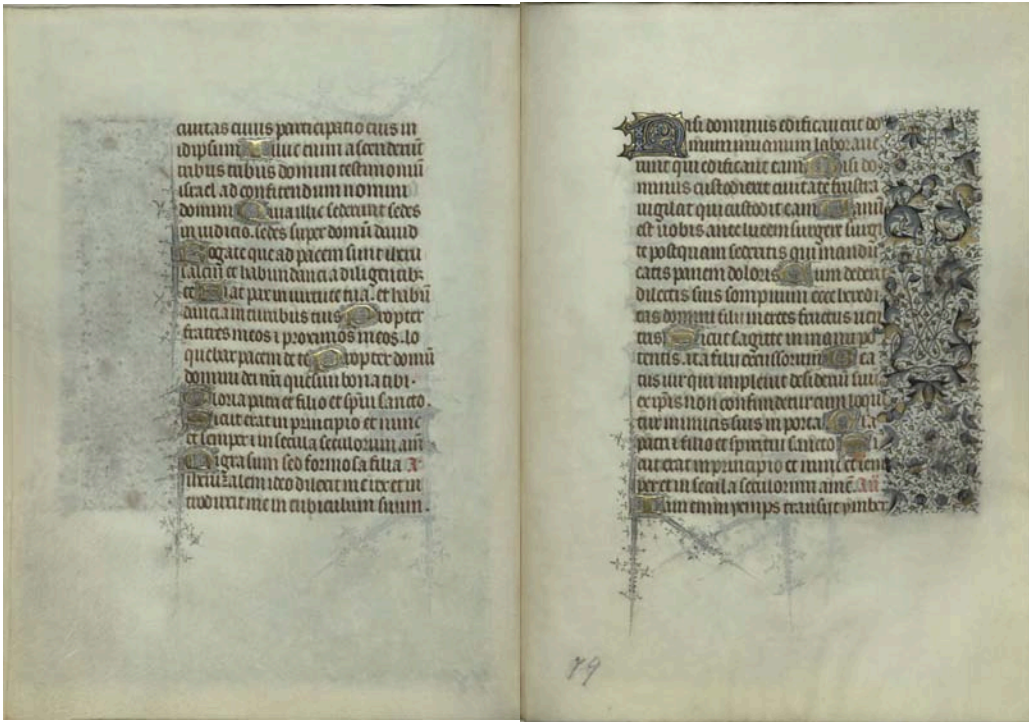
Figs. 5.6 - Livro de Horas de D. Duarte, Maître aux rinceaux d'or, Flandres, c. 1430s, Lisboa, © Arquivo Nacional da Torre do Tombo, C.F. 140, fl. 78r



Fig. 5.7 - Livro de Horas de D. Leonor, Willem Vrelant, Bruges, séc. XV (terceiro quartel), Lisboa, © Biblioteca Nacional de Portugal, Il. 165, fls. 65v-66r.



Figs. 5.8 - Livro de Horas de D. Leonor, Willem Vrelant, Bruges, séc. XV (terceiro quartel), pormenores dos *marginalia*. Lisboa © Biblioteca Nacional de Portugal, Il. 165, fls. 25r, 115r.



Figs. 5.9 - Livro de Horas de D. Leonor, Willem Vrelant, Bruges, séc. XV (terceiro quartel). Lisboa © Biblioteca Nacional de Portugal, ll. 165, fls. 78v, 79r.



Fig. 5.10 - Crónica Geral de Espanha de 1344, © Biblioteca da Academia das Ciências, Ms. Azul 1, fl. 274r [Luís Urbano Afonso, "A essência do medium", p. 12]



Fig. 5.11 - Crónica Geral de Espanha de 1344, © Biblioteca da Academia das Ciências, Ms. Azul 1, fl. 155r [Luís Urbano Afonso, “Estudo de caso: as iluminuras quatrocentistas”, online: http://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/c3b-iluminuras_da_cr%C3%B3nica_geral_de_espanha.pdf]



Fig. 5.12 - Crónica Geral de Espanha de 1344, © Biblioteca da Academia das Ciências, Ms. Azul 1, fl. 269r [Horácio Augusto Peixeiro, “Imagem e Tempo”, p. 177]



Figs. 5.13 - Crónica Geral de Espanha de 1344, © Biblioteca da Academia das Ciências, Ms. Azul 1, fls. 165r, 197v [Luís Urbano Afonso, “Estudo de caso: as iluminuras quatrocentistas”, online: http://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/c3b-iluminuras_da_cr%C3%B3nica_geral_de_espanha.pdf]





Figs. 5.14 - In extremis: Crónica de D. João I de Fernão Lopes, Parte I, António de Holanda, c. 1530 © Biblioteca Nacional de Madrid, Vit. 28-5, fls. 16r e 23r.

Ao centro: Crónica Geral de Espanha de 1344, © Biblioteca da Academia das Ciências, Ms. Azul 1, fls. 165r, 197v [Luís Urbano Afonso, "Estudo de caso: as iluminuras quatrocentistas", online: http://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/c3b-iluminuras_da_cr%C3%B3nica_geral_de_espanha.pdf]



Figs. 5.15 - Crónica Geral de Espanha de 1344, © Biblioteca da Academia das Ciências, Ms. Azul 1, fls. 27r, 266r [Luís Urbano Afonso, "Estudo de caso: as iluminuras quatrocentistas", online: http://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/c3b-iluminuras_da_cr%C3%B3nica_geral_de_espanha.pdf]

5.2 margens à margem. a Sé de Silves

O estabelecimento de Silves como sede episcopal do recém conquistado reino do Algarve (1249) marcaria o arranque das obras da catedral duocentista da qual hoje ainda pouco se conhece. Sucessivamente renovada ao longo dos séculos XV e XVI, muitas das intervenções que têm sido identificadas são-no apenas por leitura espacial e formal e ancoram-se em hipóteses cada vez mais sólidas mas (ainda) sem confirmação documental ou demonstração cabal. Na verdade, à parte pontuais exceções⁴¹⁹, poucos têm sido os momentos de análise e reflexão em torno desta catedral, nomeadamente do seu programa escultórico que, analisado ou não sob os pressupostos teóricos de uma lógica de liminaridade ou parergonalidade, se tem revelado sistematicamente marginal ao olhar circunstancial e científico da historiografia artística.

Constituindo aquilo que cremos ser, de facto, um programa escultórico (se não sempre iconográfico) no sentido mais premeditado e organizado da expressão, a escultura que encontramos ainda hoje na Sé de Silves,, permite-nos e, em certos momentos, chega mesmo a obrigar-nos a recuperar o diálogo entre espaços (físicos e mentais, ou formais e semânticos) centrais e marginais. Procurando acompanhar a vida orgânica do próprio tecido construtivo que serve de suporte e cenário ao ornamento, percorreremos nas próximas páginas três espaços fundamentais que vivem desta mesma relação dialógica, ainda que por vezes desconcertante, entre o central e o marginal, o visível e o invisível: o cruzeiro, o portal e o perímetro da cabeceira. Aí encontraremos imagens cujo universo compositivo e iconológico alimenta a pulsão entre os valores acima

⁴¹⁹ Entre os quais se destaca superlativamente o contributo de José Custódio Vieira da Silva e Joana Ramôa, com resultados sólidos no questionamento do espaço e dos elementos escultóricos e arquitectónicos. A este juntam-se ainda os dados e as hipóteses previamente levantados por Pedro Dias e Paulo Pereira, que servirão de alicerce teórico e historiográfico fundamental para esta abordagem aos espaços marginais e liminares da Sé de Silves. Cf. RAMOA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, "A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos", *Revista de História da Arte*, Nº9, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 146-156. Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 173-175; PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa. O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007 [1ª ed. 1995-1997], p. 92-93.

citados, certamente anacrónicos mas não menos presentes no objecto artístico enquanto condição imanente.

O cruzeiro, epítome de centralidade na igreja cruciforme, projecta as suas esculturas - aquelas que não servem ao culto ou à devoção, mas que estarão em permanência no espaço religioso - a alturas tão elevadas que ainda hoje é um desafio procurar observá-las à vista desarmada⁴²⁰. Virtualmente invisíveis, as imagens que ocupam parte do campo (central) dos capitéis, não são obviamente centrais apenas por estarem no centro do espaço religioso, tal como não são menos importantes (ou não seriam criadas) por não serem centrais.

O portal, central, tem como únicos espaços de representação uma moldura (arquivolta) que, por sua vez, se faz conter por uma cachorrada, acima, e por duas fiadas de capitéis, que são sempre simultaneamente suporte, objecto de intermediação entre elementos arquitectónicos (coluna e arquivoltas) e campos de representação central (cada um deles). Colocados a meio do portal e sobre o portal, fazem diluir a sua aparente centralidade no papel de contenção, contorno e ornamento que inevitavelmente cumprem e ao qual se acresce a iniludível liminaridade do espaço: espaço de passagem, de transição, de movimento, espaço simbolicamente carregado pela sacralidade menor do perímetro exterior da igreja e da profanidade do lado de fora mas, também, pela sacralidade maior do interior do edifício eclesial, tão maior quanto mais o fiel/observador se aproxima do espaço da capela-mor.

Por fim, o perímetro externo da cabeceira, porventura o mais consensualmente periférico, faz-se marcar, a distâncias certas e calculadas, por imagens-objecto que serão, porventura, as mais consensualmente marginais: as gárgulas. Colocadas nos extremos e limites, elas projectam-se do edifício pertencendo-lhe apenas tangencialmente. Constituem, no entanto, os únicos elementos figurativos do exterior da igreja e, nessa medida, poderão sugerir um tipo de centralidade que se estabelece por omissão pois, ao faltar o centro, dilui-se a oportunidade da margem enquanto ideia espacial e pressuposto teórico para a interrogação do sentido das imagens [Fig. 5.16].

Resultado de avanços e recuos num tempo longo e lento de construção, sucessivamente impulsionado pelo poder régio e repetidamente interrompido por

⁴²⁰ Abre-se aqui a necessária ressalva para as evidentes deficiências do registo fotográfico incluído neste estudo, resultado de uma apertada gestão do tempo de trabalho no interior da sé e da ausência do aparato técnico necessário para obstar à altura a que se encontram estes elementos, quase sempre muito mal iluminados.

desastres naturais ou delongado pela falência de financiamento ou mão-de-obra, numa cidade cuja densidade demográfica foi sempre uma fragilidade, estes três conjuntos de esculturas marginais foram alvo de uma atenção que, se nem sempre se revela na proficiência do tratamento plástico, esclarece-se sem dúvida no dispêndio de recursos para a sua elaboração, na sua cuidada disposição e na escolha de um fundo temático que está longe de ser óbvio, primário ou corrente.

Pese embora o carácter apenas introdutório deste estudo, que está longe de oferecer uma decifração de todos os temas, motivos e significados latentes nas imagens esculpidas à margem, perceberemos que, através delas, fica patente a missão dignificadora do ornamento no edifício eclesial, que se assim se dota de figuras capazes não só de dinamizar e marcar os seus espaços mais importantes, como também de estender em eco os seus discursos simbólicos e, inclusivamente, actuar de forma preventiva e protectora num espaço que se pretendia espiritualmente inexpugnável, impermeável ao pecado e às forças do mal que, durante toda a Idade Média (porventura, na duração da Idade Média de Jacques le Goff), foram uma realidade quotidiana e não uma projecção fantasista das hiperactivas imaginações do homem. Através delas, ainda, julgamos poder vislumbrar o peso da cidade e dos poderes civis, também testemunhados por uma densa ocupação funerária secular do solo catedralício, num momento que terá correspondido a uma maior fragilidade do poder episcopal, com sucessão de nomeações e transferências nem sempre bem sucedidas e nem sempre bem recebidas pelo poder temporal (como sucedeu durante a regência de D. Pedro, duque de Coimbra). Esta mesma ideia fica-nos, de resto, da breve apreciação de Joaquim Romero Magalhães sobre os prelados de Silves, sublinhando a acumulação de funções, o absentismo, inferidos a partir de uma documentação esparsa e lacunar, sem deixar de ressaltar todavia o papel da sede episcopal na administração da diocese e na gestão das tensões ocasionalmente criadas com a Ordem de Santiago, cuja importância no Algarve foi sempre decisiva. Segundo o mesmo autor, a passagem do século XV para o XVI trouxe a Silves a perda de protagonismo comercial, com o assoreamento do rio e a concorrência dos portos de vocação marítima, e o drástico decréscimo populacional, agravado pelas más condições de salubridade, que concorreram ambos para a perda da dignidade

episcopal e a sua transferência para Faro, perseguida desde 1538 mas só efectivada em 1577⁴²¹.

As margens iconográficas da Sé reflectem, portanto, e não sem alguma ironia, a a natureza liminar da própria cidade enquanto fronteira dos reinos cristão e muçulmano, até ao século XIII e enquanto limite de implementação diocesana até ao século XVI, bem como a sua relativa e bem injustificada marginalidade no panorama artístico e historiográfico português. Não surpreenderá, assim, que as escultura de que adiante nos ocuparemos tenham sido frequentemente remetidas à sombra - ou à luz, na medida em que o encadeamento das formas escultóricas em linhagens ou lógicas relacionais representa um passo fundamental para o seu esclarecimento - da influência batalhina. Assim se prolongou de forma recorrente (dentro da parcimónia de referências) a associação da arquitectura e, sobretudo, da escultura integrada da Sé de Silves ao século XV e à sempre ponderosa influência da “arte requintada de Mestre Huguet”⁴²², primeiramente enunciada por Mário Tavares Chicó. Esta marca quatrocentista, que parece entrever-se no traço e decoração do portal não se define, contudo, com precisão suficiente para que os três núcleos escultóricos fundamentais da catedral - os capitéis e chaves de abóbada da cabeceira e transepto, os capitéis, a arquivolta e a cachorrada do portal axial e, por fim, as gárgulas da cabeceira - sejam passíveis de uma datação afinada à década. Ainda assim, parece ser possível, com base na conjugação das esparsas pistas documentais com a escultura e o seu espaço, estabelecer os quadros cronológicos aproximados que enquadram cada um destes núcleos e, desde logo, que os estabelecem enquanto resultado de campanhas diferentes.

na encruzilhada: os capitéis do cruzeiro

O facto, significativo de, ainda em 1320, D. Dinis concorrer com uma soma de mil libras para as obras da igreja, a par de outras evidências menos directas, indicará um impulso fundamental para aquela que deverá ter sido a mais decisiva

⁴²¹ Cf. MAGALHÃES, Joaquim Romero, “Algarve, Diocese do”, *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (dir. Carlos Moreira Azevedo), Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 44-50, p. 45-46. Sobre as transformações do tecido urbano em torno de Silves, ver TRINDADE, Luísa, *Urbanismo na composição de Portugal*, Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

⁴²² Cf. CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1968, p. 181. Cf. SILVA, José Custódio Vieira da, RAMÔA, Joana, “A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos”, p. 146.

e mais ambiciosa campanha construtiva da catedral, legível também na definição planimétrica da cabeceira, tripartida, com capela axial de recorte poligonal (em meio hexágono) e as laterais de planta quadrangular, provável simplificação de fórmulas então ensaiadas noutros espaços, como a Sé de Évora e muitos dos novos edifícios mendicantes estabelecidos em Elvas, Santarém ou Coimbra⁴²³. A identificação, levada a cabo por Manuel Francisco Castelo Ramos, dos capitéis vegetalistas que marginam a passagem da capela-mor para as capelas laterais - e aos quais arriscaríamos juntar os dos pilares do cruzeiro (do primeiro nível, que suportam a arcaria das naves) -, com as primeiras décadas do século XIV⁴²⁴ parece vir reforçar a identificação do início da construção da sé e, muito particularmente, da sua cabeceira e transepto, com os limites aproximados do reinado de D. Dinis.

Desta primeira campanha, porém, pouco mais terá restado do que a definição do espaço e o lançamento das paredes, ficando a cobertura das capelas e do transepto a dever-se a outros momentos construtivos cuja distinção, senão a imediata identificação, parecem ser consensuais. Remetidos os abobadamentos actuais à primeira metade do século XV, quer porque não tivessem sido executados durante a campanha trecentista⁴²⁵, quer porque tivessem sido destruídos por um dos vários abalos sísmicos de que a cidade foi alvo⁴²⁶, os autores são unânimes em reconhecer duas fases porventura contínuas mas claramente distintas de construção. Porém, enquanto Paulo Pereira atribui ao reinado de D. Afonso V as abóbadas da capela sul e do transepto, já J. C. Vieira da Silva e Joana Ramôa remetem ao mesmo tempo e financiamento a cobertura

⁴²³ Cf. RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, "A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos", p. 150-151.

⁴²⁴ RAMOS, Manuel Francisco Castelo, "Decoração arquitectónica manuelina na região de Silves (séculos XV-XVI)", *Xelb: Revista de Arqueologia, Arte, Etnologia e História*, nº 3, Silves, Câmara Municipal de Silves, 1996, p. 79-142, p. 82.

⁴²⁵ Cf. PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa. O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 92.

⁴²⁶ Estes parecem remeter-se aos anos de 1352 ou 1353 e, novamente, à proximidade 1443 ou 1458, alturas em que a documentação revela o apoio régio, neste caso de D. Afonso V às obras da catedral. Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 173; PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa. O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 92; RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, "A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos", p. 152.

da capela-mor e capela norte⁴²⁷, ficando desta forma “a influência do estaleiro da Batalha”⁴²⁸ (particularmente flagrante no remate acarelado da capela-mor) remetida, na primeira hipótese, a uma cronologia anterior a cerca de 1443, enquanto a segunda hipótese a faz coincidir com o reinado de D. Afonso V, por norma conotado com expressões plásticas e arquitectónicas de uma maior sobriedade.

Independentemente do afinamento possível destas atribuições, a colocação das partes altas e, portanto, dos suportes das coberturas na primeira metade do século XV, ressalta como o dado mais importante para a ponderação do seu ornamento. Mesmo que não atribuível à primeira campanha construtiva da catedral (aproximadamente dionisina, como vimos), a colocação dos capitéis e a conceptualização da sua dimensão escultórica inscreve-se ainda na continuidade de uma projectada grandiosidade que acabou por não ter sequência arquitectónica, e tão pouco ornamental, no corpo da igreja. Num desenlace um tanto inesperado, consensualmente atribuído ao reinado de D. Manuel I⁴²⁹, o promissor transepto prolonga-se perpendicularmente num extensão de apenas quatro tramos, que se divide por três naves a partir de arcaria ogival simples e desornamentada que de forma alguma dá continuidade à monumentalidade dos pilares do cruzeiro ou, sequer, às imagens que neles fazem uma aparição fugaz.

Estes pilares, compostos por feixes de colunas adossadas, são coroados por conjuntos de capitéis escalonados, que se articulam em módulos de três (um maior, que recebe o arco toral e dois menores, que apoiam os arcos cruzeiros, ou nervuras). Dispostos numa simetria espacial certamente prevista, concentram a figuração nas faces voltadas à passagem da nave central para o espaço do cruzeiro - um dos últimos *limes* a transpor no percurso pelo espaço catedralício - e no espaço interno, de circulação, do transepto, deixando em todas as passagens

⁴²⁷ Cf. RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, “A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos”, p. 151-153. O argumento apoia-se na análise de características formais das abóbadas de cada um destes espaços e do seu cruzamento com os elementos escultóricos, nomeadamente de natureza heráldica, inscritos nas chaves das abóbadas

⁴²⁸ Cf. PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa. O “Modo” Gótico (séculos XIII-XV)*, Vol. 3, p. 92.

⁴²⁹ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 174; RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, “A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos”, p. 153-154.

laterais ou secundárias, dos arcos das capelas colaterais aos arcos das naves laterais, capitéis vegetalistas ou lisos [Figs. 5.16-17].

A esta racionalização da figuração, regida por uma evidente lógica de liminaridade, pois não permite a quem entra na igreja ver imagens senão ao entrar de facto no espaço do cruzeiro e ao circular por ele, corresponde também a selecção das zonas mais altas de implantação capitelar, em pilares onde os feixes de colunas adossadas e, portanto, de capitéis, se encontram a alturas diferenciadas. Se, por um lado, a concentração da figuração nos capitéis mais elevados poderá resultar dos diferentes ritmos (re)construtivos, com os capitéis mais baixos e visíveis a pertencerem a campanhas mais antigas, de partido vegetalista, como parece comprovar-se para o interior das capelas e respectivas passagens, não deixa de nos obrigar ao questionamento directo de um tal agenciamento iconográfico, que relega as imagens para onde elas são mais dificilmente visíveis.

O primeiro aspecto, revela-se importante também pela possibilidade de uma racionalização concertada do ornamento novo, na sua articulação entre vegetalismo e figuração (que não podemos apelidar exactamente de historiada), em função do ornamento remanescente da primeira campanha, estritamente vegetalista e muito apoiado na revisão das volutas a partir das renovadas composições cogulhadas. Já o segundo aspecto, inscreve-se numa tendência relativamente generalizada, mas variável caso a caso, de quase premeditada ocultação ou, quando muito, opacificação das imagens a tanto custo esculpidas em dezenas de capitéis colocados a dezenas de metros de distância do espaço de circulação. Quase como se não fossem feitas para serem vistas, elas são, também neste caso, suficientemente estranhas à habitual codificação iconográfica do seu tempo - seja ele, afinal, o século XV ou os que lhe estão imediatamente próximos - para que nos sintamos dissuadidos de lhe atribuir um sentido discursivo preciso, articulado com o próprio espaço.

Neste sentido, reforçam-se algumas semelhanças comportamentais com os capitéis da igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, que não só se afastam consideravelmente de qualquer ponto de observação minimamente confortável, como se distanciam dos tipos iconográficos mais correntes, quer na escultura capitelar historiada (com associação frequente a temas religiosos) quer na aplicação de temas marginais, profanos, moralizantes, etc. Apesar desta proximidade, não vemos aqui as mesmas características plásticas e o mesmo acervo de motivos que confirma, por exemplo, o Convento do Carmo em Lisboa, o Convento da Graça em Santarém ou a capela de Nossa Senhora da Pena do

Castelo de Leiria como irradiações (devidamente adaptadas em função de necessidades próprias) do estaleiro batalhino.

Certamente mais crua e menos firme no talhe, quer das figuras humanas quer dos elementos vegetalistas, a escultura dos capitéis de Silves não é por isso menos criativa na abordagem a ambos, demonstrando uma inventividade de enorme eficiência ornamental, que se confirma, por exemplo, na disposição das composições vegetalistas, que não se organizam em registos sobrepostos nem se regem por regras de geometria mais ou menos fixas, mas antes se articulam, frequentemente em torno de um elemento floral, para enquadrar as figuras humanas e animais que entre eles assomam. Muito provavelmente reforçado por uma policromia de que ainda há vestígios, na superfície dos ábacos (e reforçando o seu papel de elemento moldurante do capitel) e nalguns elementos vegetalistas, este importante sentido ornamental reitera precisamente aquela que deve ser entendida como a sua função principal: ornar, dignificar, dinamizar e embelezar um dos espaços mais importantes da igreja.

Relativamente aos motivos figurativos, impera no pequeno conjunto capitelar de Silves o mesmo protagonismo dos vegetalismos habitados por cabeças humanas que encontramos no espaço batalhino e que, de resto, caracterizará as opções decorativas de grande parte dos espaços marginais e liminais (capitéis, mísulas, arquivoltas, misericórdias, iniciais, etc.) até ao primeiro quartel do século XVI⁴³⁰.

Na ponderação do estaleiro da Batalha como incubadora primeira deste tipo de motivos, que parece deixar sugerir a partir da utilização recorrente dos *capitéis com cabecinhas* como indício da influência de Afonso Domingues ou, ainda, de Huguet⁴³¹, seria interessante poder introduzir a Sé de Silves como chave problematizadora, sustentando hipoteticamente a precedência dos seus capitéis sobre os da Batalha. No entanto, não só a análise dos elementos arquitectónicos, bem como a dos restantes elementos escultóricos a que atrás aludimos parece não o autorizar, como a estreita convivência dos capitéis mais alternativos ao

⁴³⁰ E depois dele, em tempos e espaços de diferente cunho plástico e estético, mas com idêntico apreço pela cabeça enquanto síntese da figura humana e dos seus estados de espírito, de que são particularmente ilustrativas as carrancas do ornamento de matriz flamenga ou as máscaras que ocupam com absoluta primazia as misericórdias dos cadeirais de coro barrocos.

⁴³¹ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 174; PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa. O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 92; RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, "A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos", p. 154.

formato batalhino com outros muito próximos da sua linguagem plástica, parece inviabilizar a hipótese de se encontrarem aqui - como certamente noutros espaços - os antecedentes de um motivo que não terá surgido idiossincriticamente em Santa Maria da Vitória, nem tão pouco resultado da implementação, por importação, de uma absoluta novidade. De resto, vimos já como a associação entre uma cesta coberta por folhagem e a introdução de pequenos, rostos, máscaras, cabeças ou mesmo bustos humanos, se remete, no mínimo, à continuidade românica de motivos gerados ainda no seio da cultura clássica.

Seja como for, é inevitável reparar na imensa proximidade dos capitéis que sustentam o arco caindo que se abre para o segundo tramo da capela-mor aos capitéis vegetalistas batalhinos, sendo mesmo possível entrever, na primeira mísula do lado da epístola (que não segue a forma troncocónica das restantes) uma solução simétrica de animais afrontados muito semelhante à do capitel da parede sul da igreja da Batalha, onde se representaram pares de porcos entre folhagem de carvalho. Em Silves, porém, os pequenos rostos que espreitam por entre as folhagens do divino *hortus* batalhino passam a alternar com imponentes cabeças, maioritariamente masculinas (com barbas criativamente recortadas), mas ocasionalmente também femininas, que ocupam toda a altura do capitel, acantonadas nos seus ângulos. Protagonistas do espaço de representação, são elas as figuras que mais facilmente vislumbramos do piso térreo da catedral e, nessa medida, não deixam de actuar quase performativamente como presenças vigilantes que tomam posto no alto dos pilares, velando pela protecção da centralidade do cruzeiro, tal como as figuras dos modilhões protegem a liminaridade do portal e as gárgulas vigiam o perímetro da cabeceira.

Sem que os seus rostos sofram qualquer tipo de deformação grotesca ou hibridismo, e sem que estabeleçam qualquer tipo de interacção orgânica (regurgitação/deglutição, expiração/inspiração, etc.) com o elemento vegetal que apenas lhes serve de cenário e contexto, eles não deixam de ser presenças tensas e, para nós, profundamente ambíguas. Esta tensão advém-lhes tanto da proximidade com os fragmentos narrativos da restante figuração dos capitéis quanto do seu próprio fâcias, pois se muitos dos rostos esculpidos convocam figuras de mulheres e homens relativamente serenos, e plasticamente cuidados, de modo a cultivar a *varietas* na forma dos toucados, chapéus e barbas, muitos outros - sobretudo masculinos - mostram-nos figuras em tensão, com o rosto franzido, a boca semi-aberta, os dentes cerrados, os olhos descaídos. Neste contexto, a própria barba se assume como um atributo preponderante e potencialmente negativizante, que se acentua tanto mais quanto contrasta com os

rostos claros e barbeados que encontramos nas figuras masculinas representadas de corpo inteiro e, em grande medida, mais claramente identificadas com o tempo real da sua criação: trajando saia curta cingida na cintura, com longo decote em bico, cabelo curto ainda na moda do chamorro e o rosto desprovido de pêlos, sejam eles curtos ou compridos. Ora, o contraste pretendido (e plenamente alcançado) pelo provimento das grandes cabeças com barbas imensas, fartas e elaboradas, não poderia ser mais claro [Figs. 5.22-23].

Signo de sabedoria e ancestralidade, dignidade e excepcionalidade, maturidade e virilidade, mas também de penitência e ascetismo, alteridade e exotismo, a barba mantém-se, nos registos menos formais e solenes, como atributo dos marginais: mouros, judeus, selvagens, vilões, boçais e risíveis ou insidiosos e temíveis. No caso das cabeças barbudas de Silves, este atributo aparentemente tão marginal adquire particular importância pelo seu número (surge em cerca de uma dezena de figuras), pela sua variedade (não existem duas iguais), pela sua especificidade (só as cabeças as possuem) e pela diferença do seu tratamento plástico, que indicia pelo menos duas mãos operantes na elaboração dos capitéis. Este aspecto, em particular, vê-se também reforçado pela forma de tratar as feições, bem como os vegetalismos, sempre mais precisos e mais elaborados num dos conjuntos e sempre mais sumários e estilizados no outro. O artifício das barbas surge, portanto, em primeiro lugar, como *parergon*, ou seja como acessório ornamental imposto pela vontade e inventividade do escultor. Mas este sentido, longe de se esgotar em si próprio, reforça um outro, residualmente simbólico, que faz das barbas profundos marcadores de alteridade, transformando estas cabeças em figuras exóticas e subtraindo-as ao tempo presente e aos rostos do quotidiano.

Enquanto signo anímico fundamental e sùmula da figura humana, a cabeça perfila-se como significante genérico do homem e da mulher, nos seus diversos estados emocionais, nas suas diversas idades, nas suas diversas origens geográficas e, também, na sua maior ou menor proximidade ao estado de graça e beatitude ambicionado por todos. Mas, tal como o suspeitámos para os capitéis de Santa Maria da Vitória, há algo de comatoso nos rostos de muitas destas figuras que parece sugerir a possibilidade da sua relação com os ciclos de vida e morte frequentemente convocados pelas cabeças decapitadas e pelas cabeças de homens verdes. Colocadas nas alturas, também aqui elas poderão recordar a presença constante, vigilante mas também controladora dos espíritos em trânsito, aos quais se devia respeito e temor.

Em Silves, muito particularmente, existe ainda hoje uma lenda relacionada com o Monte das Cabeças cujo nascimento, como convém ao registo lendário, se perde na fundura dos tempos e que só muito hipoteticamente poderemos assumir ecoar as narrativas dos tempos da primeira reconstrução da catedral. Para recuperar-lhe as linhas gerais, citaremos aquele que provavelmente será o seu único registo escrito:

O Monte das Cabeças fica situado em frente do Enxerim, a oriente da ribeira do mesmo nome. Segundo uma lenda antiga era o local de um cemitério mouro e na noite de São João, à meia noite, os que aí repousavam eram visitados pelos seus parentes também já falecidos. Aí surgiam então cenas de festas macabras que só podiam ser presenciada por quem fosse muito corajoso. Essas festas só terminavam ao alvorecer. Uma lavadeira do século passado assegurava que presenciara uma delas, verdadeiramente horrorosa.

Tendo passado pelo local há pouco tempo, foi-nos afirmado, por gente do povo, que aí tinha havido uma força no tempo das guerrilhas e que muita gente aí teve os seus últimos dias.⁴³²

Uma lenda dentro de outra lenda, a estória do Monte das Cabeças, tece uma interessante trama de padrão verosimilmente medieval, a partir de linhas que convergem para o longo prazo do motivo iconográfico das cabeças nos *marginalia* medievais em Portugal. Convocando, assim, a preexistência de um cemitério mouro, num espaço onde os contos e lendas associados a mouras encantadas e mouros castigados se adensam compreensivelmente, a partir da memória sempre mais constante da presença islâmica, associa-lhe as aparições dos fantasmas de cristãos falecidos no momento preciso da noite de São João, coincidente com o solstício de Verão. Ora, a associação da Festa de São João, *o Verde*, à figura literária e iconográfica do selvagem e do silvestre, foi já devidamente esclarecida por Paulo Pereira e Ana Cristina Leite, a partir das ideias de transformação e regeneração transportadas por ambos os personagens e presentes nas festividades solsticiais⁴³³. No entanto, e mesmo que a celebração seja a do seu nascimento e não da sua morte, há que recordar a subliminar associação do

⁴³² DOMINGUES, J. D. Garcia, *Silves, guia turístico da cidade e do concelho*, Faro, Região de Turismo do Algarve, 1989, p. 63.

⁴³³ LEITE, Ana Cristina, PEREIRA, Paulo, "São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente - apontamento iconológico", *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, p. 371-387.

Baptista e do seu culto à imagem da cabeça: a cabeça que lhe foi subtraída pelos verdugos de Herodes e transportada num prato por Salomé; a cabeça que foi enterrada, desenterrada e transportada para a Basílica de *San Silvestro in Capite* em Roma; a cabeça que seria alvo de culto fervoroso e, conseqüentemente, de tipificação iconográfica em vários momentos e espaços, desde o germânico e medieval *Johannisschüssel* [Figs. 5.24-25] até às barrocas cabeças do Baptista decapitado cultuadas em Espanha. De resto, esta associação entre os motivos (literalmente) capitais e o suporte dos capitéis, o vegetalismo e a invocação de São João Baptista voltará a sugerir-se oportuna, senão mesmo evidente, na intervenção manuelina da igreja matriz de Tomar. Além do mais, o papel do Monte das Cabeças como palco de festas macabras, outro lugar comum na cultura medieval a partir de finais do século XIV⁴³⁴, reforça essa presença efusiva, irruptiva e momentaneamente revigorada dos defuntos, cuja passividade assim se interrompe para logo fenecer com o estertor solsticial.

De resto, se compararmos algumas das esculturas quatrocentistas da cabeça de João Baptista, encontraremos semelhanças não só na expressão, ausente porque já não viva, como no tratamento frequentemente inventivo e ornamentalizante das mechas de barba e de cabelo. Caso fosse este o sentido das cabeças de Silves - cabeças de defunto, familiares e protectoras ou hostis e subjugadas (e invariavelmente apotropaicas) - consumir-se-ia uma interessante inversão do sentido vivificador da sua presença. Seja como for, a presença neutralizada (literalmente petrificada) destas forças simultaneamente familiares e potencialmente hostis no interior da catedral não seria estranha às práticas de funcionalização da imagem que vemos remetida às margens, aos interstícios, aos lugares altos e extremos de muitos edifícios medievais, onde a imagem-objecto adquire uma natureza apotropaica e, por extensão, necessariamente ontológica (a criatura tem de *ser* para *actuar*). De facto, seja qual for a sua relação com idênticas narrativas ou, sequer, com o âmbito funéreo excepcional da que acabámos de citar, as cabeças da Sé de Silves assumem-se, no seu protagonismo

⁴³⁴ Referimo-nos, obviamente, às danças macabras que se multiplicaram em vários suportes, do livro impresso à gravura avulsa e à pintura mural, aplicando-se muito naturalmente ao espaço do cemitério, de que o Campo Santo de Pisa será sempre um exemplo particularmente eloquente. Sobre a *Dança de la muerte* e uma breve referência aos "cuentos de finados" que circulavam entre as colecções de exempla, ver MORREALE, Margherita, "Dança General de la Muerte (I)", *Revista de Literatura Medieval*, No. 3, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1991, p. 9-50; MORREALE, Margherita, "Dança General de la Muerte (II)", *Revista de Literatura Medieval*, No. 8, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, p. 111-177.

vigilante aplicado ao espaço específico do cruzeiro, como a descendência dessas outras cabeças, perscrutantes e monumentais, que o início do século XIII terá legado à torre lanterna da Sé Velha de Coimbra.

Quer se tratem, como estas, de personificações de forças da natureza, convocações alegóricas de valores particularmente adequados à proximidade do altar ou da representação de personagens concretas, o facto é que as cabeças de Silves obedecem, nos capitéis maiores, onde surgem em pares⁴³⁵, a uma ordem precisa que não pode deixar de indiciar programação [Quadro 5.1]. Assim, percebemos que a representação de rostos femininos acontece exclusivamente nos capitéis do lado do Evangelho, em ambos os pilares, ficando o lado da Epístola com representações unicamente masculinas, bastante evidentes pelas longas e volumosas barbas, dispostas em mechas, ora bipartidas, ora sobrepostas em padrões angulares, ou ainda lisas e longas. Seguindo precisamente esta organização, as únicas representações femininas que conseguimos identificar entre as pequenas figuras que compõem os trechos *narrativos* ou *historiados* destes capitéis, encontram-se também do lado do Evangelho.

Sem ceder à tentação de ler nesta polarização o indício de uma divisão da congregação no espaço catedralício por géneros, para a qual não conhecemos qualquer fundamento concreto⁴³⁶, não podemos inferir outra coisa que não a simples associação simbólica do lado Norte, ou do Evangelho, ao princípio feminino, de resto, já claramente patente, por exemplo, no programa musivo das naves de Santo Apolinário o Novo, em Ravena. De qualquer modo, convirá não esquecer que esta organização é tendencial e não mutuamente exclusiva, pois as

⁴³⁵ Os pilares que marcam a passagem para o transepto e cruzeiro possuem seis capitéis, sendo dois de maiores dimensões e quatro mais pequenos; os que confinam com a capela-mor têm apenas três capitéis (um maior e dois menores) à altura do arranque da abóbada do cruzeiro, sendo que os capitéis do arco triunfal são, como referimos já, vegetalistas.

⁴³⁶ Esta divisão conhece-se, contudo, para algumas das primeiras basílicas cristãs e para o período bizantino, com casos esporádicos (e com diferentes tipos de organização espacial) identificados também para o período da baixa Idade Média. Cf. SCHAUS, Margaret (ed.), *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*, New York & London, Routledge, 2006, p. 30. António de Vasconcelos, ao referir uma tal divisão para a Sé Velha de Coimbra e para um período mais recuado, remete o espaço destinado “às senhoras” num quadrado delimitado entre o coro e o espaço do povo, na nave central. Contudo, não revela em momento algum os indícios ou fontes que o levaram a assumir uma tal divisão. Cf. VASCONCELOS, António de, *A Sé Velha de Coimbra: apontamentos para a sua história*, Vol. I, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1993, p. 139.

figuras masculinas têm lugar em ambos os lados, reforçando, pela sua articulação com o género oposto, a presença congregadora do casal e, no fundo, a sùmula da sociedade que surge com frequênciã nas margens de outros espaços e com particular frequênciã em mísulas, como as que vemos no janelão da igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães.

Quanto às cenas figurativas, certamente retiradas de episódios ou narrativas concretas que não conseguimos ainda identificar, parecem gravitar em torno de temas como a morte e/ou a violênciã e a puniçã⁴³⁷. As figuras, francamente essencializadas e, porventura em razã do seu tamanho, menos cuidadas do que os rostos agigantados que as acompanham, nos ângulos dos capitéis, mostram-nos homens de saias, ou túnicas, cintados e curtos e senhoras de vestidos compridos, lisos e desornamentados. Todos apresentam o mesmo tipo de rosto, redondo e pouco expressivo, com os cabelos curtos ou ocultos por toucas justas [Figs. 5-26]. As mulheres surgem em apenas dois capitéis, ambos parte das colunas adossadas à parede da capela-mor, do lado do evangelho [C3]: no primeiro, duas mulheres e dois homens, devidamente separados por uma protuberante cabeça humana; no segundo, uma estranha cena apresenta-nos uma mulher a dar à luz, ladeada por uma outra figura (talvez feminina), com uma terceira caída aos pés desta. Neste capitel, articulam-se cabeças humanas e animais, numa trama um tanto confusa de onde se destaca definitivamente a imagem da parturiente, a lembrar em particular o parto retratado no baixo-relevo da fachada de Santiago de Adeganha [Figs. 5.31], certamente profilático e propiciatório, ainda que sempre (e não contraditoriamente) rememorador da maldiçã de Eva, condenada a dar à luz em dor (Gênesis 3: 16)⁴³⁸. Este tipo de representaçã, que em Portugal é particularmente comum no românico, é uma de várias que, na Sé de Silves recordam as continuidades naturais (mais do que os

⁴³⁷ Recordemos que a imprecisã das descrições e observações relativas a estes capitéis ficarã a dever-se tanto às especificidades da sua iconografia quanto (se não menos do que) às insuficiênciãs do registo fotogrãfico, resultado da conjugaçã de uma muito fraca luminosidade natural e sem os meios e conhecimentos técnicos necessãrios para otimizar a captaçã destas imagens, obviando o obstãculo da altura a que se encontram as esculturas. Um melhor levantamento, que se ambiciona a curto prazo, virã provavelmente a aclarar muitas das dúvidas agora deixadas sem resoluçã ou, sequer, problematizaçã.

⁴³⁸ Joaquim Luís Costa aborda esta e outras representações de parturientes, associando-as sobretudo ao tema da Natividade ou, em alternativa, a representações da luxúria (ou da sua consequênciã). Cf. COSTA, Joaquim Luís, "Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa", *Medievalista*, Nº 16, Instituto de Estudos Medievais FSCH-UNL/FCT, Julho-Dezembro 2014, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA17/joaquimcosta1705.html>

arcaísmos) entre culturas artísticas que, embora teorizadas como distintas, partilharam tempos e espaços até, pelo menos, o século XIV.

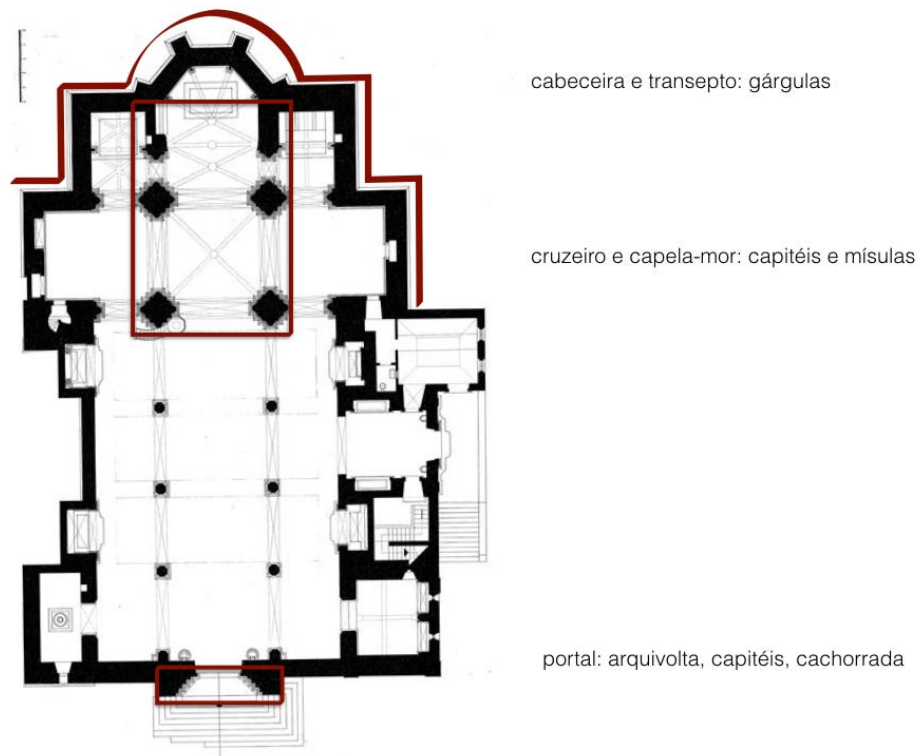
As figuras masculinas caídas, encontramos-las também duas vezes, uma junto à parturiente - com um sentido que não conseguimos aclarar, pois parece estar a ser apunhalada pela outra mulher - e outra no pilar que lhe fica imediatamente em frente [C1], onde se representam apenas dois homens a carregar um terceiro, claramente inanimado. Talvez em correlação com estas representações, representam-se no pilar do cruzeiro, à epístola [C2], várias figuras masculinas, voltadas de frente e aparentemente armadas. A posição das armas, voltadas para o solo e não desembainhadas ou prontas a serem utilizadas, parece sugerir mais um momento cerimonial do que um episódio bélico. De facto, é precisamente aqui que vamos encontrar dois dos homens a colocar uma das mãos (esquerda e direita, pois estão em simetria) na boca da grande cabeça que preenche o ângulo do capitel, num dos poucos exemplos em que a referência iconográfica é, pelo menos, perceptível tratando-se com toda a probabilidade de uma evocação da performance de um juramento ou da prova de justiça levada a cabo pela “boca da verdade” [Figs. 5.26]. Esta foi frequentemente representada pela cabeça de um leão, em cuja boca os indivíduos que prestassem um juramento ou que, pelo contrário, fossem acusados de o quebrar ou de mentir, deveriam colocar uma das mãos, sofrendo de imediato a consequência da sua eventual falsidade. Assim a encontramos num capitel proveniente de Espanha (c. 1175-1200) e conservado hoje no The Walters Art Museum (Baltimore)⁴³⁹ também com duas figuras masculinas sob teste, e assim a voltaremos a encontrar, com nova roupagem narrativa, na *Bocca della Verità* de Lucas Cranach o Velho, Lucas de Leyden e outros⁴⁴⁰ [Figs. 5.27-28]. De permeio entre estes dois tempos, contudo, a prova da verdade iria por vezes transformar-se em provação pela falta dela e os perjuros seriam representados, entre os condenados às penas infernais expostos ao olhar de todos, nas arquivoltas dos portais - como no Pórtico da Glória de Santiago de Compostela ou da Catedral de Ourense -, com as mãos irremediavelmente presas na boca de demónios sanguinolentos [Figs.5.29-30].

⁴³⁹ Ver ANEXOS

⁴⁴⁰ A Cranach atribuem-se duas versões, uma hoje pertencente a uma colecção privada e outra, datada de 1534, conservada no Germanisches Nationalmuseum de Nuremberga. De Lucas de Leyden chegaram-nos várias cópias gravadas de c. 1514. Nestas e noutras obras do século XVI o episódio retratado é o da mulher adúltera mas astuta, que consegue encobrir a traição sem mentir e perder a sua mão na leonina boca da verdade.

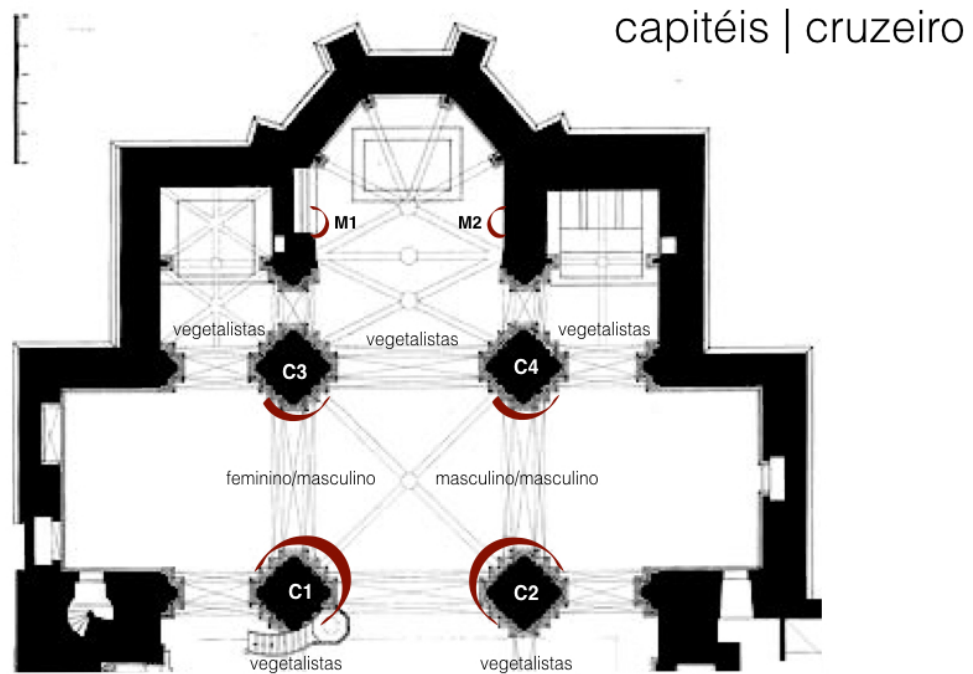
A par destas representações, cujo conteúdo simbólico preciso e sentido discursivo continuam verdadeiramente por apurar, surgem também em Silves algumas representações zoomórficas, em teorias ornamentais de animais afrontados (C1) ou grupos novamente mais enigmáticos como o que nos mostra uma cabeça masculina ao centro, ladeada pela expressiva figura de um gato que segura um rato entre as patas e por um outro quadrúpede, talvez um cão, que não conseguimos identificar claramente, mas cujo focinho oblongo volta a surgir numa das mísulas da capela-mor, ladeado por dois bustos masculinos de capuz recortado. Em solução de simetria com esta mísula, do lado norte da abside, surge uma outra decorada por dois leões voltados em sentidos opostos.

Ainda que longe do esclarecimento desejável destas figuras, cremos que a análise preliminar da sua disposição e distribuição e de alguns dos seus temas e características fundamentais nos ajudam a entrever um claro esforço de programação e uma atenção muito direccionada para o ornamento marginal, que não é tratado de forma menor, quer conceptual quer formalmente. Além disso, a escultura do interior permite-nos estabelecer relações formais com a do exterior e reconhecer nas figuras da arquivolta do portal axial um tratamento idêntico dos rostos com os olhos amendoados de contorno duplo, os narizes rectos e planos e a boca abreviada num curto rasgo, bem como idêntica esquematização dos corpos e do próprio vestuário.



Planta Direcção-Geral do Património Cultural/SIPA

Fig 5.16 - Sé de Silves, distribuição do ornamento escultórico.



Distribuição da escultura figurativa

C1-4 capitéis dos pilares

M1-2 mísulas

Fig. 5.17 - Sé de Silves, distribuição dos capitéis do cruzeiro



Fig. 5.18 - Sé de Silves, cruzeiro, capitéis, conjunto C1/evangelho © Joana Antunes

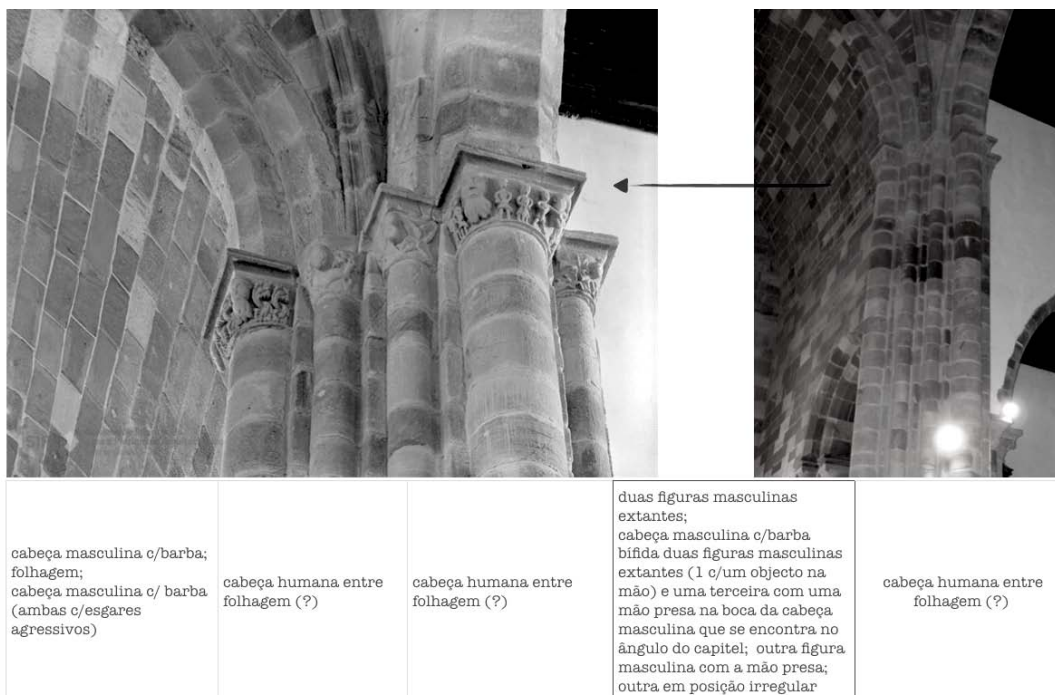
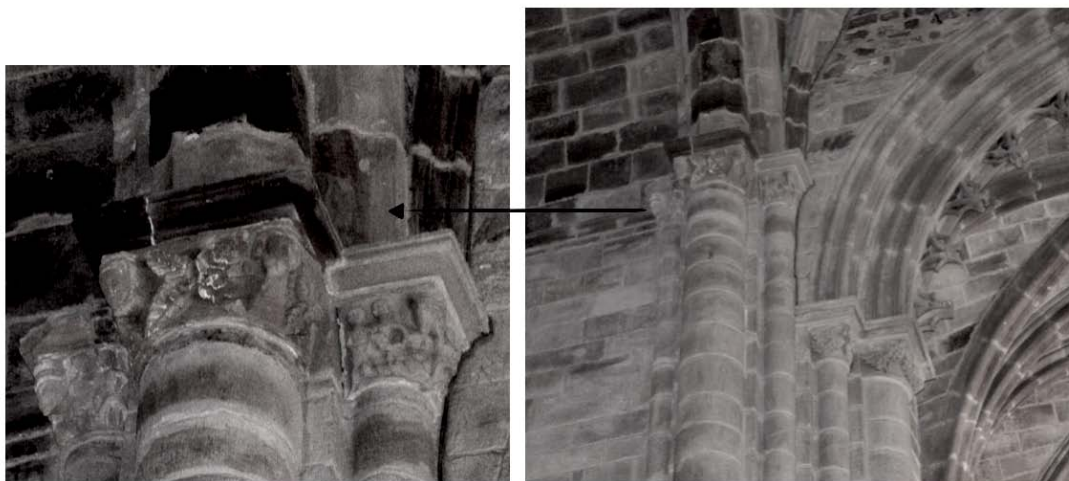
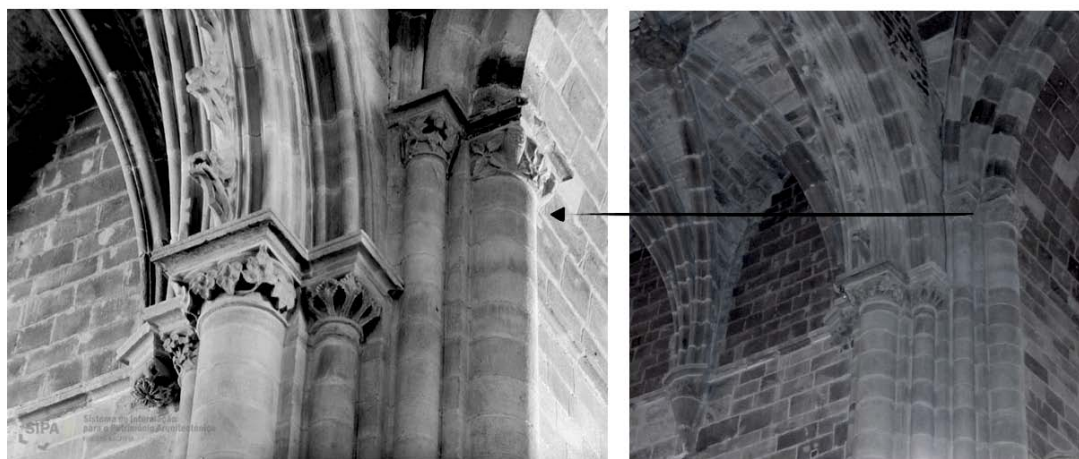


Fig. 5.19 - Sé de Silves, cruzeiro, capitéis, conjunto C2/epístola © Joana Antunes



<p>duas figuras femininas de pé; cabeça (feminina?); duas figuras masculinas de pé</p>	<p>cabeça feminina c/tocado; folhagem; cabeça masculina de barba comprida c/ tocado</p>	<p>figura feminina a dar à luz, c/ figura (masculina?) que segura uma outra caída; cabeça de animal/demónio e cabeça humana; figuras humanas? (foto sem legibilidade)</p>
--	---	---

Fig. 5.20 - Sé de Silves, cruzeiro, capitéis, conjunto C3/evangelho © Joana Antunes



<p>cabeça humana entre folhagem</p>	<p>cabeça masculina c/ cabelo e barba compridos; folhagem cabeça masculina c/ tocado e barba comprida</p>	<p>cabeça humana (c/barba comprida ou peçoço?) ladeada por um gato com um rato e um outro animal sem legibilidade nas fotos</p>
-------------------------------------	---	---

Fig. 5.21 - Sé de Silves, cruzeiro, capitéis, conjunto C4/epístola © Joana Antunes



Figs. 5.22 - Sé de Silves, rostos masculinos dos capitéis do cruzeiro © Joana Antunes



Figs. 5.23 - Semelhanças do vestuário das figuras masculinas: Jacques de Guise, Chroniques de Hainaut [compilação e tradução de Jean Wauquelin], pormenor de miniatura com a apresentação do livro de Jean Wauquelin a Philippe le Bon, c. 1448. Bruxelas, © Bibliothèque Royale de Belgique, KBR, ms. 9242, fl. 1r



Fig. 5.24 - Placa com a Cabeça de São João Baptista num prato, Escola de Nottingham, século XV. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 5.25 - Cabeça de São João Baptista num prato, Inglaterra, c. 1470-1490. Londres, Victoria & Albert Museum

EVANGELHO	EPÍSTOLA
P3/capela-mor	P4/capela-mor
feminino/masculino	masculino/masculino
P1/transepto	P2/transepto
feminino/masculino	masculino/masculino
feminino/masculino	masculino/masculino

Quadro 5.1 -Distribuição da figuração dos capitéis do cruzeiro, com identificação de género das cabeças que os protagonizam



Figs. 5.26 - Sé de Silves, capitéis do cruzeiro, cenas de julgamento ou punição (?) © Joana Antunes



Fig. 5.27 - Capitel, c. 1175-1200, Espanha, Baltimore, The Walters Art Museum



Fig. 5.28 - Lucas Cranach, o Velho, La Bocca della Verità, séc. XVI, Coleção privada.



Fig. 5.29 - Mestre Mateo, Pórtico da Glória (pormenor da porta do Juízo Final), c. 1168-1188. Catedral de Santiago de Compostela

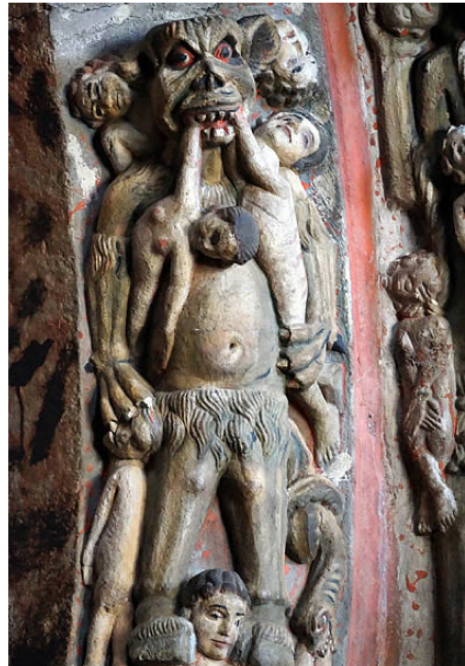


Fig. 5.30 - Pórtico do Paraíso, c. 1218-1248, Catedral de São Martinho de Ourense
[©arteguias.com](http://arteguias.com)



Figs. 5.31 - Parturientes, séc. XII, Igreja de Santiago de Adeganha, Torre de Moncorvo. ©Joaquim Costa
 Capitel com cena de parto da Sé de Silves [C3]



o portal: arquivolta, centro e margem

Mas se a distância física que separa quem entra na catedral das esculturas dos capitéis é a mesma de há cerca de seis séculos atrás, dificultando a sua visualização no longo prazo do devir histórico, as dificuldades de percepção das esculturas do portal são relativamente novas na escala desse mesmo devir, resultando do desgaste do grés fulvo de Silves que transforma muitas das figuras em volumes porosos que, por sua vez se confundem com os casulos da vespa do barro - cuja preferência pelos interstícios compreendemos mas não podemos deixar de lamentar - tornando a leitura das imagens muito mais penosa. Ainda assim, é fácil de detectar na única arquivolta ornamentada do portal axial que também aqui impera a ordem e a simetria já verificada nos capitéis do cruzeiro. Ao longo desta faixa emoldurante sobriamente esculpida, o campo disponível para a representação é estreito, obrigando à inclusão de uma figura de cada vez, em sucessão linear, fazendo alternar nove aduelas com figuras humanas, sempre esculpidas no limite inferior do suporte, e oito com motivos exclusivamente vegetalistas [Fig.5.33-35].

Embora as expressões faciais de alguns dos personagens sejam já impossíveis de recuperar, bem como alguns dos seus atributos e outros pormenores físicos, é possível confirmar a semelhança do seu tratamento escultórico, tendencialmente sumário, bem como dos tipos físicos (rostos, cabelo, vestuário) utilizados nos capitéis que acabámos de abordar. Esta partilha de autoria(s), que nos parece inequívoca, confirma, por um lado, a inscrição de ambos os conjuntos numa mesma campanha, remetida, de forma necessariamente lata, à primeira década do século XV, levantando, por outro lado, a questão de eventuais partilhas iconográficas passíveis de aclarar um pouco mais os temas subjacentes ao enigmático conjunto capitelar.

Ora, a inscrição temporal destas esculturas marginais, ainda que apenas atributiva, obriga-nos a repensar a circulação de modelos e formulários artísticos (iconográficos e plásticos) à luz da necessária desconstrução do binómio arcaísmo/ inovação. Colocada, em consonância com o estaleiro batalhino, o papel expectável da escultura de Silves deveria ser o seu prolongamento e a sua aclimação. Aquilo que verificamos, contudo, é a instrumentalização dos formulários novos, evidentes na utilização modular da forma ogival, no

protagonismo dos vegetalismos de feição mais naturalista e na introdução do tema dos capitéis de folhagem habitados por cabeças humanas, além de um código vestimentar actualizado, todos eles articulados por um *modus operandi* com profundas raízes na escultura dos capitéis e portais dos séculos XII e XIII portugueses, legível no tratamento sumário das figuras, na sua inserção em fundos neutros, com a sugestão de cenas e temas cujo fio narrativo depende apenas da gestualidade e da interacção dos personagens entre si e com as cabeças agigantadas. Esta relação entre as figuras e o fundo, que prescinde, neste caso, de todo o acrescento parergónico, reduzindo a representação ao essencial, é particularmente visível no portal, que não pode deixar de recordar a organização compassada, solene e, simultaneamente desconcertante - porque aparentemente desarticulada - das arquivoltas compostas por figuras humanas dos portais de São Pedro de Rates, São Salvador de Bravães, São Salvador de Ansiães e, sobretudo, São Salvador de Vilar de Frades, remetidas a cronologias que andam entre meados do século XII e as primeiras décadas do século XIII⁴⁴¹. Este último, muito em particular, merece que nos detenhamos um pouco na sua iconografia, que não só apresenta evidentes paralelos com a da arquivolta de Silves, como acaba também por reflectir o carácter algo enigmático dos temas convocados nos capitéis do interior [Fig. 5.36]

De facto, o mais antigo portal da igreja conventual, transferido para a torre sul em data ainda não absolutamente esclarecida que, segundo Lúcia Rosas, datará provavelmente do século XVIII (com anterioridade, pelo menos, a 1834), revela-se coincidente com o portal de Silves no preenchimento da arquivolta exterior com figuras avulsas, quase todas de carácter profano, inscritas sobre o fundo neutro da aduela que individualmente preenchem e sem qualquer elemento de contextualização, ornamentação ou fundo a articulá-las. Estas mesmas características, a par de algumas descrições e dados documentais datados do século XIX e primeiras décadas do século XX, alimentariam o veredicto da sua desadequação ao tempo (medieval) e a atribuição de grande parte das aduelas

⁴⁴¹ A estes exemplos poderíamos acrescentar, apesar do papel residual da figura humana, o portal axial da Sé de Braga românica. Sobre as campanhas construtivas e as filiações formais e estéticas destas igrejas, ver ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Arquitectura Românica Entre-Douro-e-Minho*, [Tese de Doutoramento], Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1978; RODRIGUES, Jorge, *O mundo Românico: séculos XI-XIII, História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007; FERNANDES, Paulo Almeida, "A Escultura Românica em Portugal: Construções Historiográficas e Desafios Actuais", *A Escultura em Portugal da Idade Média ao Início da Idade Contemporânea: História e Património* [actas do colóquio internacional], (coord. Pedro Flor, Teresa Leonor M. Vale), Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2009, p. 25-54.

ao restauro, suspeitamente medievalista, do dealbar do século XIX⁴⁴². Se, de facto, Vilar de Frades constitui um caso de fundamental importância para a problematização dos fenómenos de continuidade e de recuperação premeditada que a historiografia inglesa tem identificado, com ampla documentação no seu território, como *survival* e *revival*⁴⁴³, não cremos que o portal seja resultado desse “neo-medievalismo”⁴⁴⁴ que parece evidenciar-se, desde o século XVII, na projecção da cobertura da igreja e no arranjo da sua fachada. Muito pelo contrário, acreditamos, a par de outros investigadores, como Paulo Almeida Fernandes ou Francisco Faure⁴⁴⁵, que não há motivo algum, fundamentado em documentação ou no confronto directo com a própria escultura, para não acreditar que se trate de um conjunto íntegro e, não obstante a descaracterização provocada pela passagem do tempo ou eventuais retoques ou substituições, atribuível ao século XIII.

Dispostas nas suas treze aduelas, encontram-se representadas figuras que habitualmente ocupam o espaço dos capitéis e que um pouco mais tarde invadirão também as margens dos manuscritos: dois cavaleiros [Arq3 e Arq10] e um soldado [Arq5], munidos de elmo, espada e escudos lanceolados, de tipo normando; duas bailadeiras [Arq4 e Arq12], com as mãos na cintura e longos panejamentos esvoaçantes pendendo-lhes dos braços; um instrumentista tocando um cordofone [Arq11]; um bispo [Arq2], com a sua mitra (*cornua*) e báculo, fazendo o gesto de bênção com a mão direita; uma figura, provavelmente feminina [Arq9], que segura um volume oblongo que tem sido identificado com uma criança de colo, envolvida nas tradicionais faixas de tecido, ou cueiros; uma sereia [Arq13] e uma cena de luta entre dois homens [Arq1] [Figs. 5.37-39]. Esta última,

⁴⁴² Cf. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *História da Arte em Portugal*, Vol. 3 (*O Românico*), Lisboa, Alfa, 1986, p. 71-72; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *História da Arte em Portugal*, Vol. 1, Lisboa, Presença, 2001, p. 101; ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*, [tese de doutoramento], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, Vol. I p. 342; Vol. II, p. 396-398.

⁴⁴³ Para a análise do fenómeno em Portugal, partindo precisamente do caso de Vilar de Frades, ver: ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*, Vol. I, p. 65-75.

⁴⁴⁴ Cf. ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*, Vol. II, p. 342.

⁴⁴⁵ Cf. FERNANDES, Paulo Almeida, “A Escultura Românica em Portugal: Construções Historiográficas e Desafios Actuais”, p. 34; FAURE, Francisco G. C. Líbano Monteiro, *Casa de Deus e de Homens. Uma leitura arqueológica do Convento de S. Salvador de Vilar de Frades*, [dissertação de mestrado], Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2012, p. 53, 56-57.

cuja gestualidade já foi confundida com a do abraço, remetendo assim para um universo bíblico que parece não se justificar nem pelo contexto, nem pela posição das figuras⁴⁴⁶, deverá remeter-nos antes para um episódio de confronto físico, comum entre os *marginalia* e que veremos reaparecer na escultura em Portugal - numa das mísulas da sala do capítulo do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, por exemplo. Este, por sua vez, poderá associar-se a pecados como a ira “ou sanha, maa e sem ramo de razom”⁴⁴⁷, em complementaridade directa à vaidade, à luxúria e à sedução convocadas pela sereia. Ambos, em conjunto, marcam as zonas mais baixas da arquivolta, sugerindo assim uma organização ascencional que coloca o pecado explícito na sua base, polarizado no masculino e no feminino que sumariza (e inclui) toda a sociedade. Apesar das leituras sucessivamente propostas para este portal desde o estudo inaugural de Manuel de Aguiar Barreiros, que nele viu um reflexo escatológico da *Ecclesia*, entendendo as figuras da arquivolta exterior como manifestação celebratória dos fiéis destinados à bem-aventurança⁴⁴⁸, cremos ser a de Luís de Oliveira Ramos⁴⁴⁹ a que mais se aproxima deste sentido inclusivo, para o bem e para o mal, da sociedade que, neste período, equivale à congregação dos fiéis, no limiar da igreja beneditina. Representando os diversos grupos sociais que comporiam, *latu sensu*, a sociedade de então (a nobreza, sobretudo a militar, o clero e o povo) em activo desfile sobre dois pecados capitais, oferecia-se a todo e qualquer fiel um espelho da sua condição, com o aviso permanente da respectiva precariedade e da necessidade de evitar os vícios e as tentações correspondentes a cada estado, pois na arquivolta seguinte, bem como nos capitéis, a punição aguarda sob a

⁴⁴⁶ Para Manuel Aguiar Barreiros, tratar-se-ia do abraço paterno ao filho pródigo e, segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida, representaria Jesus e São João Evangelista, numa gestualidade típica das representações da Última Ceia. Cf. BARREIROS, Manuel Aguiar, *A portada românica de Villar de Frades e o seu simbolismo*, Porto, Edições Marques de Abreu, 1920, p. 9; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *História da Arte em Portugal*, Vol. 3 (*O Românico*), p. 155.

⁴⁴⁷ O quarto dos pecados principais “segundo o abade Serapião” listados no *Livro das Coações dos Santos Padres* de João Cassiano, copiado por Frei Nicolau Vieira, em Alcobaça, entre 1431-1446, Biblioteca Nacional de Portugal, Alc. 385, Liv. XI, fl. 84r-84v. D. Duarte volta a fazer referência à sanha e às suas consequências, também a partir de João Cassiano, no Leal Conselheiro, cap. XVI-XVII.

⁴⁴⁸ Cf. BARREIROS, Manuel Aguiar, *A portada românica de Villar de Frades e o seu simbolismo*, p. 8-9. LACERDA, Aarão de, *História da Arte em Portugal*, Vol. I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 4, 287-288.

⁴⁴⁹ Cf. RAMOS, Luís de Oliveira, “Uma arcatura historiada de Vilar de Frades”, *Lucerna, Actas do III Colóquio Portuense de Arqueologia*, Vol. IV, Porto, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Porto, 1965, p. 298-311.

forma de aves, répteis e canídeos infernais que destroçam as almas dos pecadores.

Começamos, portanto, a vislumbrar uma organização simbólica e temática potencialmente articuladora deste cenário humano que recebe o crente à entrada na igreja. Sujeitos ao orgulho e à soberba (sobretudo os cavaleiros e os bispos)⁴⁵⁰, à luxúria e baixos instintos do corpo (tantas vezes associado ao povo e à sua rusticidade, aos festejos populares, à música e à dança), todos devem preparar-se para enfrentar o Juízo Final: assim se inicia o percurso do corpo (*iter*) e a peregrinação da alma no espaço sagrado da igreja. Mas esta proposta não está completa sem a inclusão das três aduelas centrais que, precisamente, ao centro e acima culminam o discurso iconográfico da arquivolta e que propositadamente deixámos para o fim, porque a sua localização se afigura altamente simbólica e, mais uma vez, equivalente ao caso de Silves.

Assim, na aduela central, encontramos o único *retrato de grupo* de todo o conjunto, com cinco figuras presumivelmente masculinas⁴⁵¹ que seguram duas serpentes entrelaçadas [Arq7]. O aspecto ritual e solene desta cena, reforçado pelo facto de alguns dos personagens terem a mão esquerda elevada ao nível do abdómen ou do peito, situa-as num registo de codificação iconográfica semelhante ao que encontrámos nos capitéis de Silves, recordando, por exemplo, a cena da “boca da Justiça”. O facto, altamente relevante, de estas cinco figuras se encontrarem ladeadas por dois dragões cuspidores de fogo [Arq6 e Arq8]⁴⁵²,

⁴⁵⁰ Ambos são frequentemente glosados nos *marginalia*, sobre vários suportes. O cavaleiro que cai do cavalo torna-se uma imagem comum para a personificação do orgulho (e assim o encontramos, por exemplo, no caderno de Villar de Honnecourt e nas representações dos vícios e virtudes das fachadas das catedrais de Chartres e Metz, por exemplo). O bispo, por sua vez, quase sempre hibridizado com formas vegetais e sobretudo animais, será um veículo preferencial para a sátira aos vícios do clero. Recordemos, a este título, a cabeça de bispo, mitrado e de báculo, desenhada na margem de um dos fólios de uma miscelânea do século XIII (British Library, Arundel 248, fl. 104r) sob a expressão “bestia superbie” ou os muitos *grylli* episcopais desenhados nas margens do Saltério trecentista (Ms. 623) da Biblioteca Pública Municipal do Porto.

⁴⁵¹ A maioria apresenta o cabelo comprido, à altura dos ombros e puxado para trás das orelhas, fazendo lembrar vagamente as figuras masculinas de São Salvador de Bravães.

⁴⁵² Esta é a leitura mais imediata, que o Bestiário medieval e as respectivas fontes visuais não desautoriza, mas também não fundamenta plenamente. De facto, não só as representações de dragões cuspidores de fogo são pouco frequentes, como o tipo de emissão que os textos sublinham quase sempre na caracterização do dragão (membro de uma família numerosa) são o hálito e o veneno, ambos com poderes devastadores. Assim surgem, por exemplo, no manuscrito Sloane MS 278 da British Library, que contém o *Aviarium* de Hugo de Folieto e uma versão do *Physiologus*, os *Dicta Chrystostomi*. Cf. PAYNE, Ann, *Medieval Beasts*, New York, New Amsterdam Books, 1990, p. 12 Os traços que vemos surgir da boca dos monstros de Vilar de Frades podem, não obstante, representar, fogo, veneno ou até mesmo o som atroador das criaturas.

ajuda a reforçar a sua importância e o seu protagonismo - e mesmo, hipoteticamente, o seu papel de chave para o restante discurso do portal - mas não esclarecem o sentido positivo ou negativo da cena, que tanto poderá prenunciar um desfecho temível, simbolizando, como entendeu Carlos Alberto Ferreira de Almeida, as almas condenadas aos castigos infernais⁴⁵³, com os dragões a servirem de vigilantes demoníacos, como o seu exacto oposto. Na verdade, quase todos os elementos identificáveis como potencialmente simbólicos ou significantes, são também potencialmente equívocos. O ininterrupto entrelaçar das serpentes, de sentido apotropaico, como todos os motivos entrelaçados, é também convocador da ideia de eternidade, que tanto pode vincular os personagens à eterna bem-aventurança, como à eterna danação, no caso de se tratar de uma cena com sentido escatológico. E os gestos, tanto podem sugerir que os homens tocam nas serpentes para indicar esse vínculo eterno, com a mão no peito a servir de indicador de comprometimento e aceitação, como podem querer mostrá-los presos a um qualquer ciclo ininterrupto do qual não conseguem libertar-se e que lamentam, ainda que resignados⁴⁵⁴. Uma visão alternativa deste balanço algo maniqueísta, seria assumir estes personagens como produto de uma fonte narrativa específica, porventura de perfil épico e romanesco, que contextualizasse esta apresentação colectiva como um eventual momento de ligação, juramento e lealdade entre todos eles. Na verdade, vários autores procuraram já analisar iconograficamente esta arquivolta à luz das canções de gesta, particularmente da Matéria de França, cuja sobrevivência foi surpreendentemente longa, tanto nos meios eruditos, como através de expressões populares que se mantêm até hoje. Assim é, por exemplo, com o Auto de Floripes filtrado a partir das narrativas épicas do confronto entre o exército de Carlos Magno e os mouros e ainda hoje popularmente encenado por ocasião da Festa de Nossa Senhora das Neves em Viana do Castelo e que Rolando Van Zeller viu como estando directamente relacionado com o portal de Vilar de Frades⁴⁵⁵. Já para

⁴⁵³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *História da Arte em Portugal*, Vol. 3 (*O Românico*), p. 155.

⁴⁵⁴ Segundo François Garnier, a mão pousada sobre o peito é frequentemente indicadora de sinceridade, interioridade, aceitação e, ocasionalmente, de lealdade. Cf. GARNIER, François, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p. 184.

⁴⁵⁵ VAN ZELLER, Rolando, *A simbologia da portada românica de S. Salvador de Vilar de Frades e a sua influência no Auto de Floripes*, Lisboa, [s.n.], 1981, p. 119-123 [separata de Belas-Artes, N°3].

Narciso de Azevedo, é o Perceval, o Conto do Graal de Chrétien de Troyes que aqui se recorda⁴⁵⁶.

Independentemente dos ecos, ou mesmo da inspiração directa, que possam relacionar este tipo de narrativas e o portal de Vilar de Frades, o facto é que nele encontramos um precedente formal e iconográfico para o portal da Sé de Silves, tão distante no espaço e no tempo. Aqui, a utilização precisa das aduelas, que vemos ser comum em ambos os casos e que não deixará de corresponder também a uma maior agilização do trabalho escultórico, em que os temas das aduelas se isolam claramente, sem reclamarem encaixes ou complementaridades de maior complexidade, passa a ser posta ao serviço de uma alternância cuidadosamente calculada, de notável eficácia ornamental e inclusivamente discursiva, visível na articulação de duas figuras de cada lado do portal, sempre à mesma altura, em solução de evidente simetria e complementaridade temática. Neste sentido, a orientação da leitura, ou da observação das figuras complexificasse, estabelecendo-se tanto em função do percurso linear orientado pelo próprio arco, assim perscrutado de uma ponta à outra, na sua teoria ritmada de figuras humanas e motivos vegetalistas, como da articulação das figuras, duas a duas, de um e outro lado do portal.

observação dinâmica / dinâmicas de observação

Seguindo, assim, a primeira solução de leitura, encontramos em primeiro lugar, no extremo inferior esquerdo da arquivolta, uma figura masculina envergando uma saia, ou túnica curta, apertada na cintura e de gola triangular orlada, como ditava a moda de finais do século XIV e primeiras décadas de quatrocentos, como vimos, sumariamente representada nos capitéis do interior da igreja⁴⁵⁷. Representando, provavelmente, um rico-homem ou um dos prezados

⁴⁵⁶ AZEVEDO, Narciso, “Uma Arquivolta românica da igreja de S. Salvador de Vilar de Frades: Nova interpretação”, *Bracara Augusta: revista Cultural da Câmara Municipal de Braga*, Vol. XXIV, Braga, Câmara Municipal de Braga, 1970, p. 89-105.

⁴⁵⁷ Com variações, claro, de acordo com a pertença social a que se pretendia aludir. Segundo Oliveira Marques, depois de uma utilização algo idiossincrática durante o século XIII, quando parecem ter sido mal vistas e bem criticadas por trovadores como Martim Soares, as saias curtas acabaram por entrar definitivamente no vestuário masculino, como apanágio dos *elegantes*, para voltarem a descer por volta de 1470. Cf. MARQUES, António de Oliveira, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1987, p. 30-31, 34, 38.

homens bons da sociedade da época, parece pousar a mão direita sobre um punhal ou espada embainhada, presa à cintura, segurando na outra mão um terço ou rosário⁴⁵⁸ ambigualmente colocado à altura da cintura, de onde costumava também pender, preso ao cinto de homens e mulheres, como auxiliar de oração e sinal exterior de piedade cuidadosamente cultivada [Fig. 5.40-41].

Logo acima da sua cabeça e, brotando talvez de um talo que lhe passa por detrás do corpo, expande-se uma teoria de folhas de silva, decorativamente dispostas em posições alternadas, pontuadas aqui e além de pequenas amoras. As plantas desta arquivolta, todas elas distintas e convocadoras da sempre desejada variedade, oscilam entre a transparência de um naturalismo que permite a identificação da espécie botânica representada e a estilização ornamentalizante que enormemente a dificulta [Fig. 5.42]. Esta não é, contudo, uma característica específica deste portal, estendendo-se mesmo a obras como o paradigmático “herbário” incluído nas *Grandes Heures* de Anne de Bretagne, cuja legenda em francês e latim não é suficiente para que hoje se identifiquem todas as espécies (muitas delas transformadas ou mesmo desaparecidas) sem sombra de dúvida [Fig. 5.43].

Na aduela seguinte, uma outra figura masculina, envergando uma túnica de gola, sentada e de pernas cruzadas, dedica-se a tocar um instrumento de cordas, hoje delido tal como o rosto da figura cuja expressão (a existir) já não conseguimos recuperar [Fig. 5.44]. Figuras recorrentes nas margens e limiares dos espaços e obras medievais, como vimos, este músico está mais próximo da indicação tópica (porventura menos carregada do ponto de vista moralizante) da música profana e inclusivamente da celebração dos músicos do portal românico da igreja de Vilar de Frades, do que do simbolismo escatológico, altamente elaborado e de ressonâncias celestiais, dos músicos humanos ou angelicais que frequentemente prenunciam o Juízo Final ou celebram em apoteose cenas maiores da iconografia religiosa, como no Pórtico da Glória de Santa Maria da Vitória.

Segue-se uma outra figura masculina, igualmente vestida de saia curta, cujo rosto e braços já não apresentam a legibilidade ideal. Ainda assim, parece

⁴⁵⁸ A distinção entre o *paternoster*, o rosário e o terço, todos eles documentados para o período em questão é frequentemente difícil (e não poucas vezes desnecessária), tornando-se mais ainda no caso em questão.

ser possível vislumbrar a elevação da mão esquerda - com uma elasticidade dos membros superiores anatomicamente pouco verosímil mas muito comum no tratamento das figuras humanas dos capitéis e do portal - até à proximidade da boca, de onde parece sair um elemento tubular [Fig. 5.55]. Aos pés desta figura, encontramos um animal, muito possivelmente preso por uma coleira que subiria originalmente até à mão direita do humano. Pese embora o aspecto francamente felino desta animal (ao olhar contemporâneo, que lhe está afeiçoado), as práticas iconográficas medievais, mesmo na imensa inventividade da margem, não nos permitem documentar cabalmente representações de gatos passeados à trela. Assim, ocorrem-nos apenas duas imagens-tipo possíveis: a do cego e a do caçador.

Praticamente exclusivas das margens, porque também provenientes das margens da sociedade medieval, onde a deficiência física, a mendicidade e a exclusão faziam parte de um circuito estreito, apenas interrompido pela caridade da Igreja e a piedade dos leigos mais abastados⁴⁵⁹, as representações de cegos incluíam com alguma frequência três traços distintivos: os olhos fechados denotativo de invisibilidade, as roupas pobres, com os respetivos acessórios de itinerância (o chapéu, o bordão e a bolsa para guardar esmolas) e o cão guia que serve simultaneamente de orientação e de recebedor das esmolas⁴⁶⁰. Assim os encontraremos nas margens de vários manuscritos, como os Decretais de Gregório IX glosados por Bernardo de Parma (c. 1300-1340) da British Library, no Saltério Ms. Douce 6 da Bodleian Library (c. 1320-1330) ou nas *Grandes Heures* de Jean de Berry (1400-1410) ou, ainda, nesse hiperactivo centro onde a margens e os marginais são protagonistas de uma encenação eternamente medieval, na tábuca do *Combate entre o Carnaval e a Quaresma* de Pieter Bruegel o Velho (1559) [Figs. 5.45-47].

Apesar de mais frequente em obras de arte portáteis, como manuscritos iluminados, este não deixaria de ser também um tema adequado à margem do

⁴⁵⁹ Luís Miguel Duarte cita, a propósito da “Marginalidade e marginais” na Idade Média em Portugal, uma lei de Afonso IV (1349) onde se condena a falsa mendicidade, em grande medida resultante da fuga dos campos após as razias da peste negra, ressaltando que esta usurpava as esmolas àqueles que por direito (por real incapacidade) as deveriam receber: “os velhos e mancos e cegos e doentes”. Cf. DUARTE, Luís Miguel, “Marginalidade e marginais”, *História da Vida Privada em Portugal* (dir. José Mattoso), Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 170-196, p. 176.

⁴⁶⁰ Este tipo de representação não exclui, obviamente, outras de carácter porventura ainda mais pontual, como o cego músico ou o indivíduo cuja cegueira se intui pela colocação de uma venda sobre os olhos.

pórtico da catedral, ela própria núcleo identitário de um tecido urbano onde as relações entre figuras marginalizadas e os protagonistas da hierarquia social se cruzariam com frequência, em actos piedosos como o que vemos, precisamente, no Saltério belga da Bodleian Library, onde uma senhora (várias vezes representada e, muito provavelmente, a dona do próprio manuscrito) cumpre, com a bênção de Cristo que surge logo acima, a caritativa acção da esmola ao cego, prestes a cair no prato que o cão-guia transporta na boca [Fig. 5.45].

Há, no entanto, como mencionámos acima, uma segunda hipótese para esta figura que, quanto a nós, melhor condiz com o objecto que parece encontrar-se junto da boca, bem como com a ausência de outros atributos. Trata-se, então, de uma representação do caçador que, na sua versão mais humilde, é frequentemente representado a tocar a sua *bozina*, que hoje designamos por olifante, acompanhado pelo cão que, solto ou preso à trela⁴⁶¹, lhe substitui frequentemente a arma. Assim o encontramos, por exemplo, em cenas de caça de alguns bestiários ou onde quer que se pretenda sugerir a caça ou o caçador de forma genérica e tipificada. Mais frequentemente, porém, esta figura surge-nos em retratos cinegéticos mais completos, representando os personagens que acompanham, a pé, a figura do rei ou do grande senhor e dos seus companheiros que caçam a cavalo, como acontece nas iluminuras que ilustram a caça ao cervo nas muitas versões do preclaro *Livre de Chasse* de Gaston Phébus, ou em cenas de montaria⁴⁶², que encontramos em tantos faciais dos túmulos da nobreza portuguesa trecentista, como o do conde de Barcelos, Pedro Afonso (c. 1350) ou, ainda, numa das asnas do travejamento do tecto da igreja de Santa Maria da Oliveira em Guimarães (início do século XV) [Figs.48-53].

Nesta margem moldurante do portal da Sé de Silves não encontramos, portanto, um dos protagonistas das hierarquizadas e aparatosas saídas de caça, falcoaria e montaria ecoadas em obras de incentivo ou autoria régia como o Livro d'alveitaria de Mestre Giraldo (1318), o *Livre de falcoaria* de Pero Menino (séc. XIV), ou o *Livre da montaria* de D. João I (c. 1415-1433) e o *Livre da ensinança de*

⁴⁶¹ Segundo Bluteau: “Bosina de caçador. Venatorium cornu. Indeclin. Ja não se usão bosinas nas mōtarias; antigamente erão de corno, & de marfim” BLUTEAU, Rafael, *Vocabulário portuguez, e latino*, Vol. II, Coimbra, Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, p. 165. Estes termos encontram confirmação na recolha de Francisco Maria Esteves Pereira, na sua introdução à edição de 1918 do *Livre da Montaria* de D. João I. Cf. D. JOÃO I, *Livre da Montaria*, p. LX.

⁴⁶² “Modalidade” específica de caça no monte, ao porco montês ou ao urso. Cf. D. JOÃO I, *Livre da Montaria*, p. 15.

bem cavalgar toda a sela de D. Duarte (c. 1438)⁴⁶³, em cujo séquito encontraríamos este personagem entre o papel dos “monteiros de pé para fazer as vozarias e guardar as armadas” e “os moços de monte para conduzir os cães, e fazer as vozarias”⁴⁶⁴. Ora, do ponto de vista iconológico, a inclusão desta figura no portal tanto poderá funcionar como referência literal, num sentido congregador (e, por sua vez, já fundamentalmente simbólico) da sociedade local no limiar do edifício catedralício, ou como referência ao carácter lúdico deste tipo de “jogo ou manha”, defendido por D. João I sobre todos os outros, como poderá encerrar sentidos menos imediatos, relacionados com a caça como exercício violento e ambivalente (a caça ao pecado e a caça pelo pecado) ou ainda, e num sentido diametralmente oposto, enquanto metáfora amorosa, temática recorrente no ambiente cortês mas também partilhado em circuitos menos elitistas e, até mesmo pontualmente assumido pela iconografia religiosa⁴⁶⁵.

No seguimento da arquivolta, surge a figura, relativamente bem conservada, de um homem a tocar uma gaita de foles. Envergando a habitual saia curta, desta feita recortada em *zigzag*, esta é uma figura festiva e de aspecto intencionalmente performático, devendo o barrete que cobre a cabeça - cónico, com uma borla na ponta e ligeiramente flectido para o lado direito - ser entendido mais como um equivalente ao chapéu de bobo, do que o antepassado do barrete de campino que os nossos olhos saturados de referências contemporâneas pode cair na tentação de ler. O barrete, normalmente de lã, tingido em cores pardas e escuras, não seria incomum na época, conforme afirma António de Oliveira Marques, no entanto, o próprio aspecto da saia deste instrumentista profano

⁴⁶³ Os dois primeiros terão sido encomendas expressas dos monarcas D. Dinis e D. Fernando, respectivamente, estando as autorias dos dois últimos associadas aos próprios monarcas.

⁴⁶⁴ Cf. D. JOÃO I, *Livro da Montaria*, p. XXXVI.

⁴⁶⁵ Para ambas as vertentes, recordemos dois exemplos extremos mas, por isso mesmo, particularmente ilustrativos: o poema inglês do século XIV, anónimo, *Sir Gawain and the Green Knight*, onde o crescendo da descrição de uma cena de caça ao porco montês e uma cena de sedução são colocadas em paralelo; e a iconografia da Anunciação como Caça ao Unicórnio, comum na Alemanha do século XV. Sobre o tema da caça e as suas implicações aristocráticas, de uma perspectiva mais ampla, ver o ponto de situação feito por Judkins a partir da literatura inglesa: JUDKINS, Ryan, “The Game of the Courtly Hunt: Chasing and Breaking Deer in Late Medieval English Literature”, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 112, No. 1, Chicago, University of Illinois Press, 2013, p. 70-92.

parece aproximá-lo mais de um *comicus*⁴⁶⁶, um *entertainer* vestido a rigor [Fig. 4.54].

Desta figura brotam ramagens de carvalho com pares de bolotas entre as folhas, formal e plasticamente semelhantes aos de Santa Maria da Vitória para, logo a seguir surgirem, na posição mais desconcertante de todo o portal, os protagonistas deste desfile pelo limiar: Pedro e Paulo [Fig. 5.55]. Colocados no espaço central e mais elevado da arquivolta, os dois pilares da Igreja apresentam-se inclinados, acompanhando o movimento do suporte, com as respectivas cabeças encostadas e quase unidas uma à outra. Ambos representados com longas túnicas e mantos, seguram a espada e a chave, seguindo a iconografia respectivamente cristalizada. Com eles inaugura-se, assim, uma reorientação na leitura, que implica a interrogação de complementaridades temáticas entre as figuras que já sabemos simetricamente colocadas de um e outro lados do portal. Seguindo, assim, esta possibilidade, verificamos que a figura que se segue a São Pedro, depois da única aduela vegetalista com a representação clara de uma flor, que não tem paralelo na flora da Batalha, é uma outra figura masculina, com saia curta de decote triangular e cabelo à chamarro como os restantes, que toca (ou segura) um pandeiro e que acompanha, formal, iconográfica e, consoante a permissividade da nossa imaginação, sonoramente o gaiteiro que lhe fica diametralmente oposto [Figs. 5.56].

Pouco comum na iconografia musical das margens da arte medieval em Portugal, este instrumento é, contudo, relativamente frequente na escultura e sobretudo na iluminura europeias, surgindo nas mãos de figuras humanas mas também de criaturas monstruosas e, com alguma frequência, de senhoras, como no-lo mostram dois *bas-de-page* do saltério inglês dito de D. Maria I (*Queen Mary Psalter*) [Fig. 5.57]⁴⁶⁷. Festivo e espontâneo, é fácil associá-lo à celebração e às manifestações públicas, concertadas ou não, de ledice através do “agradavel, &

⁴⁶⁶ Embora muitos outros paralelos, desde logo com maior proximidade cronológica, pudessem ser convocados, a figura marginal de um *Infortiatum* (um dos livros de Leis que faziam parte do Digesto de Justiniano) iluminado pelo mestre da Bíblia de Gerona (c. 1275-1300) é particularmente interessante por se auto-intitular, através de um volume que desenrola num espaço intersticial entre duas caixas de texto, como “comicus”: “Ego sum comicus tuus vel deo”.

⁴⁶⁷ O nome convencionado para o Royal MS 2 B.vii da British Library resulta do facto de ter sido ofertado, muito tempo depois da sua execução, a Mary Tudor. Criado nas primeiras décadas do século XIV, a sua primeira destinatária poderá ter sido Isabella de França (1295-1358), rainha de Edward II de Inglaterra.

festivo sonido”⁴⁶⁸ que Bluteau não deixaria de lhe atribuir. Na Crónica de D. João II (1545), ainda que bastante posterior à data das imagens em questão, Garcia de Resende coloca-o nas mãos da “muyto honrada molher Dayres de Miranda”, D. Briolanja Anriques que, tomada de incontrolável alegria por ocasião das festividades do casamento do príncipe D. Afonso, “sahio a rua cantando com hum pandeiro na mão”⁴⁶⁹.

Segue-se, então, a figura que esperamos ver complementar o moço de monte e o seu cão. E se, ao olhar apenas para o lado esquerdo da arquivolta, o tipo de caçada permanecia uma incógnita, esclarece-se agora o seu nobre alvo pois, sobre uma figura masculina assoma-se nada menos do que uma bem armada cabeça de verado ou de cervo [Fig. 5.58].

A caça ao cervo, que se contava entre as mais regamente conotadas, codificando-se como apanágio estrito da elite da época, tinha também profundas implicações simbólicas quando convocada em texto (oral ou escrito) ou em imagem. Símbolo cristológico, a partir de fontes tão remotas quanto o *Physiologus* (séc. II), o cervo veloz mas tímido, passa a identificar-se progressivamente com o cristão, perseguido e inocente.

Representado desde cedo como um dos animais do Paraíso, junto das *fontis vitae* dos evangeliários carolíngios e otomanos, ou nas teorias simétricas da escultura pós-milenar, será presença recorrente na longa história da arte medieval, quase sempre bem conotado, nas margens como no centro, enquanto símbolo de fecundidade e ressurreição, além de signo visual tradutor da identificação entre *servus* e *cervus*⁴⁷⁰.

Na diluição destas formulações mais eruditas, elas próprias abertas à ambivalência, como se nota com frequência pelos textos dos bestiários, o cervo surge também conotado em âmbito popular (e o risco da relação erudito-popular é assumido pela noção da sua transversalidade à coluna dorsal da sociedade medieval, com muito poucas exceções) como sinónimo de cobardia e, ainda em finais do século XVI, Jerónimo Cardoso traduzia “*Ceruinus vir*” como “homem

⁴⁶⁸ Segundo a definição apresentada por Bluteau, que coincide com os elementos ainda extraíveis da escultura do portal de Silves: “He a modo da cercadura de huma pineyra, com huns vãos ao redor, em que estão metidas humas chapinhas de latão, a que chamão soalhas, que movidas fazem hum agradável, & festivo sonido.” BLUTEAU, Rafael, *Vocabulario Portuguez e Latino*, Vol. VI, p. 219.

⁴⁶⁹ RESENDE, Garcia de, *Chronica dos valerosos e insignes feitos del Rey Dom loão II*, Lisboa, [Antonio Alvarez Impressor], 1622, p. 68.

⁴⁷⁰ Cf. PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 84-88.

couardo”⁴⁷¹. Idêntica ressonância é a que encontramos na metáfora cinegética convocada por Turpin na iminência da morte de Roland que, mortalmente ferido na cabeça, precipita o seu fim ao tocar o corno, ou *bozina*, com tamanho furor que faz estalar o próprio crânio:

*Si cum li cerf s'en vait devant les chiens,
Devant Rollant si s'en fuient paiens.
Dist l'arcevesque: 'Asez le faites ben!
Itel valor deit avoir chevaler
Ki armes portet e en bon cheval set,
En bataille deit estre forz et fiers*⁴⁷².

Com efeito, muito nos conviria poder aplicar ao portal da Sé de Silves o texto da *Chanson de Roland* (séc. XII), com óbvias ressonâncias num espaço a duras penas tomado aos mouros, ou ainda o simbolismo ritual da Paixão de Cristo ou a metáfora do amor salvador, como preconiza Michel Pastoureau para muitas das suas aparições na arte medieval⁴⁷³. Desta forma, mais facilmente explicaríamos a figura masculina que acompanha o cervo e que, na verdade, mais do que ele se assume como protagonista desta relação com o caçador. Dela, porém, pouco conseguimos retirar que nos permita uma identificação assertiva, percebendo apenas que se trata de uma figura masculina, de vestes compridas, com um livro na mão esquerda e dois objectos que lhe pendem da mão direita mas que, por provável falha de observação, não logramos identificar.

Parece-nos, contudo, provável que se trate de uma figura religiosa, seja ela clérigo, bispo (arcebispo, como na *Chanson de Roland*) ou santo, tanto pela solenidade intemporal do vestuário como pelo atributo do livro, sustido à esquerda como no caso dos Santos Pedro e Paulo. Neste sentido, seria tentador identificá-lo com um dos santos cujas hagiografias incluem cenas de caça envolvendo cervídeos, como é o caso do romano Santo Eustáquio e do belga Santo Huberto,

⁴⁷¹ CARDOSO, Jerónimo, *Dictionarium latino lusitanicum & vice versa lusitanico latinu[m]*, Conimbricæ, [excussit Joan. Barrerius], 1570, fl. 34v.

⁴⁷² MICHEL, Francisque (ed.), *Chanson de Roland ou de Roncevaux*, Paris, Chez Silvestre Libraire, 1837, [canto CXXXIC], p. 73. Esta canção de gesta foi já sugerida como fonte, ou tema, para algumas esculturas dos séculos XII e XIII em Portugal. Cf. SOUSA, LUÍS Correia de, “Iconografia musical na escultura Românica em Portugal”, *Medievalista*, N° 1, IEM/FCSH-UNL, 2005, consultado a 20 de Março de 2016, <http://www2.fcsch.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-iconografia.htm>

⁴⁷³ PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, p. 85.

cujas *vitae* e iconografias se (con)fundem desde cedo e que são frequentemente representados junto de um cervo, em referência ao milagre da aparição do crucifixo entre as hastes do animal, que significou a sua conversão⁴⁷⁴, ou o eremita São Gil (ou Santo Egídio) que poderia ser aqui representado com a mão trespassada pela seta, como se tornou comum na sua iconografia na sequência do relatos que contavam como teria sido inadvertidamente ferido pelo rei (o visigodo, segundo algumas versões), ao proteger uma corça, sua companheira, que este perseguia⁴⁷⁵.

Do ponto de vista estritamente iconográfico, ambas apresentam problemas pois, se a identificação com Santo Egídio explicaria o livro, o hábito e eventualmente o objecto triangular que surge junto à mão direita desta figura - porventura também aqui trespassada por uma seta particularmente dimensionada, como a chave de São Pedro - já a cabeça do cervo serviria melhor a uma representação de Santo Eustáquio, uma vez que o cervídeo da lenda de Santo Egídio, ou São Gil é na verdade uma fêmea, que o alimentava com o seu leite. No entanto, o santo caçador é quase sempre distintamente representado enquanto tal, trajando de acordo com a sua actividade e raramente segurando um livro.

Para ambos os casos, encontramos, porém, os seus coadjuvantes, com exemplos pontuais de obras onde a corça de Santo Egídio é representada com hastes, como no painel de Miguel de Alcañiz (c. 1420s) hoje conservado no Metropolitan Museum de Nova Iorque, e outros onde Santo Eustáquio/Huberto, embora trajado como um nobre, carrega a cabeça do cervo como seu atributo, como na escultura dos *Catorze Santos Auxiliadores* de Tilman Riemenschneider (c. 1520-1530, Mainfrankisches Museum, Würzburg) [Figs. 5-59-60]. Trata-se, é claro, de uma hipótese de identificação meramente operativa sugerida com a certeza de que a especificidade de uma tal referência iconográfica exigiria maior aprofundamento investigativo do que aquele que a precariedade da proposta autoriza. De facto, nenhum dos referidos santos parece ter sido alvo de um culto particularmente significativo em Portugal, embora ambos houvessem sido divulgados através da Legenda áurea e semelhantes *florilegia*, bem como pelo papel intercessor (auxiliador) de ambos, sendo Santo Egídio especialmente eficaz

⁴⁷⁴ O terceiro elemento que parece brotar por entre as hastes do cervo é apenas uma das folhas que compõem o ornamento vegetalista da aduela. Por vezes, o mesmo santo é também representado com o braço ou o peito trespassados, ao invés da mão.

⁴⁷⁵ VORAGINE, Jacobus de, *La Légende Dorée*, Vol. I, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1843, p. 371-374.

na ajuda aos pobres, aos mendigos, aos aleijados e aos possessos, com santo Eustáquio a assumir-se muito sobretudo como protector dos caçadores.

Uma outra possibilidade, porém, poderá convocar-se se assumirmos que a relação entre estas figuras é permeada por um intuito satírico, fazendo da crítica de costumes, neste tempo habitualmente relegada para as gárgulas, um dos ingredientes fundamentais da moldura da entrada na catedral. Se assim for, esta figura aparentemente religiosa poderá transformar-se na ilustração de um dos abusos mundanos dos religiosos particularmente criticado ao longo de grande parte do período medieval: o comprazimento no dispendioso divertimento cortesão da caça. Listada e iluminada entre as *abusiones seculi et claustri* compiladas por James le Palmer na sua sumptuosa e omnívora⁴⁷⁶ enciclopédia intitulada *Omne Bonum* (1360-1375), aí encontraremos dois monges a cavalo, preparados para proezas da falcoaria e depois, na entrada dedicada aos Clérigos onde se comenta essa estirpe soez do *clerico venatore*, um grupo de jovens religiosos tonsurados, empunhando arcos e flechas e tocando uma *bozina* para atirar os cães a um descontraído grupo de coelhos monteses que os observa ainda com tranquilidade [Fig. 6.61].

Também a literatura pastoral portuguesa reflectiu esta preocupação com o religioso que descara as suas obrigações espirituais em actividades mundanas como a caça, servindo de mau exemplo aos fiéis. Assim, no *Livro das Confissões* de Martim Pérez denuncia-se como nocivo para a Igreja:

*O pralado que trage caaes & aues & anda aa caça & por casa dos Reys que trage muytas conpanhas & muytas bestas, Se cata por as Riquezas & ñ por preegar & ensinar. Se cata por o deleyte & plazer do seu corpo & ñ faz oraçõ reza n~e mostra exemplo de deuoço aos poboos ou subditos que ha so sua cura*⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ A adjectivação é de Penn Stzitty, que analisa a entrada *Fratres mendicantes* como um manifesto antifraternalista que perpassa toda a enciclopédia e que encontra ecos muito próximos em autores como Jean d'Anneux e Richard FitzRalph, arcebispo de Armagh, ambos activos opositores dos mendicantes durante o século XIV. Cf. SZITTYA, Penn, "Kicking the Habit: the Campaign against the Friars in a Fourteenth-Century Encyclopedia", *Defenders and Critics of Franciscan Life* (ed. Michael F. Cusato, G. Geltner), Leiden/Boston, Brill, 2009, pp. 159-175, p. 162.

⁴⁷⁷ Livro das Confissões de Martim Pérez, citado em: BAUBETA, Patricia Anne Odber, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 31.

A penitência devida “por usar a caça” seria “de tres annos ao clerigo e dous ao diacono e huum ao sodiacono e ao todo creligo meor a penitença do leygo”⁴⁷⁸, pena leve que não impediu o retrato, avançado o século XV, de um “Frey Payó com sua renda, /monteyros e caçadores, / escudeyros, seruidores” e com “Ley de caualeyro/na maneira do vyuere”⁴⁷⁹ ou, já no século seguinte, de um Frei Narciso, pedindo bispado, “que possa ter dez rascões, / e um escravo ocupado, / que sempre tenha cuidado /dos cavalos e falcões”⁴⁸⁰.

Ora, se nada nesta figura, e na sua conjugação com o correspondente caçador, se afigura inegavelmente risível nem sobre elas parece pairar qualquer indicador explícito da negatividade de um exemplo que se convoca para sobre ele exercer a crítica e ilustrar o oposto da virtude, também nada nos impede liminarmente de supôr que nelas estariam os ingredientes fundamentais para, à luz de um sentido descodificador muito mais próximo e informado (desprovido da criatividade decantadora do anacronismo), se activarem as necessárias referências imagéticas, visuais ou textuais, da sátira aos clérigos menos exemplares, assim expostos nas suas faltas exactamente onde estas deveriam ficar: à porta da igreja.

Mas, não se ficando o cortejo de figuras por aqui, aos pés deste religioso encontramos um longo motivo vegetalista, talvez o sumário estilizado de uma planta como o cardo, que brota de um vaso que, por sua vez, se equilibra sobre a cabeça de uma mulher [Fig. 5.62]. De saia comprida, e com traços faciais e pormenores de vestuário quase completamente delidos, esta figura que apoia as mãos na cintura e que, talvez mais por efeito da erosão da superfície pétrea do que por intenção original, parece abrir a boca para cantar, recorda a bailadeira das margens medievais - reais e representacionais - com um precedente próximo na muito mais antiga arquivolta do portal do convento de Vilar de Frades. Tal como esta - e como tantas outras nos modilhões e capitéis das igrejas dos séculos XII-XIII, dos *marginalia* dos manuscritos dos séculos XIII-XIV [Figs. 5.63-64], citando apenas suportes e cronologias com maior densidade de ocorrências - ela está

⁴⁷⁸ Mário Martins, *O Penitencial de Martim Pérez*, p. 102.

⁴⁷⁹ Excertos das “Trouas que fez Duarte da Gama aas Desordeens que aguora se costuma em Portugal” compiladas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, citados em: BAUBETA, Patricia Anne Odber, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, p. 32-33.

⁴⁸⁰ Também este exemplo, retirado da tragicomédia *Romagem dos Agravados* de Gil Vicente (1533), é citado pela mesma autora a propósito das críticas aos clérigos amantes da caça. Cf. BAUBETA, Patricia Anne Odber, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, p. 33.

acompanhada pelo instrumentista que toca, do outro lado do portal, um instrumento de cordas. Pese embora a carga geralmente negativizante que a figura da bailadeira traz para as margens e os limiares de muitos edifícios românicos, ilustrando a sedução da dança no corpo feminino e alertando para os seus perigos, a partir dos anti-modelos de Salomé e da *joculatrix*, cremos que a sua inclusão neste portal (e talvez já também no de Vilar de Frades) tem um sentido congregador e festivo muito mais evidente, e também muito mais literal, na convocação da música, do tanger e bailar, como elemento de convivialidade e sociabilidade, tanto quanto de sublimação espiritual ou dedicação a Deus. De resto, não se encontra nesta personagem nenhum dos indicadores típicos (gestos sinuosos ou acrobáticos) do comportamento nocivo da dança e da sua associação ao sexo feminino ainda que, mais uma vez, a sua descodificação negativizante pudesse ser óbvia para a maioria dos observadores - e recordemos que ela nunca foi uniforme - mesmo a partir de um suporte neutro.

Depois desta figura feminina, a única de todo o conjunto, abre-se uma nova pausa vegetalista, a partir de enrolamentos de folhagem semelhantes a acantos que dá lugar ao último personagem do conjunto, um religioso, de capuz sobre a cabeça que, embora não ostente o habitual cordão parece envergar o traje dos frades menores, como que ecoando a importância da matriz mendicante que se lê no próprio partido arquitectónico da catedral. Sentado ou de pé, não percebemos de forma exacta, segura na mão esquerda aquilo que nos parece ser a bolsa, ou esmoleira, indicador da sua pertença ao século e da sua dependência da sociedade que, de alguma forma, se resume ao longo da arquivolta do portal [Fig. 5.56] Esta mesma relação, quotidiana e terrena, se reforça pelo jogo de simetria que também aqui remete o frade e o nobre para uma estreita correspondência, numa inversão de condições (nobreza/humildade, riqueza/pobreza, ostentação/despojamento) que se compensa através de um bem medido sistema de trocas, pois se o nobre sustenta o frade mendicante com a sua caridade, denunciada pela piedosa ostentação do rosário, o frade auxilia o nobre no caminho da salvação, de portas abertas no umbral da catedral: “esmola dar e perdões ganhar”⁴⁸¹ era uma máxima eficaz e seguida por todos quantos necessitassem de comutar contrições, orações, penitências e obrigações.

No entanto, porque a sombra da sátira se projecta sempre sobre os espaços marginais, não podemos deixar de recordar que esta dependência da

⁴⁸¹ Mário Martins, *O Penitencial de Martim Pérez*, p. 76 [Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. Alc. CCLXXIV a/213, fl. 141r]

caridade deu frequentemente lugar à visão dos mendicantes, sobretudo franciscanos, como ávidos acumuladores do dinheiro alheio. Frequentemente colocados numa balança implacável, amados ou odiados, os mendicantes, pregadores e confesores, com acesso directo à reflexão e à intimidade dos fiéis, acolitando reis tão depressa quanto se camuflavam por entre marginais, persuasivos, eloquentes, carismáticos são alvo frequente das críticas do clero regular e da sociedade laica, jocosamente retratados por trovadores, poetas e escritores, bem como por pintores e escultores, um pouco por toda a Europa, como gananciosos, luxuriosos e boémios⁴⁸². Este sentimento anti-medicante, nutrido desde cedo mas particularmente elaborado a partir de finais do século XIII, reflectir-se-á de forma sistemática, como veremos, nas margens sob a recorrente figura da raposa pregadora. Nas margens da já citada enciclopédia *Omne Bonum* encontraremos várias rubricas que simultaneamente expandem e consolidam essa mesma atitude, adensando-a com acusações de impostura e falsa pregação, a partir de autoridades como Guillaume Durand (os frades mendicantes não devem interferir em assuntos temporais); Guglielmo di Monte Lauduno (os frades mendicantes são mais avaros e desejam ser exaltados acima de todos os outros); Guillaume de Saint-Amour (os mendicantes só pregam por dinheiro e incentivam a mendicidade a partir do exemplo de Cristo, o que é uma heresia); Thomas Wilton (os franciscanos deambulam pelo reino, frequentando as cortes dos magnatas, e são preguiçosos, pois não trabalham com as mãos), entre outros. Em Portugal, a pregação desregrada e não sancionada oficialmente mereceria menção muito concreta no sínodo de Braga de 1477:

*Cousa certa hé que muitos ychacorvos e emganadores andam per este arcebispado pedindo esmollas, mostrando leteras falsas e pregando indulgencias e perdoanças mentirosas que nunca forom ou, se algüuas som, acrescentam nellas muitas falssidades e mentiras e assy enganom os sinplezes e lhes levam e rouvam o seu como nom devem nem lhes ficar proveicto alguum pera suas almas.*⁴⁸³

⁴⁸² Cf. BAUBETA, Patricia Anne Odber, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, p. 50-54; SZITTYA, Penn, “Kicking the Habit: the Campaign against the Friars in a Fourteenth-Century Encyclopedia”, p. 159-175.

⁴⁸³ MARQUES, José, “A Pregação em Portugal na Idade Média. Alguns aspectos.” *Via spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, No. 9, Porto, Universidade do Porto, 2002, p. 317-347, p. 319.

Epitomizando, assim, este geral sentido de ambivalência que perpassa pelo menos oito das dez figuras da arquivolta exterior do portal da Sé, o frade com a sua “sacola, pedindo esmola”⁴⁸⁴ tanto poderá representar a oportunidade da remissão e da penitência, como a importância dos mendicantes no restabelecimento de um reino heroicamente refundado a partir de Aljubarrota e monumentalmente simbolizado pelo mosteiro de Santa Maria da Vitória, como condenar, com evidente sentido auto-crítico e morigerador, os vícios que estes transportavam para a sociedade e que era necessário purgar. Neste sentido, poderemos reler a iconografia do portal à luz da tradição da exposição dos pecados e dos pecadores, dos vícios personificados que o fiel, sempre peregrino mesmo que apenas no interior da sua Sé, deveria saber identificar, reconhecer e abandonar. Tutelados - acima e ao centro - por São Pedro e São Paulo, festejados em conjunto tal como são frequentemente representados, os personagens desta moldura animada recordariam aos fiéis a nocividade dos *cantares vãos* dos jograis (mal vistos ainda por D. Duarte)⁴⁸⁵ convocados pela gaita-de-foles e o pandeiro que nas mãos dos homens pouco serviriam à música devota - o que não é o mesmo que assumir, ipso facto, a sua proscricção do âmbito devocional - e da bailadeira, veículo tradicional de luxúria, concretizada ou em potência, e de perniciosa manipulação do homem, no seguimento do exemplo de Salomé. Recordar-lhe-iam também a vanglória, a ostentação e a mundaneidade, a partir do moço de monte que segue para a caça o seu senhor que, ao contrário do que se esperaria, não é um rei nem um nobre, mas um clérigo, ilustrando por fim a perniciosa relação entre as falsas piedades, que compram penitências, orações e jejuns com as moedas das esmolas e os falsos pregadores, hábeis neste comércio onde a caridade, quando o é, não recebe nada em troca.

Há nesta leitura, contaminada de uma moralização agridoce, qualquer coisa de muito sedutor, pelo efeito de espelho que entrevemos na activação das imagens pelos homens e mulheres que primeiro as fruíram, mas também pelo jogo de surpresas que a correspondência e a simetria potenciam. É, no fundo, como se fizesse sentido aplicar ao portal o simples comprazimento na descoberta da figura “do outro lado”: aqui um senhor piedoso, com o seu rosário na mão, ali o frade que lhe vai extorquir a piedade; aqui um instrumentista bem vestido, bem sentado,

⁴⁸⁴ Assim se caracteriza também o franciscano no *Auto de Santo António* de Afonso Álvares. Cf. Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* - Base de dados textual [on-line]. <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [25/03/2016]

⁴⁸⁵ Cf. Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, (ed. Maria Helena Lopes de Castro), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 266; Mário Martins, *Livro de Confissões de Martim Perez*, p. 82, fl. 128r.

talvez figura de alto estatuto, ali a bailadeira que dança, de mão na anca e cântaro sobre a cabeça; aqui um caçador com o cão pela trela, a soar a *bozina* que dá o sinal que enfurece a matilha e marca a captura da presa, ali o clérigo que organiza a montaria de caça ao cervo que é, afinal, símbolo de Cristo; aqui um gaiteiro, ali o seu companheiro que toca pandeireta, como a sorte grande e a terminação.

Por mais eloquente que nos pareça esta arquivolta, cada vez mais expressiva à medida que a interrogamos sob o ponto de vista da sátira e da moralização, nada nos garante que seja este o mote certo a glosar na descodificação da sua orientação iconológica. Nada nos garante, de resto, que esta orientação seja singular e que não pretenda, desde o início, abrir-se às leituras idiossincráticas dos fiéis e dos religiosos, mais ou menos instruídos, mais ou menos imersos nas referências textuais que se entretecem na fibra das imagens. Não significando esta potencial ambivalência uma falta de programação e de intencionalidades específicas aquando da realização do portal, ela indicia apenas a rápida diluição destes pressupostos programáticos aquando da entrega das imagens ao mundo real e quotidiano, às suas preocupações, devoções e superstições e até mesmo à sua indiferença. Consequentemente, nada nos garante também que a orientação da activação e leitura destas figuras não apontasse no sentido oposto, reunindo de forma participante figuras mais ou menos previsíveis de uma vivência talvez não quotidiana mas certamente (e tão necessariamente) celebratória e dignificadora do espaço que o portal, afinal, inaugura.

Confrontando aquele que ingressa na igreja, tanto quanto aquele que, por penitência ou consciência, está temporariamente impedido de nela entrar, estaria, assim, não uma galeria adversativa mas o retrato do mundo que celebrava a Igreja mas que, mesmo assim, não transporia as suas portas, um mundo de preparação para a celebração dos Sacramentos e sobretudo do Mistério Eucarístico. Postas assim em contexto - no contexto possível - as figuras avulsas do portal da Sé de Silves adquirem todo um outro sentido relacional, multidireccional e certamente mais complexo do que a sua modesta e miniatural presença na moldura exterior do vão possa à partida sugerir. Ordenada, hierarquizada, a aparência da sua espontaneidade permite convocar os protagonistas da ordem social que é, também a ordem cuidadosamente mantida pela instituição eclesiástica, num desfile que não é mudo nem neutro, mas antes festivo e fundamentalmente urbano.

Num paralelo apenas sugestivo, atrever-nos-íamos a convocar, pelo seu emblematismo, o carácter congregador de rituais religiosos e sociais como a procissão do *Corpus Christi* e a súplica que a partir dele Maria Helena da Cruz Coelho tão assertivamente extrai:

A procissão do Corpo de Deus, na ortodoxia das representações e celebrações religiosas e na ordem codificada e disciplinadora de todos os seus componentes míticos, profanos e populares, bem como no seu hierarquizante regramento social, seria o modelo e o exemplo para muitas outras procissões que nas cidades e vilas medievais comemoravam os solenes momentos da vida de Cristo e da Virgem e as múltiplas festividades dos santos do calendário litúrgico ou até mesmo celebravam acontecimentos relevantes da família real, desde a ascensão ao poder aos ritos de passagem e às vitórias militares e políticas.⁴⁸⁶

Na economia do ornamento desta entrada, sempre tendencialmente mais aparatosa do que todas as restantes, é nesta arquivolta que encontramos os elementos dialógicos típicos de uma representação do centro, na obediência a uma hierarquia que se faz passar despercebida mas que é absolutamente estruturante e que dita, desde logo, a intensificação da natureza parergónica do ornamento marginal na superfície dos capitéis [Figs. 5.66-67]. Fruto de uma escolha consciente, inverte-se aqui a lógica da distribuição do ornamento que, frequentemente, faz dos capitéis campos de representação per se, ainda que liminais, como se de uma miniatura ou uma inicial iluminada se tratassem, relegando para a linearidade moldurante das arquivoltas os elementos puramente ornamentais. No portal da Sé de Silves, são os capitéis, de facto, que cumprem a função da cercadura vegetalista, pontuada aqui e além da presença humana, através dos olhos perscrutantes das pequenas cabeças que surgem por entre a folhagem, sensivelmente a meio da cesta (no eixo central e no registo superior).

Profundamente consumidos pelo tempo, os oito capitéis do portal estão, em pelo menos três casos, reduzidos à expressão mineral e amorfa da matéria-

⁴⁸⁶ COELHO, Maria Helena da Cruz, "A festa - a convivialidade", *História da Vida Privada em Portugal* (dir. José Mattoso), Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 144-169, p. 164.

prima, deixando entrever noutros quatro a existência de luxuriantes composições de folhagem (provavelmente acantos) pontuados por rostos humanos [C2-5]. A partilha dos formulários batalhinos que estes capitéis desgastados deixam supôr, não só a partir do motivo do vegetalismo habitado mas, sobretudo, a partir do desenho e tratamento plástico da folhagem, parece ganhar força num outro capitel, o primeiro do lado da epístola, mais junto ao vão da entrada [C5], onde a qualidade do talhe permanece, apesar de tudo, mais visível e conseguimos observar uma cabeça feminina, envolvida numa coifa, que surge por entre dois cachos de uvas muito estilizados, que se elevam a partir do ramo de vinha que percorre o centro do capitel e o preenche com densas folhas, profundamente estriadas à semelhança daquelas que ornamentam o portal sul (entre outros espaços) do mosteiro de Santa Maria da Vitória, na invariável convocação do sacrifício eucarístico. O facto muito significativo de se incluir um vegetalismo de tão evidente conteúdo simbólico da proximidade imediata da entrada na catedral dá-nos, conta, de resto, da sua importância na interpelação do fiel, que deveria reiterar-se no extremo exterior desta fiada de capitéis, com uma figura de corpo inteiro a surgir entre a ramagem, ao invés de apenas uma cabeça [C8]. Apesar de muito deteriorada, esta figura parece envergar um longo hábito e ter a cabeça coberta por um capuz, tal como o frade esculpido na arquivolta, ainda que muito provavelmente estes resultem de mãos diferentes.

Creemos que no portal da Sé de Silves e, desde logo, na sua arquivolta marginada, encontramos um excelente exemplo do potencial ambíguo das imagens medievais, que não podemos tomar sistemática e invariavelmente por negativas, moralizantes (no sentido de anti-exemplo ou de ilustração condenatória do vício e do pecado) ou cómicas e satíricas apenas pela sua pertença a uma margem mais ou menos bem delimitada. De resto, não só a margem ocupa muitos lugares, como nestes cabe também a representação da ordem, do bom e do belo, ainda que frequentemente remetido a um universo referencial terreno, quotidiano e profano, como cremos ser, neste momento.

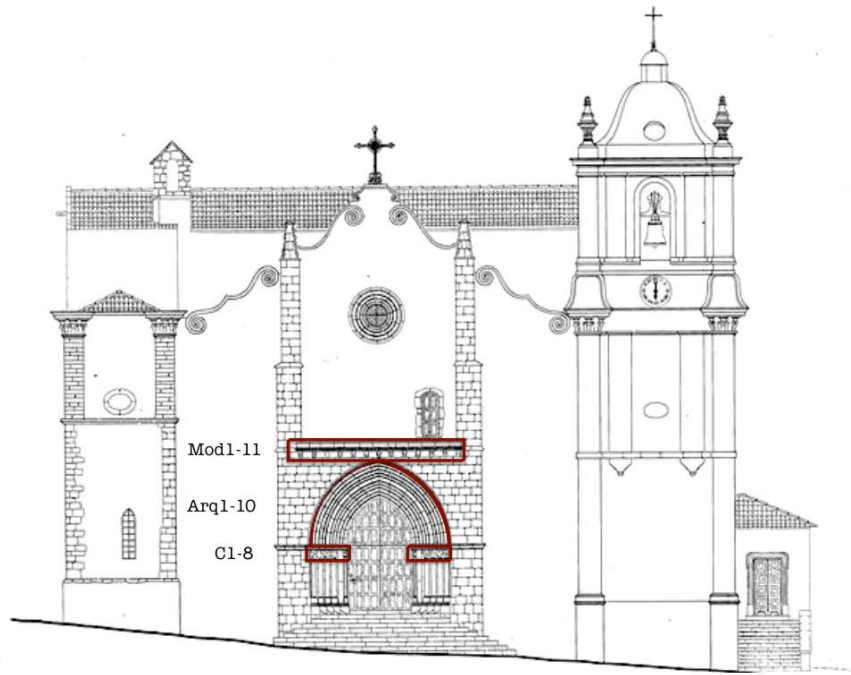


Fig. 5.32 - Distribuição da escultura figurativa do portal
 Mod1-11 modilhões | Arq1-10 esculturas da arquivolta | C1-8 capitéis

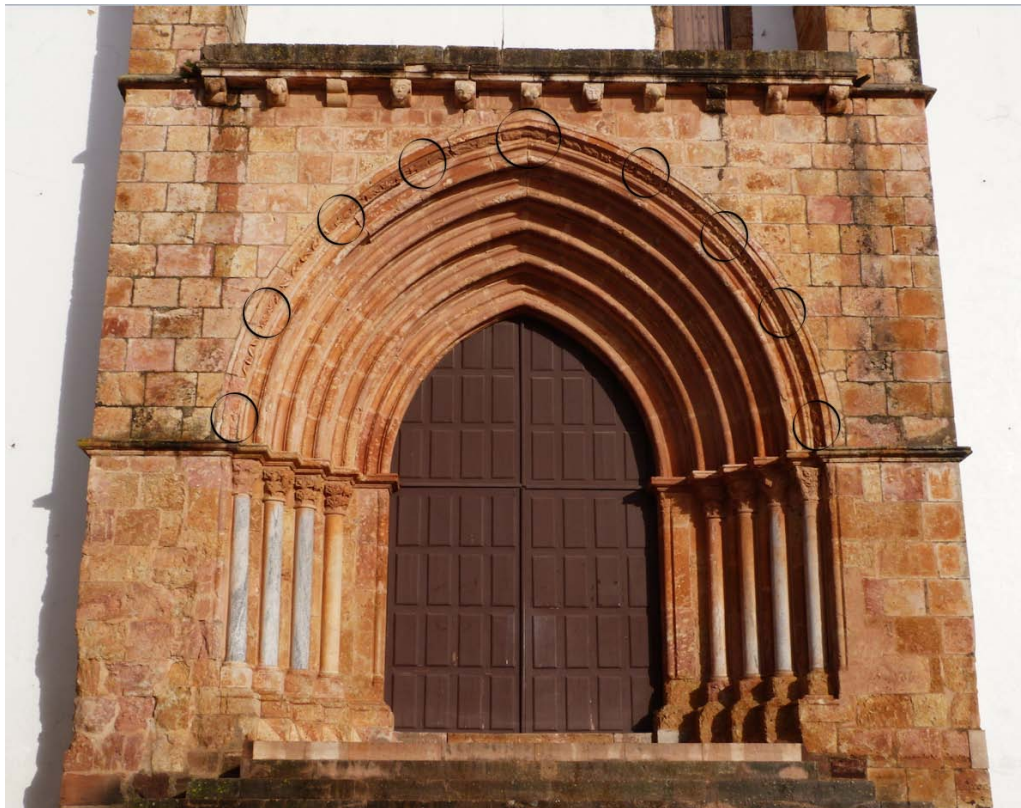


Fig. 5.33 - Portal axial da Sé de Silves. Localização das aduelas com escultura figurativa da arquivolta exterior © Joana Antunes

Arq5 São Paulo
Arq4 instrumentista de pé (gaita-de-foles)
Arq3 caçador com cão e bozina.
Arq2 instrumentista sentado (cordofone)
Arq1 homem com punhal e rosário nobre

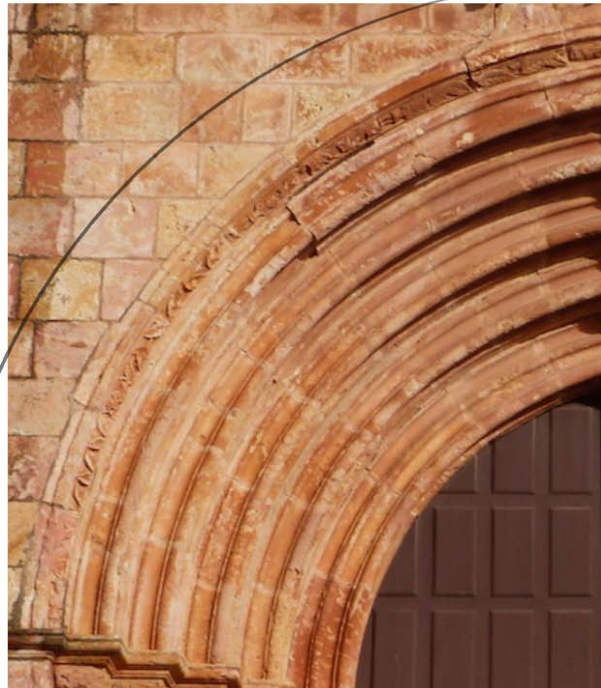
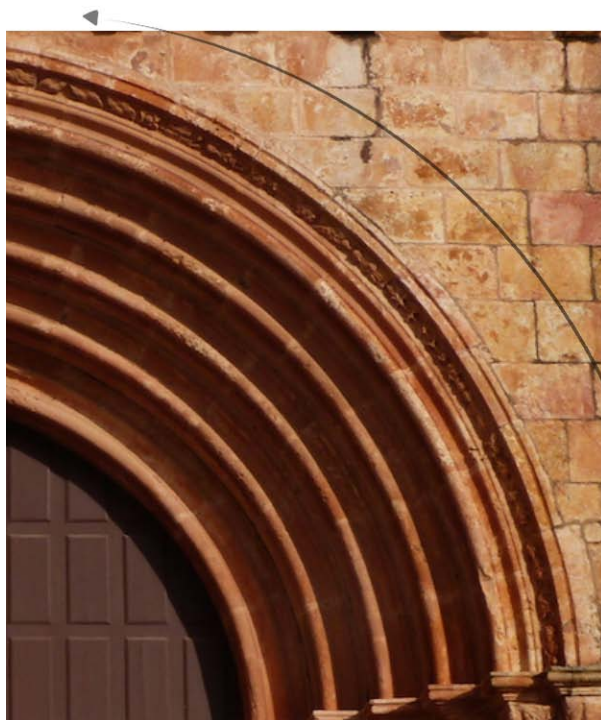


Fig. 5.34 - Figuras inscritas na arquivolta, lado esquerdo © Joana Antunes



Arq6 São Pedro
Arq7 instrumentista de pé (pandeiro)
Arq8 homem e cabeça de veado (santo ou religioso?)
Arq9 mulher com cântaro (balladeira)
Arq10 frade com esmoleira

Fig. 5.35 - Figuras inscritas na arquivolta, lado direito © Joana Antunes



Fig. 5.36 - Portal da igreja de São Salvador de Vilar de Frades, séc. XIII, Barcelos.



Arq1 luta entre dois homens	Arq2 bispo	Arq3 cavaleiro	Arq4 baildareira	Arq5 soldado
--------------------------------	---------------	-------------------	---------------------	-----------------

Fig. 5.37 - Figuras da arquivolta externa do portal de São Salvador de Vilar de Frades, lado do Evangelho.



Fig. 5.38 - Figuras da arquivolta externa do portal de São Salvador de Vilar de Frades, aduelas centrais.



Fig. 5.39 - Figuras da arquivolta externa do portal de São Salvador de Vilar de Frades, lado da Epístola.



Fig. 5.40 - Rogier van der Weyden, Philippe de Croÿ [volante direito do díptico], c. 1460. Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Fig. 5.41 - Figura masculina com terço, Arq1



Fig. 5.42 - Exemplos da flora intersticial do portal da Sé de Silves.



Fig. 5.43 - "Ronsces" ou Silva, Grandes Heures d'Anne de Bretagne, 1505-1510, Tours . Paris, BnF, Département des manuscrits, Latin 9474, fl. 206r.



Figs. 5.44 - Arq2 e Arq3



Fig. 5.45 - Saltério, c. 1320-1330, Gand. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6, fl. 20v-21r



Figs. 5.46 - Grandes Heures de Jean de Berry, 1400-1410, Paris, BnF, Latin 919, fl. 37v.

Decretais de Gregório IX com glosas de Bernardo de Parma ("Smithfield Decretals"), c. 1300-1340, Sul de França. Londres, British Library, Royal 10 E IV, fl. 110r



Fig. 5.47 - Pieter Bruegel, o Velho, Combate entre o Carnaval e a Quaresma (pormenor), 1559, Viena, Kunsthistorisches Museum



Fig. 5.48 - Túmulo de Pedro Afonso, conde de Barcelos, c. 1350, igreja de São João de Tarouca



Fig. 5.49 - Cena de montaria ao javali, 1ª metade séc. XV, travejamentos da igreja de Santa Maria da Oliveira, Guimarães. © Direcção-Geral do Património Cultural/SIPA



Fig. 5.50 - *Bestiario*, c. 1270, Franco-Flamengo. Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. Ludwig XV 3 [folio avulso]



Fig. 5.51 - James le Palmer, *Omne Bonum*, c. 1360-1375. Londres, British Library, Royal 6 E VI f. 142



Fig. 5.52 - Gaston Phébus, *Livre de la chasse*, c. 1406-1407, Paris. Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, MS M.1044 fol. 54r



Fig. 5.53 - Gaston Phébus, *Livre de la chasse*, final séc. XV. Paris, BnF, Département des manuscrits, Français 616, fl. 68

Figs. 5.54 - Figura masculina, Arq4.

Figura marginal com legenda "Ego sum comicus tuus vel deo". *Infortiatum, cum glossis Accursii*, 1275-1300, Bolonha. BnF, Latin 4476, fl. 71r



Fig. 5.55 - Arq5 e Arq6



Figs. 5.56 - Arq4 e Arq7



Figs. 5.57 - *Queen Mary Master, Queen Mary Psalter*, c. 1310-1320, Inghilterra, Royal 2 B VII, f. 182, 195v



Figs. 5.58 - Arq3 e Arq8



Fig. 5.59 - Miguel de Alcañiz, *Retábulo de São Gil (ou Santo Egídio) Triunfante sobre o Demónio e a Missão dos Apóstolos* (pormenor), c. 1420s. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art

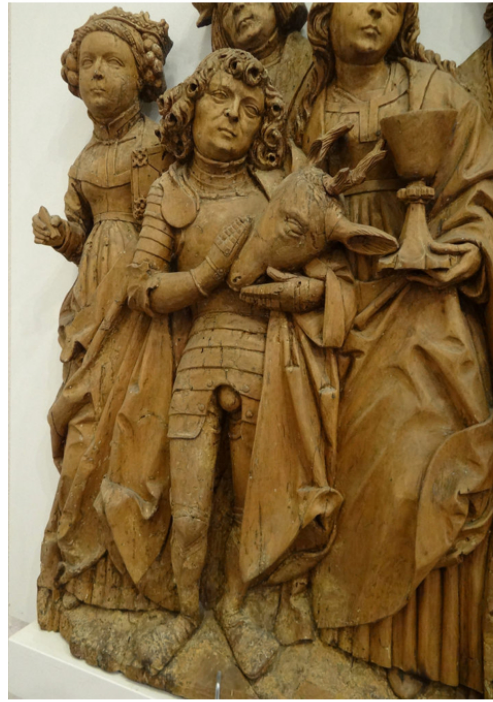


Fig. 5.60 - Tilman Riemenschneider, *Os Quatorze Santos Auxiliadores* [pormenor de Santo Eustáquio], c. 1520-1530. Würzburg, Mainfränkisches Museum



Figs. 5.61 - James le Palmer, *Omne bonum*, c. 1360-1375. Londres, British Library, Royal 6 E VI, Vol. I, fl. 27 e Vol. II, fl. 303v



Figs. 5.62 - Instrumentista e *baileira* [Arq2 e Arq9]



Fig. 5.63 - Guillaume de Lorris e Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, c. 1490-1500, Bruges . Londres, The British Library, Harley 4425, fl. 12v



Fig. 5.64 - Israhel von Meckenem, *O tocador de alaúde e a harpista*, c. 1500, Londres, British Museum



Figs. 5.65 - Portal axial Esculturas da arquivoltas: fiel e frade [Arq1 e Arq11] © Joana Antunes

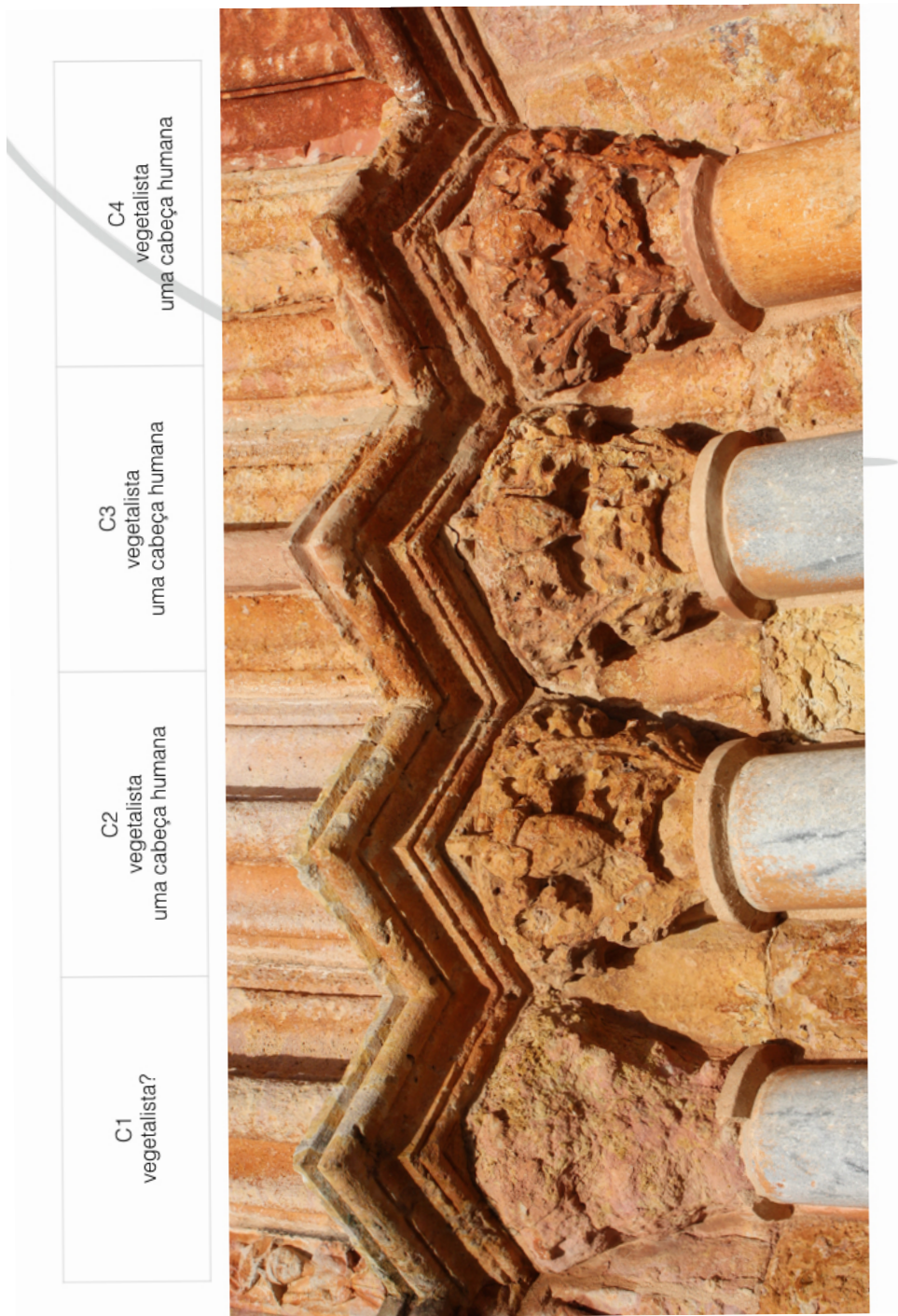


Fig. 5.66 - Sé de Silves, portal axial, capitéis, lado esquerdo© Joana Antunes

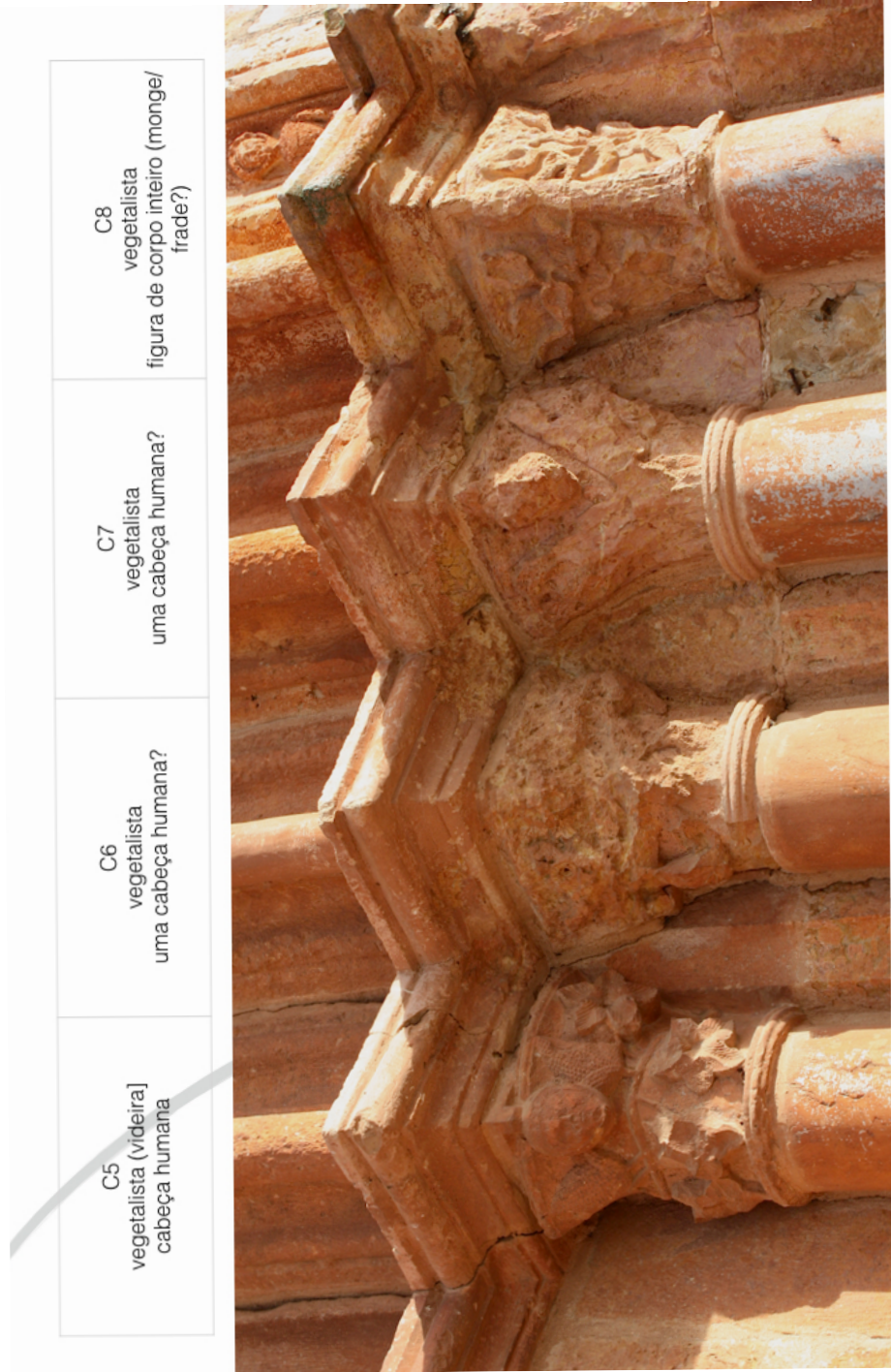


Fig. 5.67 - Sé de Silves, portal axial, capitéis, lado direito © Joana Antunes

Ora, se os capitéis delimitam inferiormente o registo da arquivolta, acima dela encontramos um outro registo que, apesar de aplicado exactamente no centro da composição do portal, logo acima do arco ogival e quase como que definindo um alfiz, é profundamente parergónico, porque acrescenta imagens supérfluas a um suporte que estruturalmente não necessita delas (nem tampouco simbolicamente) mas que com elas se vê acrescido de qualidades estéticas e simbólicas que os tornam interdependentes. Liminar, também, por se encontrar no limite do balcão e no extremo do portal, é marginal também pelo seu papel (tangencial) no discurso montado a partir da arquivolta [Fig. 5.69]. Funcionando simultaneamente como apontamentos ornamentais, com uma carga limitada mas ponderável de aleatoriedade, e como glosas visuais, que amplificam o discurso previamente estabelecido, os cachorros da fachada de Silves situam-se ainda numa tradição arquitectónica que, de acordo com uma história da arte *fatiada*, para usar a metáfora de Jacques le Goff⁴⁸⁷, já não deveria ter lugar ou, tendo-o, seria um inevitável indício de resistência e atavismo.

No caso em apreço, a noção de tradição, mantida mas actualizada, ganha particular expressão pela comparação entre os modilhões que hoje se encontram na fachada e cuja execução e colocação se assume próxima da fábrica do portal e aqueles que muito provavelmente serão dois elementos remanescentes de uma cachorrada anterior⁴⁸⁸ (colocada ou não na fachada voltada a poente): dois modilhões reaproveitados como suportes de túmulo e ainda hoje visíveis sob a arca tumular de Gastão de la Ilha, falecido em 1452, e da sua mulher Violante Gil⁴⁸⁹ [Figs. 5.68]. Nesta reutilização, que só muito aproximadamente poderemos datar dos meados do século XV, os dois cachorros em questão terão certamente

⁴⁸⁷ LE GOFF, Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

⁴⁸⁸ A suspeita deste reaproveitamento, que quanto a nós se confirma plenamente, surge já indiciada na descrição complementar do monumento do registo da Catedral de Silves da responsabilidade da Direcção-Geral do Património Cultural: “A arca tumular assenta sobre um leão entre duas carrancas (provável aproveitamento de cachorros)”. Cf. NETO, João, GORDALINA, Rosário, AVELLAR, Filipa, *Sé de Silves* (IPA.00001293), Direcção-Geral do Património Cultural/Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, consultado a 19/03/2016, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1293

⁴⁸⁹ Gastão de la Ilha foi escudeiro da casa do Infante D. João (irmão do futuro D. Afonso V) e juiz das sisas régias de Silves. Cf. ANTT, *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 20, fl. 18, publicado em: DINIS, António Joaquim Dias (dir.), *Monumenta Henricina (1439-1443)*, Vol. VII, Coimbra, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1965, p. 39-40.

sido escolhidos em função da sua semelhança, que melhor permitiria uniformizar os suportes da arca tumular. Entre eles, e porventura à falta de um terceiro elemento que concorresse para essa uniformização - ou à falta de um terceiro elemento de todo - colocou-se uma outra escultura que parece corresponder à tentativa de talhar um leão (um tanto antropomorfizado, como tantas vezes acontece nestas abordagens mais vernaculares) e que tanto poderá corresponder a um suporte improvisado aquando da colocação da arca tumular, como de um outro aproveitamento de material escultórico disponível no espaço da catedral. Este terceiro elemento não contém, no entanto, qualquer indício formal de alguma vez ter feito parte de uma cachorrada. Já os dois anteriores, e ainda que não possamos ter a certeza da sua localização original, ajudam a alicerçar a possibilidade de que esta cachorrada tenha vindo substituir uma outra mais antiga, eventualmente destruída pela assiduidade dos abalos sísmicos e que, fazendo parte do fâcies da catedral, fosse entendida como digna de continuidade na obra nova.

Elemento supérfluo, que nada sustenta e nada estrutura, e apenas ornamental, com todas as implicações do ornamento ao nível da composição arquitectónica, do discurso iconográfico e do acrescentamento estético, a cachorrada seria assim entendida como essencial e intrínseca à obra da sé. Intrinsecamente parergónica, ela ecoaria até aos dias de hoje a diluição dos tempos e das práticas artísticas - que é também a diluição dos tempos nas práticas artísticas e vice-versa - e não sem paralelos ou precedentes, como vimos ap enunciar a cachorrada do claustro da Sé Velha de Coimbra e da igreja matriz de Vila do Conde, cujo espaço interno reintegrou essa referência, cremos, de forma absolutamente premeditada.

De resto, também o motivo das cabeças humanas que protagoniza os dois modilhões da catedral antiga de Silves atesta esse sentido de continuidade. Se os espaços exíguos, como mísulas, modilhões e capitéis (e, noutros suportes, misericórdias e apoia-mãos, iniciais e *bouts-de-ligne*⁴⁹⁰) são locais ideais para a representação de cabeças, humanas e animais, como sumário da corporeidade completa de ambos, justificando assim o sentido oportuno da sua utilização, a sua impressionante longevidade não poderá deixar de se ponderar à luz de uma continuidade, certamente sinuosa e transformadora mas nunca verdadeiramente interrompida, dos códigos simbólicos e da funcionalidade destes motivos no papel

⁴⁹⁰ A expressão “finais de linha” começa a ter alguma utilização em português em contexto codicológico, onde o seu sentido é mais facilmente reconhecível: os desenhos de pequenas figuras humanas, animais ou compósitas que preenchem o espaço em branco que sobra no final de cada linha de texto.

de imagens-objecto, ou seja, na dependência do espaço a que são aplicados e não simplesmente em razão de uma ontologia abstracta. Assim, a selecção à posteriori e a recontextualização destes modilhões em contexto tumular, não poderá atribuir-se, pelo menos em exclusividade, ao acaso da sobrevivência de um par de peças idênticas, ao seu carácter genérico ou ao seu potencial ornamental: colocada no limite inferior do túmulo, estes grandes rostos de olhos bem abertos, além de simularem a existência de um corpo atlante suportando o peso da arca, - como vinha sendo hábito desde, pelo menos, o primeiro quartel do século XIV⁴⁹¹ -, sumariam, significam e *implicam* os seres humanos, deste ou do outro mundo, cuja função era velar pelo corpo do defunto e vigiar a sua morada provisória até ao dia do Juízo Final.

Esta função vigilante, atenta, provavelmente apotropaica e protectora, não é também estranha aos modilhões, no exterior da igreja. Aí, nos limites superiores do perímetro eclesial, eles tanto podem tomar o rosto de pessoas reais, como os comitentes da igreja, os burgueses ou fregueses mais empenhados na sua construção, ou ainda personagens importantes de narrativas locais⁴⁹², como podem presentificar forças vigilantes e coadjuvantes, capazes de afastar as forças demoníacas sempre prontas a assaltar o espaço sagrado, a bloquear o mau olhar, a velar pelo campo santo, em torno da igreja. E, por fim, poderiam ainda representar as cabeças simbolicamente subtraídas aos inimigos reais e temidos, assim vencidos e eternamente expostos. No caso da cachorrada da Sé de Silves, o valor apotropaico e de vigilância parece unir-se ao da exposição de uma colecção de troféus. De facto, dos onze modilhões que fazem parte do conjunto,

⁴⁹¹ Depois da ocorrência relativamente isolada dos atlantes que seguram a tampa com jacente do túmulo de D. Durando Pais, datado de meados do século XIII e proveniente da absida da Sé de Évora (hoje conservado no Museu Regional de Évora), um dos primeiros exemplos trecentistas encontra-se nos suportes do túmulo do infante conservado no Mosteiro de São Dinis de Odivelas, durante muito tempo identificado com D. Maria Afonso, filha de D. Dinis, e depois com os infantes D. João e D. Dinis, ambos filhos de D. Afonso IV. Cf. FERNANDES, Carla Varela, "Proposta de identificação de um jacente medieval. O infante D. João", *Artis. Revista do Instituto de História da Arte*, No. 5, 2006, p. 73-86; VAIRO, Giulia Rossi, "O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, Panteão Régio (1318-1322)", *Família, Espaço e Património* (coord. Carlota Santos), Braga, CITCEM, 2012, p. 433-448, p. 438-443.

⁴⁹² Veja-se o caso da chamada Puerta del Palau da Catedral de Valência (último terço do séc. XIII) onde os casais representados têm os respectivos nomes inscritos (alimentando há séculos as lendas locais) ou ainda o da Porta de la Anunciata da Sé Velha de Lérida onde os rostos, claramente individualizados e mesmo personalizados são dotados de expressões de espanto e estupor (testa franzida, olhos arregalados, lábios arrepanhados num esgar permanente), cumprindo, talvez uma função idêntica (simpática) ao seu estado: espantar.

oito ostentam esculturas de cabeças, sendo que três não apresentam figuração⁴⁹³; um parece não ter recebido qualquer escultura, outro perdeu-a por completo e um terceiro encontra-se delido ao ponto de não lhe reconhecermos qualquer motivo identificável .

Pela ordem em que se encontram, reconhecemos assim três cabeças humanas: uma muito essencializada, pequena e também já muito consumida pelo tempo [Mod1], outra que representa um homem de barba longa e turbante retorcido [Mod2] e uma terceira que volta a representar um rosto humano algo estilizado, de olhar fixo e expressão ausente, com a boca semicerrada e um par de orelhas ursinas a destacar-se na parte mais alta do rosto. Segue-se a representação, plasticamente muito interessante, daquilo que nos parece ser um urso [Mod5], de pelagem farta e dentes arreganhados numa expressão ameaçadora que hoje convoca bem mais depressa um sorriso sarcástico, senão mesmo amigável. Logo ao lado, um touro [Mod6], com a extremidade do focinho, as orelhas e os cornos amputados pelo desgaste e fractura da pedra, releva-se ainda facilmente identificável, bem como o leão [Mod7] que repete o esgar atemorizador do urso. Segue-se-lhe um outro animal, de focinho afilado voltado para baixo [Mod8] que, tal como o touro, deverá ter tido originalmente dois chifres protuberantes, hoje partidos. Pela conjugação dos elementos visíveis e pela fauna habitual neste tipo de suporte, julgamos poder tratar-se de um carneiro. Por fim, o último modilhão de que conseguimos extrair uma forma minimamente inteligível, e que se encontra também muito danificado [Mod11], parece conter a representação de um outro felino, de orelhas pontiagudas, rosto estriado e dentes arreganhados [Figs. 5.70-71]

Parece evidente, apenas a partir da simples listagem dos motivos representados, que nesta galeria de cabeças-troféu se encontram o potencial iconológico de imagens simbólicas, uma vez que a grande maioria destas figuras seria passível de interpretação e leitura moral (além de paralelismos hipertextuais e hipericónicos, relacionados com lendas, contos e outro tipo de narrativas), e o potencial ontológico das imagens-objecto. Assim, estas figuras começam por ser hipoteticamente relacionáveis com os tradicionais símbolos do mal e do pecado vencidos pela Igreja, frequentemente representados sob a forma de animais particularmente ferozes e atemorizadores, como dragão, o leão, o leopardo ou o

⁴⁹³ Um parece não ter recebido qualquer escultura [Mod3], outro perdeu-a por completo [Mod9] e um terceiro encontra-se delido ao ponto de não lhe reconhecermos qualquer motivo identificável [Mod10].

urso, ou dos inimigos da igreja, os homens ímpios e os infiéis, os hereges e os apóstatas, e colocados em locais de tensão, exposição e humilhação permanentes, como as bases das colunas onde encontramos os leões estilóforos do românico italiano, os capitéis, as mísulas ou os modilhões.

Do ponto de vista do seu simbolismo individual, estas criaturas subjugadas reforçam, pela dignidade e pelas qualidades que não deixam de possuir (força, coragem, ímpeto, astúcia, etc.), a supremacia e o poder do bem alcançado pelo exemplo de Cristo, através do caminho traçado pela Igreja. Na cachorrada de Silves, todos os animais representado são símbolos fundamentais (e possivelmente universais) de força: o urso, o leão, o touro, o carneiro, e os felinos que, a partir do bestiário, poderiam assumir variados nomes (leopardo, tigre, etc.) e funções. Esta mesma qualidade, faz de todos eles presenças a convocar na ornamentação e na activação icónica de um elemento cuja função - mesmo que fictícia, como no caso destes modilhões - é o suporte e a sustentação.

Da mesma forma, as figuras humanas que conseguimos identificar com maior clareza, reiteram a natureza possante, indomável e porventura feroz das alimárias. Impossível de identificar com um tipo ou personagem específico, o carácter genérico e não caracterizado do grande rosto inexpressivo que emerge de um dos modilhões [Mod4] torna-o permeável às conotações de pecado, punição, incivilização e amoralidade que se associam a muitas das representações humanas, frequentemente pecadoras, dos modilhões medievais. Já o humano que o antecede, foi alvo de uma caracterização eficaz, ainda que não necessariamente preciosista do ponto de vista plástico, pois a barba e o turbante que imediatamente se destacam permitem remetê-lo a uma série de variações iconográficas que quase sempre sumariam o némesis moral e civilizacional do cristão medieval: o mouro e o selvagem. Ambos figuras polimórficas, implicam quase sempre uma profunda noção de alteridade, pois que sob a designação de mouro encontraremos representações mentais (e visuais) de muçulmanos tanto quanto de escravos africanos, tal como a ideia do homem selvagem, apesar da sua cristalização iconográfica, agregou com frequência as raças dos confins do mundo, desconhecido, mal conhecido ou recém-conhecido [Figs. 5-72-75]. Esta alteridade, exótica mas frequentemente olhada com desconfiança, foi muitas vezes vertida em atributos comuns a cada uma destas figuras, como a barba e, sobretudo, o turbante. No caso preciso do modilhão de Silves, onde é provável que se tenha procurado representar um mouro-muçulmano - não fora o território em questão ainda um reservatório de memórias bem acesas

relativamente à presença islâmica e aos esforços de reconquista - a sua integração iconológica não diferirá muito da de um homem selvagem, que ao longo dos séculos XV e XVI vamos vendo também surgir com a cabeça cingida por um pano torcido, à laia de turbante, em alternativa à coroa de flores e plantas que também era costume representar-se. Ambos fortes, aguerridos e ferozes por natureza, ambos desgarrados do caminho daquela que se entendia ser a fé verdadeira e, portanto, ambos aptos a habitar a margem em condição de plena marginalidade e plena marginação, foram ambos, em inúmeras circunstâncias, transportados para o centro como sinal do triunfo e da domesticação do cristão. Assim os encontramos, na arte como na vida, nos cortejos régios, nos objectos de aparato, das pinturas e nas esculturas e, sobretudo, em cada um destes suportes, na heráldica de uma elite que fez dos selvagens tenentes e dos mouros (ou das suas cabeças) figuras e timbres. Será, talvez, já com idêntico sentido emblemático, de força vencida e domesticada, mas dignificadora do vencedor, que surge esta cabeça de mouro (ou de selvagem) por entre os modilhões da Sé de Silves.

Sem que a possamos fazer reduzir ao símil das cabeças decapitadas dos inimigos da fé, exposta com intenções exemplares e moralizantes, como parece ter acontecido com algumas das cabeças esculpidas nos modilhões e capitéis do românico ibérico⁴⁹⁴, não podemos deixar de constatar a adequação daquele que se vinha formando já como tipo iconográfico, ao contexto em questão. Para isso, haverá de pesar a predisposição do território algarvio para uma particular manutenção do sentimento anti-islâmico - num espaço onde a cultura islâmica deixava, paradoxalmente, as suas marcas mais duradouras - e o constante fluxo dos relatos das batalhas de outrora, misturados com os das pelejas entretanto travadas além-mar, que acabariam por culminar, já durante o reinado de D. Manuel, num recrudescimento desta hostilidade, particularmente visível na iconografia marginal⁴⁹⁵. O discurso anti-islâmico, ainda que subtil, encaixar-se-ia, de resto, no lastro nas demandas dos líderes temporais e espirituais da época,

⁴⁹⁴ Cf. MONTEIRA ARIAS, Inés, "Destierro Físico, Destierro Espiritual. Los Símbolos de Triunfo sobre el "Infie" en los Espacios Secundarios del Templo Románico", *Relegados al Margen. Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval* (eds. Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez, Fernando Villaseñor Sabastián), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 129-142.

⁴⁹⁵ Da qual não poderemos afastar definitivamente esta cachorrada, cuja execução não está documentada e que poderá datar da intervenção manuelina que, segundo Pedro Dias, José Custódio Vieira da Silva e Joana Ramôa, terá dado às naves da igreja a sua definição actual.

ecoando desde logo os esforços de figuras muito próximas à catedral, como Frei Álvaro Pais, bispo de Silves entre 1334 e 1353 e autor de um *Collyrium fidei adversus haereses* (1348). Cremos, no entanto, que este sentido ostentatório assume aqui um carácter mais genérico e menos fóbico, diluído entre as várias figuras adversas, mas nunca totalmente negativas, que ornaram os restantes modilhões.

Expostas como troféus de uma Igreja triunfante capaz de sobrepujar os instintos mais vis e as forças mais negras, estas cabeças de homens e animais são colocados de forma estratégica, de modo a mostrarem a sua natureza ofensiva, exibindo cada um a sua arma fundamental - dentes ou cornos no caso dos animais e a própria cabeça, comando da força física, no caso dos homens. Assim subjugadas, as bestas ferozes e os homens perigosos são, contudo, reintegrados no circuito simbólico do espaço eclesial pois, devidamente instrumentalizados, elas passam a funcionar como forças coadjuvantes na protecção daquela que é uma das zonas mais vulneráveis da igreja, o portal principal.

Ensinando e vigiando mas, sobretudo, ameaçando e atemorizando, a sua eficácia depende menos dos seus sentidos simbólicos individuais do que da transversalidade de uma expressão comum e conjunta. Não significando isto que, para um seu contemporâneo - desde um eventual programador, ou do próprio escultor, a um fiel mais ou menos letrado - a cabeça do urso ou do leão não convocasse significados específicos, como a ressurreição, a renovação, a coragem ou a voracidade. Sugere-se apenas que a activação das narrativas habitualmente associadas a este tipo de animais, pelo fabulário, pelo bestiário, pelos romances e canções de gesta, pelas lendas locais, pelos provérbios e expressões populares, cumpriria um papel secundário na totalidade do funcionamento da imagem. Este funcionamento, que parece descarnar o objecto escultórico, neste caso, das muitas outras valências do artístico que nele têm lugar, recupera, na verdade, o imenso potencial de cada uma das imagens escolhidas para figurar num qualquer espaço, desde logo, numa cachorrada, sobre o portal de uma catedral. Porque enunciar a sua efectividade ontológica, enquanto objecto que *representa* mas que também pretende *ser* e *actuar* - qualidades das quais depende a sua natureza apotropaica - como função primordial não implica descartar todas as outras. Estabelece-se uma lógica (hipotética, como todas) de aproximação do homem (observador) ao objecto (artístico no seu pleno sentido) em que a descodificação da imagem a partir de

um universo simbólico partilhado mas também através de referências textuais e visuais que variam de indivíduo para indivíduo, passa a ser uma consequência pontual do contacto e não o seu objectivo primordial.

Sugerimos, portanto, que na clarificação iconológica da cachorrada da Sé de Silves se inscreva um sentido premeditado de *utilitas* que, longe de desprezar o potencial simbólico específico de cada uma das figuras, instrumentaliza sentidos gerais e partilhados, em favor de uma eficácia ideológica, na proclamação do superior poder da Igreja, e, em certa medida, espiritual e psicológica, na asserção de que o mal, por vezes intangível e invisível mas permanentemente presente, estaria arredado do limite extremo do espaço sagrado. Este valor funcional, que imediatamente justifica o seu *decorum*, ou adequação, está longe de poder prescindir de uma interpelação que também é estética e, neste sentido, ornamental.



Fig. 5.68 - Suportes da arca tumular de Gastão de la Ylha, 1492, Capela de São João do Rego, Sé de Silves © Joana Antunes

Mod1 humano	Mod2 mouro/ selvagem	Mod3 s/n	Mod4 humano	Mod5 urso	Mod6 touro	Mod7 leão	Mod8 carneiro	Mod9 deteriorado	Mod10 ilegível	Mod11 felino
----------------	----------------------------	-------------	----------------	--------------	---------------	--------------	------------------	---------------------	-------------------	-----------------



Fig. 5.69 - Sé de Silves, portal axial, cachorrada com total de onze modilhões © Joana Antunes



Fig. 5.70 - Modilhões da Sé de Silves: urso, touro, leão, carneiro, felino [Mod5-8, 11]



Fig. 5.71 - Modilhões da Sé de Silves: urso, figuras humanas [Mod 1, 2, 4]



Fig. 5.72 - Capitel com quatro cabeças, c. 1225-50, Apúlia. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art - The Cloisters



Fig. 5.73 - Remate de escadaria de aparato, séc. XIV, casa da família Selby [timbre do brasão da família]. Ightham Mote, Kent, Inglaterra



Fig. 5.74 - Figura de homem selvagem de um candelabro, séc. XV. Londres, Victoria & Albert Museum.



Fig. 5.75 - Albrecht Dürer, *Retrato de Oswolt Krel* [volante esquerdo do tríptico], 1400, Munique, Alte Pinakothek

as gárgulas

*o exterior da ábside, com as suas curiosas gárgulas e modilhões, ameias piramidais, frestas góticas e botaréus quadrados, é ainda interessante, e pitoresca no seu tom quente de carmim.*⁴⁹⁶

Ainda que, contrariando o entusiasmo de Raúl Proença, o exterior da abside da Sé de Silves não ostente nenhum modilhão, as suas curiosas gárgulas merecem, de facto, um olhar atento e um lugar de referência no que respeita à iconografia marginal desta catedral. Ainda que o seu estudo não esteja por fazer, devendo-se o seu primeiro mapeamento e análise ao trabalho pioneiro de Catarina Barreira⁴⁹⁷, a sua reapreciação revela-se necessária não só por fazerem parte de um dos conjuntos, muito circunscritos, de imagens liminares, extremas e intersticiais (qualidades que, como vimos, se conjugam nalguns casos e se aplicam singularmente noutros, como é o caso), mas sobretudo por revelarem a mesma preocupação programática e seguirem o mesmo comportamento de simetria composicional que verificámos já para os capitéis do cruzeiro e para o portal.

Aplicadas exclusivamente à cabeceira e aos braços do transepto, as nove gárgulas que compõem este conjunto, não têm, como a restante escultura da Sé, a sua aplicação documentada nem a data firmemente atribuída. Catarina Barreira detectou-lhes “influências temáticas do estaleiro batalhino”⁴⁹⁸, sem deixar de salvaguardar a hipótese da sua inscrição numa das campanhas mais tardias do longo tempo construtivo deste edifício, nomeadamente da intervenção manuelina à qual tem sido atribuída a reedificação das três naves, num formato menos ambicioso do que o proposto pela cabeceira e transepto⁴⁹⁹. Se não encontramos indícios concretos que permitam apoiar em definitivo a atribuição destas gárgulas a 1499 ou aos anos seguintes, julgamos ser útil ponderar e problematizar alguns dados que esta hipótese vem levantar. Ao assumir a possibilidade de uma data um

⁴⁹⁶ PROENÇA, Raúl, “A Sé de Silves”, *Guia de Portugal*, Vol. II, Cap. 7, p. 51.

⁴⁹⁷ BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, Vol. I, p. 399-403.

⁴⁹⁸ BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, Vol. I, p. 107.

⁴⁹⁹ DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 174; SILVA, José Custódio Vieira da, RAMÔA, Joana, “A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos”, p. 153-154.

pouco mais tardia para as gárgulas, Catarina Barreira acusa as suas semelhanças formais com muitas das esculturas da cachorrada da fachada. Nós não só não encontramos as referidas semelhanças como julgamos que, se algum dos dois conjuntos resultou da campanha manuelina (ou seja, da campanha responsável pela edificação das naves) foi precisamente a cachorrada, que assim rematava uma intervenção que necessariamente se estendia até à fachada.

De facto, ao compararmos, com todos os riscos que um tal exercício de intentada *connoisseurship* implica, o talhe dos rostos humanos e animais dos três conjuntos julgamos encontrar maiores semelhanças entre as gárgulas e as figuras da arquivolta do portal (ao nível do tratamento dos olhos e dos membros, por exemplo) do que entre qualquer uma delas e as esculturas dos modilhões, mais firme, mais geométrica e, talvez, mais condicente com a simplicidade sumária e decidida dos capitéis e modenaturas das naves. Independentemente da possibilidade da inscrição da cachorrada no início do século XVI, que encontraria nos modilhões de Vila do Conde um paralelo muito mais próximo do que o suposto e que implicaria o reajuste da leitura iconológica dos seus motivos à luz desse mesmo revivalismo (nomeadamente a partir de figuras como o selvagem/mouro), pouco estranho às estratégias artísticas manuelinas mas algo desconcertado com a austeridade de intervenção no interior da igreja, a análise das gárgulas da cabeceira revela uma coerência que parece não encontrar paralelo no interior, onde a datação das três capelas e do transepto anda frequentemente desencontrada.

Sem que possamos inferir as implicações desta uniformidade exterior para a leitura da criação dos espaços interiores, não podemos deixar de anotar que a execução das nove gárgulas nos parece resultar de uma mesma campanha ainda que, provavelmente, de mais do que uma mão. Mas, mais relevante ainda para a ponderação da projecção do ornamento na margem, é a sua organização precisa, bordejando os extremos superiores do perímetro da cabeceira e aplicando-se com precisão aos seus pontos nevrálgicos, de ruptura ou de passagem de um plano a outro: os ângulos formados pelos cunhais do transepto e dos absidíolos, ambos rectangulares, e o extremo dos quatro contrafortes da capela-mor [Figs. 76-77].

Seguindo esta lógica de aplicação coerente, percebemos também que elas articulam-se de acordo com os volumes a que se apõem, funcionando como marcadores premeditados da especificidade de cada um ou como indícios de subtis diferenças nos ritmos construtivos. Assim, dentro deste conjunto de nove

gárgulas, conseguimos isolar quatro sub-grupos: para a capela-mor; para os absidiolos; para o braço norte do transepto; e para o braço sul.

Na capela-mor encontraremos, então, quatro gárgulas sobre os seus quatro contrafortes. Esculpidas, todas elas, sob a forma de cabeças zoomórficas, acompanham a estereotomia do bloco paralelepipedico, cujo rebordo avança sobre elas fazendo coincidir os ângulos do rectângulo com a extremidade triangular das orelhas de cada animal. Expulsando, todas elas, as águas pluviais pela boca, as duas que se encontram nos dois contrafortes laterais, mais próximas dos absidiolos [G4 e G7] são exactamente idênticas, com orelhas pequenas, olhos amendoados, apenas incisivos e um focinho volumoso, algo achatado, fazendo recordar as formas mais essencializadas do rosto símio. As suas características genéricas, que não permitem identificá-las com nenhum animal preciso, deveriam ser partilhadas, de forma mais ou menos próxima com a que lhes fica ao centro [G6], hoje muito danificada, e que se articula com a representação sumariíssima e muito estilizada de um leão [G5] [Figs. 76].

Nos absidiolos colocaram-se apenas duas gárgulas [G3 e G8], uma no ângulo externo de cada um. Diferentes das anteriores, elas são absolutamente idênticas entre si, assentando sobre uma mísula prismática e projectando-se de forma mais evidente a partir do bloco de pedra, com os longos braços a acompanharem o comprimento do corpo em direcção à boca, escancarada. De leitura difícil, pela deterioração natural da pedra e pela sua contaminação com líquens, parecem-nos representar ambas figuras humanas, com ligeiríssimas diferenças de tratamento ao nível dos cabelos [Fig. 5.78].

No braço norte do transepto existe apenas uma gárgula [G9], antropomórfica e de corpo inteiro. Sentado sobre o ângulo do cunhal, com o rebordo superior do bloco a emoldurar-lhe o corpo e a intensificar a sugestão de peso, uma pequena figura, humana ou humanóide, completamente nua e com aquilo que parecem ser duas pequenas orelhas pontiagudas, em eventual sugestão de uma natureza demoníaca, abre a boca com as mãos para permitir a passagem da água [Figs. 76, 81].

Por fim, no braço sul do transepto, encontramos duas gárgulas, uma em cada ângulo, ambas zoomórficas e ambas de corpo inteiro. A primeira, mais oriental [G2], apresenta a figura de um animal que, pese embora o seu razoável estado de conservação, é de muito difícil identificação, dado o carácter sumário

da sua representação, que Catarina Barreira já havia sublinhado⁵⁰⁰. Sentada sobre o ângulo do cunhal, segura-se a ele com as quatro pequenas patas para projectar a cabeça, de orelhas redondas, em direcção ao espaço exterior. Do outro lado, encontramos aquela que porventura será a representação mais específica e explícita de todo o conjunto: um bode, de pernas escancaradas, que segura com uma pata a sua farta barba, pousando a outra sobre o sexo, que se encontra já partido [Figs. 5.77].

Ora, é precisamente a partir desta gárgula [Fig. 5.80] e da expressividade da sua gestualidade codificada, que importa resumir o sentido simbólico, e portanto a função (em suma, traçar o esboço iconológico) deste conjunto de gárgulas. Localizada no ponto mais exposto do perímetro da cabeceira, mais próximo da porta sul esta gárgula caprina indicia perfeitamente uma função exemplificativa e adversativa, ao ilustrar, através do comportamento animal, o pecado da luxúria demonstrando simultaneamente a sua nocividade e a sua consequência: o castigo, a exposição e a humilhação. Mas mais uma vez, não podemos deixar de equacionar, a par deste sentido ilustrativo e não em concorrência com ele, a intencionalidade de uma eficácia apotropaica garantida, precisamente pela gestualidade obscena que, como vimos já, se considerava comumente como garantia de protecção contra o mal, fosse por repulsa ou identificação. Identificado como animal lascivo desde, pelo menos, Isidoro de Sevilha, o bode será frequentemente representado de forma a enfatizar os seus dois principais atributos, a barba e o sexo, ambos conotados com o seu ímpeto sexual e ambos presentes na gárgula da Sé de Silves.

A barba que, como vimos, foi frequentemente glosada na poesia e na literatura, tal como nas imagens serviu também como objecto de escárnio a partir dos animais. Assim acontece, por exemplo, nas críticas aos *conversi* Grandmontinos (Ordem de Grandmont) e Cistercienses, da autoria de Odon de Crediton que, não se coibindo de fazer as devidas comparações, dizia que se ter barba fizesse alguém santo, não haveria no mundo nada de mais sagrado do que o bode⁵⁰¹. Séculos mais tarde, também Erasmo de Roterdão faria dela um irónico

⁵⁰⁰ BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, Vol. I, p. 402.

⁵⁰¹ “per hyrcum barbatum, Grandi montenses et conversi Cistercienses qui barbas habent prolixas et radi nob permittunt” e “Si quem barbatum faciat sua barba beatum, / in mundi circo non esset sanctor hyrco”. Citado em FRANCE, James, *Separate but Equal: Cistercian Lay Brothers 1120-1350*, Collegeville, Cistercian Publications, 2012, p. 82.

“símbolo de sabedoria” partilhado entre o estóico e o bode⁵⁰². Mas a sua implicação iconográfica mais frequente é, de facto, a da luxúria, que frequentemente escorrega para as representações de demónios e, já com duplo sentido negativo, para os judeus, numa triangulação que já foi explorada por Debra Strickland:

the attribute of the goat's beard in medieval art may carry sexual significance, just as it did in Classical depictions of satyrs and other lascivious types. Because demons were frequently involved in the seduction or impregnation of women, the attribute of a goat's beard was very appropriate [...].

Like the hooked nose, the beard is another attribute transferred onto contemporary portrayals of Jews, where it may carry double significance as a demonic and sexual sign [...]⁵⁰³.

No caso de Silves, não temos razão alguma para acreditar numa investida contra os judeus - nem mesmo com a autoridade de Frei Álvaro Pais na retaguarda - embora a insinuação demoníaca possa fazer sentido, não só nesta, como em várias outras gárgulas. No entanto, depois deste bode, nenhuma delas volta a afirmar-se de uma forma tão expressiva, concorrendo todas para uma unidade iconológica particularmente coerente, epitomizando a natureza da gárgula: positivamente funcional, purgadora e protectora, veículo do monstruoso e do grotesco, do repulsivo e do risível, estranha e distante, como as criaturas das margens do mundo, mas inquestionavelmente eficiente no seu papel de imagem-objecto.

⁵⁰² ERASMO, Desiderio, *Elogio da Loucura*, Mem Martins, Europa-América, 1990, p. 24.

⁵⁰³ STRICKLAND, Debra Higgs, *Saracens, Demons, & Jews*, p. 78.

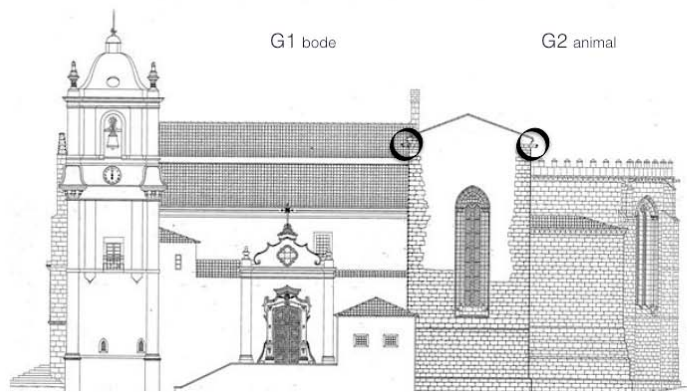


Fig. 5.76 - Sé de Silves, distribuição das gárgulas, transepto (G1 e G2) © Joana Antunes

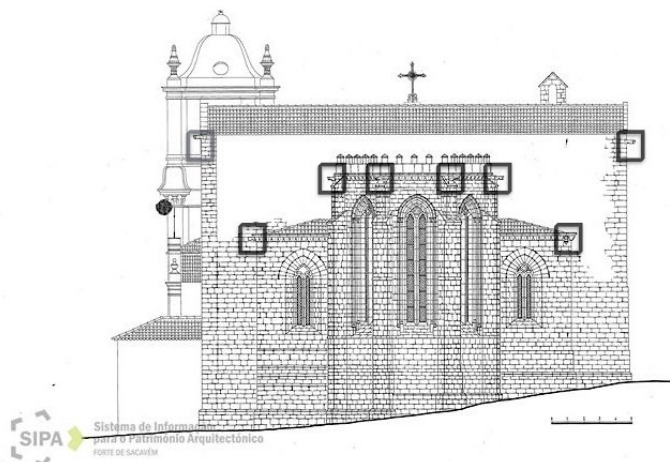


Fig. 5.77 - Sé de Silves, distribuição das gárgulas, cabeceira(G3 a G9) © Joana Antunes

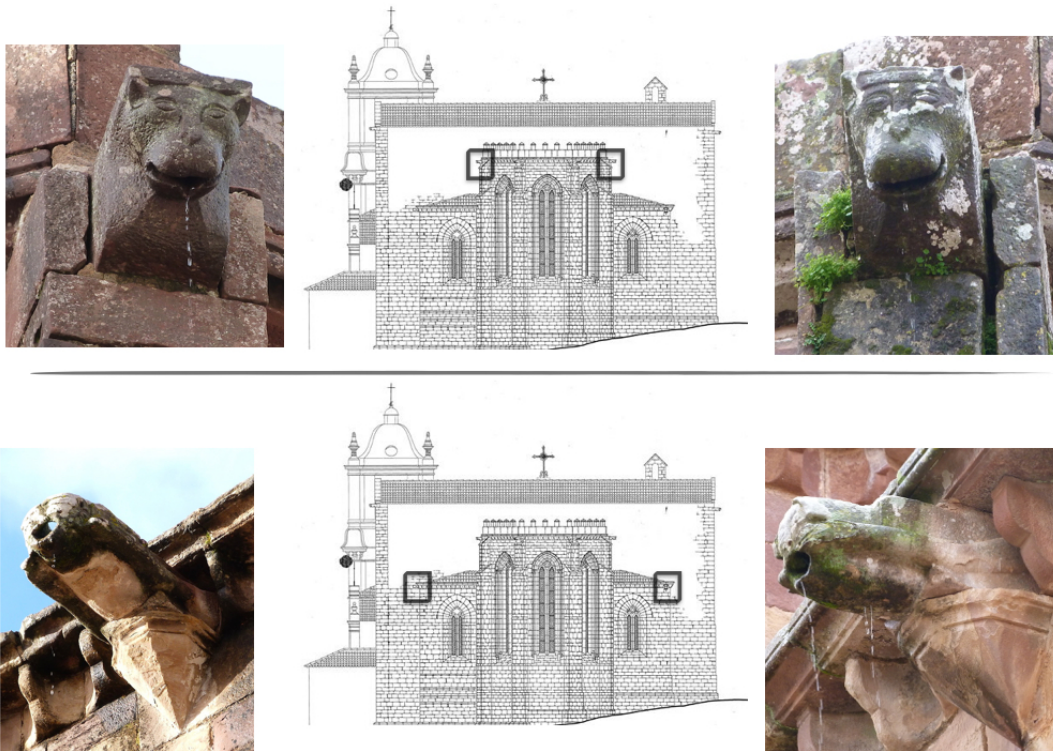


Fig. 5.78 - Sé de Silves, distribuição das gárgulas na cabeceira, semelhanças formais © Joana Antunes



Fig. 5.79 - Sé de Silves, cabeceira, gárgula G5 © Joana Antunes



Fig. 5.80 - Sé de Silves, gárgula do braço sul do transepto (G1) © Joana Antunes



Fig. 5.81 - Sé de Silves, gárgula do braço norte do transepto (G9) © Joana Antunes

Terminamos esta incursão pela escultura, marginal e liminal da Sé de Silves com a absoluta certeza de que os núcleos iconográficos que estruturam aquilo que hoje resta do seu tecido iconológico permanecem, como desde há muitos séculos, insuficientemente observados e interrogados. Colocada, porventura durante demasiado tempo à margem das preocupações de uma historiografia feita, também, de centros e margens, a Sé de Silves continua a alimentar atribuições, hipóteses e propostas vitais para a construção do conhecimento sobre aquela que terá sido a sua vida litúrgica, artística, cultural, institucional, administrativa e, sobretudo, humana. Há, portanto, uma ampla margem para novas interpelações e novos investimentos, desde logo, sobre as imagens, os motivos e os impulsos ornamentais que ditaram como necessárias imagens aparentemente supérfluas, colocadas em lugares de passagem e de circulação sem o menor esforço para as tornar particularmente visíveis.

Funcionando como acessórios num cenário onde os actores são as imagens devocionais e os humanos que com ela interagem, estas imagens marginais, quase sempre imagens-objecto, concorrem para a harmonia compositiva do espaço e dos elementos arquitectónicos aos quais são aplicadas, para a sua ordenação e hierarquização, bem como para a sua dignificação e protecção. Colocadas nas molduras, nos limites, nos suportes, nos extremos, elas não deixam marcar as opções e os ritmos de uma catedral que não deixou, em grande medida, de ocupar um lugar marginal na paisagem episcopal portuguesa e também na sua história.

E o mais irónico de tudo é que, num espaço aparentemente tão pouco concretizado, tão sujeito a adversidades e a metamorfoses, tão falho em documentação e ainda tão carente de observação, sistematização e estudo, sejam precisamente as margens a reflectir a ordem, a hierarquia e a premeditação de um programa cuidadosamente pensado e aplicado, ainda que aparentemente criado para ser olhado e não necessariamente (ou não sempre) visto.

6. o claro riso: o século XVI

O painel onde se retrata (ou encena) a chegada das relíquias da Santa Auta à igreja da Madre de Deus (c. 1520-1525)⁵⁰⁴ ilustra perfeitamente a indispensabilidade do ornamento/*parergon* - afinal, a indispensabilidade da superfluidade - e a permanência imutável dos *marginalia* em contexto arquitectónico, por contraste com a excepcional ornamentação festiva da igreja, da mesma forma que regista a conveniência da sua superfluidade. Apresentada como cenário e palco, mas também como corpo orgânico, que cresce, que se veste e que ornamenta, a igreja anuncia a sua grandeza e a sua dignidade não no arrojado ou na erudição do seu partido arquitectónico, mas no seu ornamento; do elaborado portal que funciona como frontispício para a exposição das armas do reino, do rei (D. João II) e da rainha (D. Leonor), passando pelos brocados que lhe envolvem as jambas e os botaréis, condicentes com os panejamentos que cobrem o altar e a arca das relíquias, até ao medalhão da Virgem com o Menino que, identificado com as produções dos della Robbia, atesta o *aggiornamento* dos suportes devocionais, até às quatro gárgulas zoomórficas que verdadeiramente animam os volumes arquitectónicos, atestando o desvelo e o esforço colocado em todos os seus detalhes e cumprindo, como “guardas do limiar” que não deixam de ser, um papel funcionalmente e simbolicamente purificador e protector no *limes* último do espaço sagrado.

Mas também aqui, no painel da procissão, a apreensão visual das gárgulas e demais pormenores identicamente *parergónicos* mas porventura menos marginais, é facilitada por um fundamental descontexto, que nos é recordado pela escala de outras pinturas, como o *Tríptico do Último Julgamento* de Hans Memling (c. 1467-1471, Gdańsk National Museum) onde as numerosas mas minúsculas gárgulas que pontilham o limite superior da porta do Paraíso dificilmente terão sido percebidas por quem quer que se aproximasse, mesmo que demoradamente e mesmo que munido de óculos, da estrutura retabular. Em idêntica situação

⁵⁰⁴ Parte do conjunto que originalmente constituía o Retábulo de Santa Auta, provindo do Mosteiro da Madre de Deus em Xabregas e actualmente conservado no Museu Nacional de Arte Antiga.

estariam, de resto, as mísulas e os remates, os arcos e os capitéis cuidadosamente “esculpidos” pelos Irmãos Limbourg, por Jan van Eyck, por Hans Memling e tantos outros nas arquiteturas criadas como cenário para a apresentação das figuras sagradas.

Sinal de um tempo que reconhece a espessura do passado, além de procurar registrar as especificidades do presente, muitos destes pintores preocupar-se-ão em captar as gárgulas, as mísulas e sobretudo os capitéis de outros tempos que sublinham, como *auctoritas*, a solenidade do espaço e da acção representada como sucede, por exemplo, com as micro-arquiteturas da *Madona do Chanceler Rolin*, de Jan van Eyck (c. 1430-1434, Musée du Louvre). Mas, mais frequentemente, esta pintura, rapidamente presente nos circuitos artísticos (e comerciais) da Península Ibérica, retrata e reinventa as margens do seu próprio tempo, remetendo para elas o ornamento, o apontamento simbólico, a narrativa paralela, a glosa que expande a narratividade precisa da representação. Encontraremos, assim, junto das frequentíssimas representações marianas ou dos ciclos da vida de Cristo, da Virgem ou dos santos, capitéis historiados, mísulas ornadas de irrequietos *putti* entre folhagem, molduras de arcos preenchidas por ondulantes ramagens de videira e hera, com o apontamento naturalista de pequenos caracóis e lagartos a lembrar as cercaduras dos manuscritos iluminados do final de Quatrocentos e das primeiras décadas do século XVI.

Mais perto da escala humana, porque na tentativa da simulação do espaço quotidiano e também porque, muitas vezes, destinada a esse mesmo espaço, a pintura de pequenos retábulos e painéis avulsos destinados aos oratórios privados de nobres, burgueses, frequentemente homens de negócios e diplomatas, mostra-nos a constante preocupação com o preenchimento da margem, do interstício, do limite e da extremidade - e com a sua representação.

Fruto de um percurso longo e, cremos, plenamente consciente dele, a arte criada e construída em torno do reinado de D. Manuel I toma partido de diferentes níveis de proximidade e de distanciamento, fazendo a imagem persuasivamente presente - e quase quotidiana - ao nível da escala humana ou erguendo-a a espaços e funções menos dependentes de leitura e entendimento, como ponto de chegada da “ordem desordenada” do espaço, mas também das imagens do seu interior e da sua epiderme, característica dos templos medievais⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ Cf. PEREIRA, Paulo, *O 'Modo Gótico' (séculos XIII-XV)*, p. 50.

6.1 *bem inventado e monstruoso*

o Convento de Cristo

Nos vários espaços que o século XVI foi acrescentando ao tecido dedáleo do convento dos freires de Cristo, que será sempre um espaço de projecção simbólica dos caminhos da arte em Portugal nos alvares do século XVI e da própria ideia de *arte manuelina*, a arquitectura foi reclamando ao ornamento um desempenho bem mais do que cosmético, aliando à necessária missão do aformoseamento dos espaços, a sua dinamização, dignificação e codificação simbólica. Apostas a espaços fixos, ainda que nem sempre previsíveis, as esculturas marginais que compõem o ornamento *grotesco* e *grutesco*, quase sempre monstruoso, híbrido e proteiforme, proclamam em línguas diferentes a mesma eficácia persuasiva e prestigante da *inventio*⁵⁰⁶.

Por volta de 1548 os *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda, aos quais tivemos já a oportunidade de aludir e que amiúde temos vindo a citar, apropriavam-se de uma questão que, entre o tempo Antigo de Vitruvius e Horácio e o tempo *Novamente Antigo* de Miguel Ângelo, não havia passado despercebida nem indiscutida por autores medievais, de Teodulfo de Orleães e Bernardo de Claraval a Ceninno Ceninni⁵⁰⁷: a liberdade do pintor, sempre equiparado ao poeta e a legitimidade, ou a utilidade, das imagens monstruosas e frívolas, sobretudo no espaço religioso. Fossem eles - no caso que escolhemos citar - genuinamente colhidos de inflamadas conversas com o erudito círculo de Vittoria Colonna, ou apenas dignificados pelo implícito ventriloquismo dos seus intervenientes, estes diálogos discutiam a monstruosidade na pintura, reputada pelos seus delatores

⁵⁰⁶ Cf. ZAMPERINI, Alessandra, *Les Grotesques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007. Provavelmente a melhor forma de colocar em contacto directo estas duas formas de ornamento, cujas designações derivam ambas do termo “grotteschi” aplicado às “impossibilidades na pintura” criticadas por Vitruvius e aclamadas pelo Renascimento, a obra de Alessandra Zamperini estabelece, analisa e ilustra admiravelmente a genealogia do ornamento *grutesco*, desde a época romana até ao século XIX, com a obrigatória (mas rara) passagem pela Idade Média. (*Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale* é o título da edição original, datada de 2013). Sobre o grutesco, em particular, os seus espaços e as suas características, ver: PROFUMO, Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Catedra, 1985, p. 15-32, 141-180; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, Coimbra, Faculdade de letras da Universidade de Coimbra, 2002 [tese de doutoramento], p. 377-420.

⁵⁰⁷ Cf. RICO CAMPS, Daniel, “Ridiculous Voices in Medieval Art”, *Repensar el sombrero Medioevo* (ed. Francesa M. Bonet), Kassel, Reichenberger, 2014, p. 25-44, p.26-30.

como falsidades ou impossibilidades, em termos de criatividade e recreação. Alimentando-se do acto puramente inventivo de criar figuras novas para deleite e admiração do “insaciável desejo humano”, facilmente aborrecido por “um edifício com suas colunas janelas e portas”, sempre iguais, monótonas e carentes de “mais que a habitual figura (posto que mui admirável) de homens e alimárias”⁵⁰⁸, a monstruosidade representa, assim, o exercício virtuoso da imaginação do artista e a superfluidade indispensável à obra de arte.

Recordar as imagens marginais do manuelino, irrequietas e imprevisíveis, ao ler estas e outras considerações sobre a obra *grutesca*, representa um anacronismo praticamente inevitável e absolutamente sedutor - tanto mais, que Francisco de Holanda o apelida, como vimos, de *superfluidade bárbara* semeada por Godos e Mauritanos. Mas, porque o discurso historiográfico pode, também ele e sem prejuízo da sua eficácia e do seu rigor, ser bem inventado e monstruoso, entendemos este anacronismo como enriquecimento necessário - tal como o define Didi-Huberman⁵⁰⁹ - a esta abordagem às imagens marginais e às suas metamorfoses ornamentais no Convento de Cristo.

Encravadas (estas) entre a ontologia catalogadora do medieval e do moderno, estas imagens pertencem a um *tempo complexo e impuro* - poluído pela *perigosa plasticidade* que perturba e assusta o *historiador fóbico do tempo*⁵¹⁰ - que é, pela sua complexidade e impureza, o tempo da memória e não das datas. Objectos policrónicos, heterocrónicos ou anacrónicos, as imagens acantonadas nas arquivoltas do portal sul do Convento de Cristo, dispostas em torno do arco triunfal da Charola, esmagadas sob o peso das abóbadas ou estiradas a partir das paredes, das guirlandas, dos botaréus, do exterior de canícula e de intempérie, são objectos, também, de uma visão selectiva. Porque o discurso historiográfico é, também ele, moldado pela visão e porque se pode olhar sem ver, importaria perceber quando é que o olhar do passado passou a *ver*, por exemplo, as gárgulas e as quimeras do Convento de Cristo, bem como os leões, as aves e os irrequietos *putti* por entre a folhagem das molduras dos seus portais. E importaria, sobretudo, perceber se os viu com o olhar maravilhado (mas mudo) de quem vê *coisa nunca antes vista* ou se, para lá da eficácia da invenção, vislumbrou sinais de um discurso, uma história, uma interpelação.

⁵⁰⁸ HOLANDA, Francisco, *Diálogos de Roma*, p. 58.

⁵⁰⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, p.10-28.

⁵¹⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, p.10-28.

Colocadas *in extremis*, nos limites exteriores da hiperactiva geometria do corpo ocidental e sul da igreja que resultou da preparação de um novo palco de poder, nas primeiras décadas do século XVI, elas estão *no alto e fora*, habitando sensivelmente um terço do comprimento dos botaréus ou aninhando-se junto à platibanda que coroa todo o conjunto, espelhando e amplificando os motivos que, *em baixo*, nas arquivoltas do portal sul, e *dentro*, na face interna do portal, no arco triunfal e nas janelas da charola se inscrevem nos espaços de limite e de margem. Projectando-se com determinação por entre os troncos nodosos que sublinham e ao mesmo tempo dissolvem a linearidade da estrutura, o *astwerk*, convivem com a heráldica régia e com o ornamento *ao romano*, afirmando-se como uma das mais evidentes expressões do grotesco à superfície do edifício. Múltiplas no elenco de figuras esculpidas, elas constituem ainda um dos mais interessantes núcleos para o estudo da figuração teriomórfica monstruosa e para a abordagem a alguns protagonistas da margem. Entranhadas no orgânico tecido de uma fachada protagonizada e historiograficamente projectada pela exuberante janela da sala do capítulo/sacristia, estas gárgulas haveriam de ser, também, alvo de um olhar histórico e historiográfico muito significativo que, se substituiu um discurso inexistente, fê-lo com suficiente clareza e rigor para se poder assumir, hoje, como documental. Este olhar, pouco dissuadido pela altura a que se encontram alcandoradas estas figuras, podemos encontrá-lo no desenho de António Barreto Correia (passado a litografia por João Pedroso) algures na década de 60 do século XIX⁵¹¹, onde não só gárgulas e quimeras não são suprimidas, como ornamento de menor importância, como são registadas com o cuidado e verosimilhança possíveis, pese embora as dificuldades que ainda hoje sentimos no discernimento das suas formas [Figs. 6.1-2].

Nele se captam as torções e contorções do ornamento da janela, dos botaréus, do óculo, controlados pela ritmada horizontalidade que quatro linhas de ornamento regular, além da simbólica régia e das figuras de anjos heráldicos e reis-de-armas que, emoldurados pelos troncos secos e nodosos desta natureza extraordinária (certamente pouco *aborrecida*), são os dignos arautos da apoteose prestes a explodir no centro. Lembremos, apenas em breve nota, que este centro não é figurativo, mas vazio: é o centro da janela, do vão, do espaço interno da igreja. Nele se captam, também, as duas figuras que, sendo centrais, são

⁵¹¹ Janela da igreja do Convento de Cristo em Tomar, do lado do claustro de Santa Bárbara, Biblioteca Nacional de Portugal, E. 911 V. [<http://purl.pt/5570>]. As gravuras publicadas no *Archivo Pittoresco*, Tomo X, nº 1 e 40, 1867, são muito menos precisas na captação, não só do ornamento marginal, como de todos os detalhes iconográficos.

empurradas pela própria gravidade para um estatuto ambíguo e certamente liminar.

A primeira é, desde logo, o velho Jessé denderóforo⁵¹², carregando o peso arbóreo da genealogia de Cristo no limite inferior da moldura da janela do capítulo [Fig. 6.3]. Fruto de uma ambiguidade mais do que pretendida, o messianismo contido no tema da árvore de Jessé e na ostensiva aplicação na arte do final do séc. XV e início do séc. XVI, serviria na perfeição o discurso iconográfico manuelino. É, contudo, na cristalização iconográfica deste mesmo tema, que se enraiza a estranheza da posição e gestualidade deste Jessé: esmagado sob o peso do imenso tronco torso, que suporta com sacrifício sobre as costas, está mais próximo dos atlantes ou *marmousets* medievais do que do sereno ancião adormecido de cujo peito ou colo brota o rebento anunciado em Isaías (11:1-3). De facto, este estranhíssimo posicionamento, parece só encontrar paralelos muito anteriores, como o da igreja de Notre Dame de Poitiers, ou muito posteriores, em alguns púlpitos germânicos que, por imperativos formais, retiram Jessé à sua habitual posição deitada, reclinada ou sentada. Bastante mais tardios, estes exemplos surgem na Igreja dos Mercadores (*Kaufmannskirche*) de Erfurt (1598) onde o ancião surge por entre dois ramos da árvore vendo-se, como no caso de Tomar, apenas a cabeça e os braços, e no púlpito da *Wallfahrtskirche Maria im Sand de Dettelbach* (Baviera), datado já de 1626, onde a base do receptáculo é suportada pelo corpo de Jessé, também barbado, de turbante, segurando um ramo em cada mão. Contudo, também este é uma figura digna e possante [Figs. 6.4-6].

A formulação, avançada por Paulo Pereira, da composição retabular excêntrica da fachada ocidental como uma versão simultaneamente sintetizada e sobre-complexificada da árvore de Jessé é importante pelas suas ressonâncias messiânicas, pela sua evidente complementaridade com o programa do portal sul, com a decoração marginal do coro e com o programa iconográfico da charola, ancorados na celebração da Ordem, do Rei e da Igreja, mas também pela inteligibilidade que confere às figuras enigmáticas que constituem a sua vizinhança mais próxima. Inquietante e, talvez, literalmente esfíngica, a escultura do guardião da janela circular do coro parece não encontrar paralelos imediatos em lugar algum [Fig. 6.7]. O seu ar exótico, reforçado pelo barrete e pelos pesados brincos característicos de negros e mouros, associa-se a um aspecto

⁵¹² PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 152-153.

mítico ou mitológico pelo corpo aviforme, típico de uma “hárpia incaracterística”⁵¹³ que, cerca de duas décadas volvidas, voltaria a encontrar-se no mosteiro de Santa Cruz e, de forma mais diluída e discreta, noutros espaços decorados *ao romano* [Fig. 6.8]. Criatura aérea, apesar dos braços humanos que assomam por debaixo das asas, contrasta inevitavelmente com o telúrico Jessé e os restantes homens dos nós que pontuam o perímetro do edifício manuelino e para os quais também Paulo Pereira esboçou uma credível explicação. Ambos liminares, porque estrategicamente colocados no limite imediato de espaços de passagem, de ligação entre o interior e o exterior, funcionam também como coordenadas ascendentes de um discurso que vive de complementaridades e de ressonâncias.

Mas para além do centro gravitacional da fachada e para lá do recolhimento das molduras naturalistas dos botaréus, o universo pétreo mas irrequieto das gárgulas e das quimeras, que António Barreto não deixou de registar, obriga-nos a expandir, *in extremis*, a mensagem linhagística, propiciatória, celebratória e messiânica insinuada (porque nunca abertamente anunciada) no centro da fachada. Distribuídas em torno do corpo da igreja, no limite inferior da platibanda e, portanto, em perfeito espaço de moldura e de marginação, as gárgulas (em número de 14) inauguram a presença do grotesco, do multiforme e do monstruoso nos limites do edifício [Figs. 6.9-11]. Dotando-o de “alguma monstruosidade”, de modo doseado, organizado e ritmado, elas enriquecem-no e reiteram-no enquanto projecção microcós mica de um espaço e de um tempo onde as maravilhas da criação são, também, impossibilidades, coisas nunca antes vistas: monstros draconiformes, monstros luciferinos, monstros femininos, monstros zoomórficos.

Das quatorze gárgulas que o corpo da igreja dos freires de Cristo terá tido, são hoje visíveis e minimamente legíveis apenas nove. Expressivamente diversas, oscilando entre o perturbador e o cómico, elas atestam diferentes graus de hibridismo, de mistura, de metamorfose, entre o compósito animal e a deformidade antropomórfica. Mas o que significam? É uma pergunta que colocamos teimosamente, (conscientemente ou não) a partir de Bernardo de Claraval. Fruto da arte de bem inventar, estes monstros, quase sempre incatalogáveis e inomináveis não podem, no seu indeterminismo ontológico, significar uma única coisa.

Cristalizando o maravilhoso e extraindo o edifício à realidade quotidiana e ordinária, expelindo dele as águas polutas e nocivas, fitando os céus ou a terra com esgares ora agonizantes, ora agressivos, ilustram a punição pós-pecado e

⁵¹³ PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 134.

afastam, por simpatia, o mal que ronda os limites do espaço consagrado. Vigilantes, apotropaicas, assim as apresenta John Lydgate (na primeira metade séc. XV) nos muros da Nova Tróia, em cujas muralhas (nos ângulos das imensas torres quadradas) os canteiros colocaram, “com pompa e orgulho”, ferozes imagens de pedra “que nunca deverão falhar” na defesa da cidade. Ao lado delas e das catapultas, os torreões foram dotados de “figuras de bestas selvagens, de serpentes e dragões, e também o cervo, com os seus grandes cornos, elefantes e unicórnios, bois, touros, e grandes grifos, forjados em bronze, cobre e latão” que pela expressão terrífica dos seus rostos ameaçavam os inimigos da cidade: “*That cruelly by sygnes of her facys/ Up-on her foon made fel manacys*”⁵¹⁴. Estas figuras, provindas do inclusivo bestiário medieval, mais não são do que as categorizadas quimeras que Viollet-le-Duc haveria de transformar nas mais emblemáticas e soturnas protagonistas de um gótico revivido. Terríficas e temíveis, prontas a fulminar quem não vier por bem, elas estão na linhagem ancestral das esculturas extremas e marginais de Tomar que, de vez em quando, introduzem uma nota do *claro riso* manuelino, numa pequena *loucura* (G7)⁵¹⁵, como a que espreita na parede norte ou um pobre desenganado, a “fazer de si mangas ao demo”⁵¹⁶ (G3) [Figs. 6.12-14].

Com elas, partilham o habitat inóspito das extremidades, num cenário convulsivo, agitado, mas perfeitamente ordenado, nada menos do cerca de quatro dezenas de quimeras. Distribuídas por três níveis nos dois grandes botaréus a

⁵¹⁴ Cf. BERGEN, Henry (ed.), *Lydgate's Troy Book*, Part I, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1906, p. 161-162.

⁵¹⁵ Pese embora o revestimento de líquens, que em todas as esculturas impede uma leitura clara das suas formas, parece-nos tratar-se de uma figura feminina com o barrete de orelhas, típico das representações dos loucos e da própria loucura, tal como a vemos, por exemplo, no impresso do Elogio da Loucura cujas margens o próprio Erasmo de Roterdão deu a ilustrar a Hans Holbein em 1515 [Fig. 6.14].

⁵¹⁶ “Depoys que vos fostes la /a viuer naques'estremo, / huma dama, senhor, qua / fez de myn mangas ho demo; / Fez que desejo morrer / por ver a meus males fym / fez que nam podereys crer / que fataxas fez de myn.”, Coplas de D. João Manuel a dom João Meneses, *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, fl. 53. Segundo o Dicionário de António de Morais Silva “Fazer de si mangas ao demo” é uma expressão cómica que significa “dar-se todo o trabalho, recorrer a tudo para fazer ou conseguir alguma coisa” A forma como a expressão surge no Cancioneiro Geral parece, contudo, confirmar o sentido que lhe dá Bluteau: “Mangas ao demo se diz daquelle de quem se faz zombaria”. Equivalendo, provavelmente à expressão “fazer de alguém gato sapato”, caberá a esta gárgula, cuja gestualidade é demasiado precisa para demitir o envolvimento do acto de puxar ou dobrar a manga da sua descodificação. BLUTEAU, Raphael, *Suplemento ao vocabulario portuguez e latino*, Parte 2, Lisboa [Na Patricarcal Officina da Musica], 1728, p. 14; SILVA, António de Morais, *Diccionario da lingua Portugueza*, Vol. 2, Lisboa, [Na Typographia Lacerdina], 1813. p. 359

ocidente, um nível nos da parede sul e dois (e um) níveis no lado norte, são a demonstração perfeita do que há de mais supérfluo (no melhor dos sentidos) no ornamento pois não cumprem função alguma senão, precisamente, a de dotar o edifício de “alguma monstruosidade” [Figs. 6.15-19]. Entre muitos monstros inomináveis, como algumas das gárgulas, estas quimeras contam também, entre as suas fileiras, com outras figuras mais fáceis de identificar, ainda que nem sempre igualmente fáceis de compreender. Elas são aves - presumivelmente águias [Fig. 6.20] e até mesmo um pelicano [Fig. 6.21], leões, dragões, híbridos humanóides e figuras humanas por vezes de aspecto grotesco mas sem qualquer tipo de hibridismo [Figs. 6.17-19]. Inscritas numa lógica de distribuição que não é certamente inocente, estas esculturas coroam os pináculos com pequenas criaturas inócuas (versões de canídeos, dragões, grifos) para deixarem para os níveis mais visíveis, sobretudo na proximidade dos dois grandes botaréis a poente, as figuras mais provocadoras.

A interpelação desafiante destas últimas advém-lhes não de um certo desbragamento, que o olhar contemporâneo se vai habituando (por vezes a duras penas) a associar às imagens dos tão sérios tempos medievais e que neste conjunto não está particularmente representado, mas de uma premeditada identificação com certos tipos que alimentaram as mais fundamentais tensões sociais, culturais e religiosas dos séculos XV e XVI em Portugal. Nelas encontramos o judeu, o mouro e talvez também o negro, preso entre as garras do leão [Figs. 6.23-28]. A presença destas figuras, aqui iconograficamente mal conotadas pela posição corporal, pela gestualidade e por alguns atributos, carece de uma muito mais profunda problematização que as coloque em contacto com outras figurações marginais e liminares do Outro, por exemplo, nos cadeirais de Santa Cruz de Coimbra [Figs. 6.27 e 6.31] e da Sé do Funchal. No entanto, não só se torna evidente a sua identificação, através de atributos como o *pilleus cornutus* e do turbante, nas suas várias possibilidades, ou ainda das típicas barbas, como se evidencia também a sua negativização: na forma como se transformam em homúnculos indecorosamente apoiados no bordo do contraforte⁵¹⁷, na raiva com que puxam as barbas, nos traços faciais muito exagerados.

Espelho invertido da verdade transportada pelos profetas, também eles vestidos de atributos de um exotismo que facilmente os identifica, estes habitantes da margem também transportam filactérios, como as figuras de maior

⁵¹⁷ Particularmente visível na figura do judeu à qual as fotografias incluídas não fazem justiça [Fig.6.23, 6.27], com uma variante do chapéu cónico em que a ponta se achata e termina num remate esférico, que se equilibra na borda do botaréu, com as pernas abertas e um pé (descalço) de cada lado.

solenidade, que mais frequentemente comunicam com o observador (sobretudo anjos e profetas, no caso do período manuelino) só que em vez de os segurarem com a requerida dignidade, enrolam-nos sob o peso do seu corpo, seguram-nos (ou cospem-nos) por entre os dentes cerrados, tal como um dos leões que nestas quimeras se fez representar a morder furiosamente um filactério [Figs. 6.25, 6.27, 6.29]..

Sejam quais forem as leituras possíveis a partir desta inclusão do judeu e do mouro entre os monstros e invenções das extremidades da igreja do convento de Cristo - de onde, de resto, não se exclui um epílogo salvífico e conciliador - é necessário recordar a adequação da sua presença a um discurso de afirmação do poder Evangelizador de um Rei e de uma Igreja com pretensões imperiais. Além disso, não só o recrudescimento do antijudaísmo - que, a par de Luís Urbano Afonso concordamos em assumir como mais adequado para caracterizar a presença do judeu na arte cristã do que o “antisemitismo”, mais complexo nas suas implicações⁵¹⁸ - fez parte do ambiente social da Europa e, inclusivamente, da Península Ibérica na passagem do século XV para o século XVI, como a afirmação (retórica, pelo menos) de um permanente estado de alerta em relação ao mouro, tido como eterno Infiel, se reitera constantemente. No convento de Cristo, ela volta a aparecer, subtilmente anunciada nos troféus de guerra pendurados ao longo da parede sul. Semelhantes afirmações não são, como todos sabemos, estranhas ao universo manuelino: antes das quimeras do Convento de Cristo, encontramos-las, por exemplo, no cadeiral do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e voltaremos a encontrá-las na inconclusa Genealogia do Infante D. Fernando [Figs. 6.31-32].

Mas, ao passar do exterior ao interior, através do portal sul, uma nova metamorfose acontece. O ornamento, de uma exigente hermenêutica e sinuosas implicações iconológicas, clarifica-se e aproxima-se da “variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais”⁵¹⁹ enunciada por Francisco de Holanda. Nas arquivoltas do portal - na moldura desse tão performativo vazio que é o da passagem ao espaço consagrado da igreja - activa-se uma lúdica invenção cujos protagonistas são *putti*, leões alados, folhagens e flores, a par da obra grotesca que tanto enalteceria a *inventio* de João de Castilho, cuja assinatura é devidamente deixada entre as garras de um dragão *verde*, à margem, no termo da obra e em jeito de *colofon*.

⁵¹⁸ AFONSO, Luís Urbano, “Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV-XV)”, pp. 102-105.

⁵¹⁹ HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma*, p. 58.

Se expurgarmos as variadíssimas e sanguíneas observações feitas por Vasconcelos a propósito do ornamento manuelino (“producto do acaso, do capricho, e muitas vezes de uma phantasia desregrada”⁵²⁰) do pessimismo que lhes enviesa a rota, veremos que as características de desorganização, assimetria, desregramento e fantasia que entre elas se apontam correspondem, na verdade, a uma extraordinária inventividade que aproxima ornamento e arquitectura ao ponto da dissolução dos limites entre um e outro. Além disso, e volto aqui ao portal sul, também a crítica ácida de Vasconcelos sublinha o característico ecletismo deste momento paroxístico da arte gótica, “que acceita o novo e o velho sem critica”⁵²¹. Ora, esta alternância assistemática de motivos puros e impuros, naturalistas e estilizados, mais não é do que a convivência (perfeitamente organizada, aliás) entre os *marginalia medievalis* e a decoração ao romano: entre o grotesco e o *grutesco*.

No portal de Tomar, a moldura tríplice que une as arquivoltas e jambas que constituem o seu primeiro registo ornamental organizam-se, precisamente, de acordo com três tipos bem delimitados: a partir da arquivolta interna, uma fiada ininterrupta de *candelabra* ou ornamento “ao romano”; na seguinte, o correspondente moderno ou “ao modo das Espanhas”⁵²² que consta sobretudo de uma moldura de enrolamentos vegetalistas onde se inscrevem figuras zoo e antropomórficas; e, por fim, uma arquivolta de ornamentação mais sóbria e mais esparsa, constante de volumosos florões que acompanham, no comprimento das jambas, o estreitamento do espaço disponível, diminuindo progressivamente de tamanho [Figs. 6.34-35].

Em termos de saturação figurativa, diríamos que esta se dilui à medida que se esgota o espaço de ornamentação deste portal-retábulo, estabelecendo uma pausa, um momento de retoma de fôlego, antes da exposição de um nível iconográfico de maior densidade logo acima da última arquivolta. Esta densidade figurativa manifesta-se não só na rarefação do ornamento como, sobretudo, dos motivos identificáveis com figuração humana, animal ou monstruosa. Implica isto dizer, portanto, que o ornato romano, na sua lógica de simetrização e padronização conduziu à desfragmentação da unidade orgânica dos corpos humanos e animais (além dos vegetais) e, portanto, à sua multiplicação e virtual omnipresença em toda a extensão da faixa ornamentada. Assim, nesta primeira

⁵²⁰ VASCONCELOS, António de, *Da Architectura Manuelina*, p. 13.

⁵²¹ VASCONCELOS, António de, *Da Architectura Manuelina*, p. 14.

⁵²² Para o debate dos termos em torno do manuelino no seu próprio tempo, ver PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p.53-55.

arquivolta, num total de vinte e oito aduelas esculpidas em relevo, dezoito contam com a presença de motivos pertencentes ao reino humano e animal, identificáveis ainda que altamente ornamentizados, estilizados e até artefactualizados: homens verdes, medalhões com rostos femininos e masculinos, golfinhos vegetalizados, *putti*, víboras, águias bicéfalas, bucrânios, pernas de cabra, etc. [Figs. 6.35] Ora, para idêntico número de aduelas, a arquivolta seguinte, preenchida com teoria de ramos de carvalho de volumosas folhas estilizadas, conta com nove dotadas de figuras em interação entre si ou com o fundo vegetalista: cabeças de dragão que vomitam a folhagem, topos recorrente nos portais manuelinos; *putti* músicos e domadores de leões, leões alados e dragões de asas emplumadas [Figs. 6.35].

O facto de assumirmos o *grutesco* como a-narrativo e, muitas vezes, impossível de submeter a qualquer descodificação simbólica que não seja altamente especulativa⁵²³, leva-nos a questionar se, no tempo em que ele se aplica lado-a-lado com os *marginalia* medievais (ou os seus descendentes) estes se encontram em igualdade de circunstância, ou seja, se são já entendidos como ornamento, avulsamente escolhido entre os modelos habituais e disponíveis e desprovido de qualquer sentido simbólico. O mesmo é questionar se os motivos que acabámos de enunciar para a segunda arquivolta são também eles parte de um padrão e se a sua escolha não obedeceu a qualquer critério de comunicação de ordem simbólica.

De facto, a questão torna-se tão mais interessante quanto, no interior, um novo espaço liminar - o do ingresso na charola - nos oferece a possibilidade de observar este registo ornamental de forma isolada. No arco triunfal, a teoria de vegetalismos, *putti* e animais protagoniza um espaço de ornamento que dificilmente se questiona enquanto espaço fluido e difuso de representação. Díficeis de olhar e difíceis de ver, as esculturas que preenchem a sua moldura colocam-nos, assim, perante o dilema inicial: foram feitas (estas esculturas) para serem inteligidas, lidas e interpretadas? Ou concorriam, com a sua presença múltipla, animada mas mais ou menos indistinta, para enobrecer o espaço da igreja, animá-lo e sugerir, em vaga ressonância simbólica, a passagem para um espaço extraordinário, edénico, *nunca antes visto*? Para responder, ainda que apenas tangencialmente, a estas questões, importaria desencadear os

⁵²³ Sobre o potencial significante e discursivo do *grutesco* e os problemas em torno da sua descodificação, ver: PROFUMO, Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, p. 15-32, 141-180; ZAMPERINI, Alessandra, *Les Grottesques*, p. 106-113; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, p. 377-381.

mecanismos necessários à descodificação dos sentidos possíveis destas figuras, descendentes dos vegetalismos habitados da antiguidade tardia, dos *putti* vinícolas do paleocristianismo, dos génios e dos *spiritelli*, das curiosidades e bizarras das margens do mundo medieval, da persistência dos impulsos animistas de todos os tempos. As aves, os grifos, os leões, os macacos, os ursos, os cervos, trazem consigo a informação dos bestiários, das fábulas, das narrativas locais e das práticas populares para conformarem uma teoria simbólica facilmente descodificável pelos seus contemporâneos [Figs. 6.38-39]. Os *putti* e as máscaras de folhagem são o sintoma dessa partilha orgânica e prolongada com o ornamento clássico (afinal, sempre pouco tempo encerrado em solo italiano), que o manuelino irá assilvestrar, como sucede também os portais da matriz da Golegã, de Santa Maria de Belém⁵²⁴ ou da igreja da Conceição-Velha e, obviamente, nos frontispícios da leitura nova que lhes são coevos [Figs. 6.40, 6.43-44]. Os dragões regurgitadores da face externa do portal sul - membros de uma família numerosa que o manuelino fez prosperar -, por exemplo, prolongam uma associação ao universo vegetal que iconograficamente se perde no tempo mas que facilmente se reencontra a partir do românico e das representações simbólicas da árvore da vida, ora ameaçada, ora guardada por dragões [Fig. 6.41]. Neste sentido, eles funcionam simultaneamente como guardas do limiar - tal como o domesticado dragão com coleira de guizos, ou cascavéis, da fachada ocidental⁵²⁵ - e temíveis forças telúricas que recordam a inelutável sucessão dos ciclos de vida e de morte. Retratados, nas faces externa e interna do portal, de todas as formas possíveis - de perfil, de frente, e costas - são dos principais protagonistas deste elenco ornamental, a par dos leões e dos *putti* que frequentemente se confrontam e mutuamente se neutralizam. A ambos os reencontraremos, no mesmo tecido do Convento de Cristo, a atravessar o tempo e a surgir - porque nunca partiram e

⁵²⁴ Num estudo obviamente comprometido com a selecção de estudos de caso por entre as várias obras, suportes e cronologias que se propõe abordar tornar-se-ia demasiado exaustivo enunciar tudo o que ficou de fora. No entanto, julgamos que Santa Maria de Belém merece a referência (mesmo que à margem), uma vez que se trata de um dos mais densos e capazes repositórios de iconografia marginal legado pelo século XVI português. É precisamente a esta densidade, de que os livros de horas manuelinos e a iluminura de António de Holanda são complementos absolutos, que se deve a opção, tardia e maturada, da sua exclusão, sob pena de um comprometimento ainda maior da profundidade e da oportunidade da sua análise. As margens de qualquer uma destas obras alimentarão, sem dúvida, outros estudos de doutoramento ou de idêntica dimensão investigativa.

⁵²⁵ Habitante das margens, extremidades e interstícios que voltamos a encontrar, em idêntica situação de *domesticação* no claustro do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra cujas características, linhagem e significado foram já aclarados por: MACEDO, Francisco Pato de, *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante*, p. 765-767.

portanto não ressurgem - outros momentos do século XVI, sob o ímpeto humanista que não priva do sonho a arquitectura [Fig. 6.45-46] nem dela demite o grotesco [Figs. 6.47-48].

Forças indomáveis, ambíguas, dinâmicas, nunca plenamente boas nem permanentemente más, eles introduzem por força a variedade, a invenção, a monstruosidade nas margens do Convento de Cristo que, pela força contínua das campanhas de redefinição, ampliação e actualização ornamental de que foi sendo alvo, dificilmente viria a prescindir desses mesmos ingredientes. Muitos deles ficarão, em constante metamorfose, pelos vários espaços do convento, nos rostos de figuras silvestres feitos de folhas de um tempo perecível mas inexoravelmente renovado. Nas celebratórias, sonoras e agitados figuras dos *putti*, que irão multiplicam-se igualmente pelas margens dos frontispícios da leitura nova. Nas estóicas figuras de atlantes que suportam o peso de um edifício físico e simbólico. Nas gárgulas, sempre bem inventadas e, cada vez mais, monstruosas.



Fig. 6.1 - António Barreto Correia e João Pedroso, Janela da igreja do Convento de Cristo em Tomar, do lado do claustro de Santa Bárbara, Biblioteca Nacional de Portugal, E. 911 V. [<http://purl.pt/5570>].



Figs. 6.2 - Janela da igreja do Convento de Cristo em Tomar, pormenor dos botaréis com quimeras..



Fig. 6.3 - Convento de Cristo, atlante/Jessé denderóforo da janela da sala do capítulo/sacristia, fachada ocidental, Diogo de Arruda, c. 1510-1513 © Joana Antunes

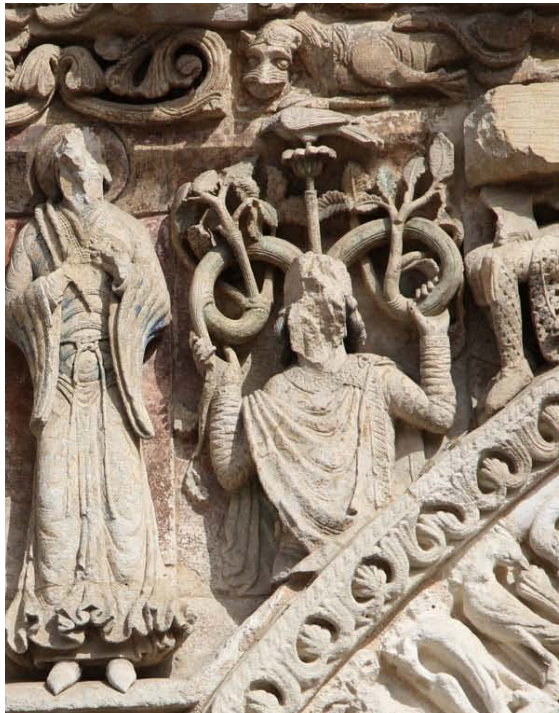


Fig. 6.4 - Anunciação e Jessé, fachada de Notre-Dame-La-Grande de Poitiers, séc. XII [imagem não creditada]



Fig. 6.5 - Árvore de Jessé na base do púlpito da Kaufmannskirche, Erfurt 1598 © wikicommons



Figs. 6.6 - Árvore de Jessé na base do púlpito da *Wallfahrtskirche Maria im Sand*, Dettelbach (Baviera), 1626 © wikicommons



Figs. 6.7 - Convento de Cristo, quimera da fachada ocidental do coro do Convento de Cristo © Joana Antunes














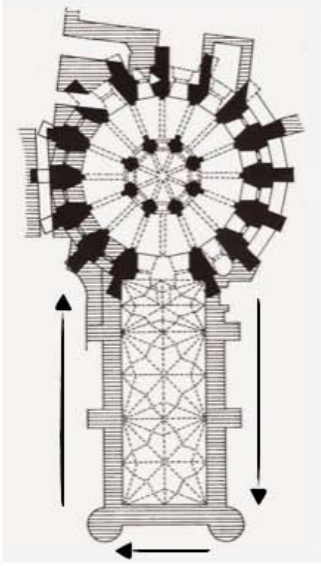
Fig. 6.8 - Igreja de Santa Cruz de Coimbra, "hárpia" ou híbrido masculino, mísula da abóbada de sustentação do coro alto, executada por Diogo de Castilho em 1530-1531 © Joana Antunes



Fig. 6.9 - Convento de Cristo, fachadas sul e ocidental, localização das gárgulas © Joana Antunes



Fig. 6.10 - Convento de Cristo, fachada norte, localização das gárgulas © Joana Antunes

G6		G5		G4		G3		G2		G1		ilegível 3x	
G7		ilegível 1x		G8		G9							

Figs. 6.11 -Distribuição e identificação das gárgulas, no sentido das fachadas sul/ocidental/norte © Joana Antunes



Fig. 6.12 - Convento de Cristo, fachada norte, gárgula (G7) © Joana Antunes



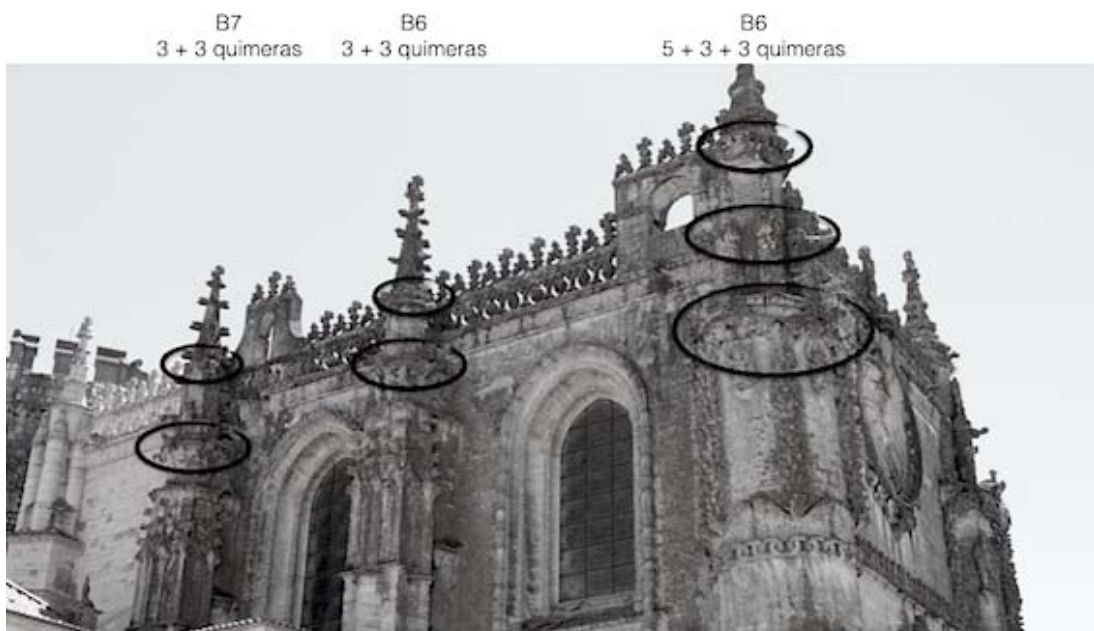
Fig. 6.13 - Toalheiro, Alemanha, 1520-1525 © Victoria & Albert Museum



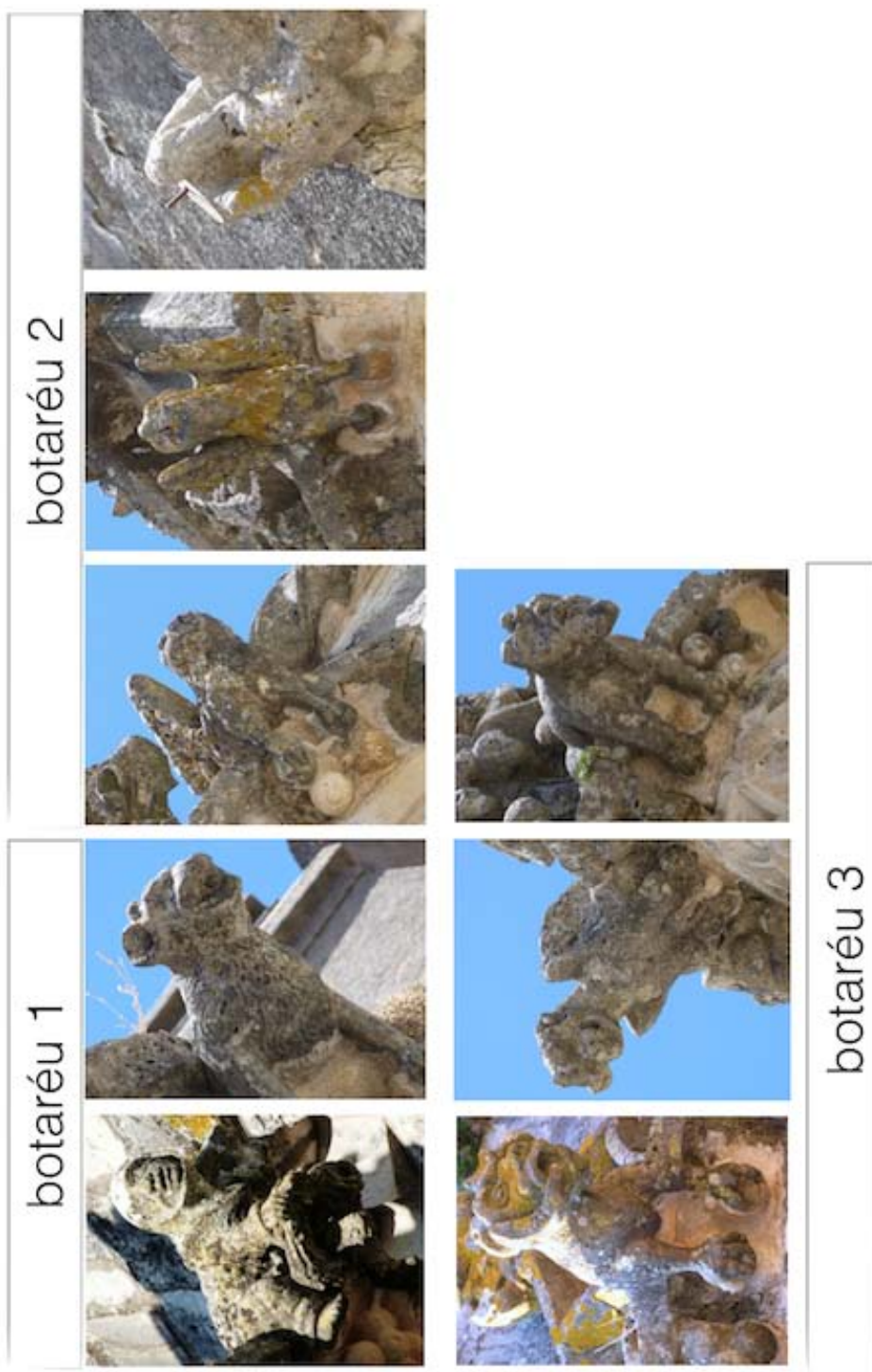
Fig. 6.14 - Marginalia de Hans Holbein para o Elogio da Loucura de Erasmo de Roterdão, c. 1515 ©Kupferstichkabinett, Basel



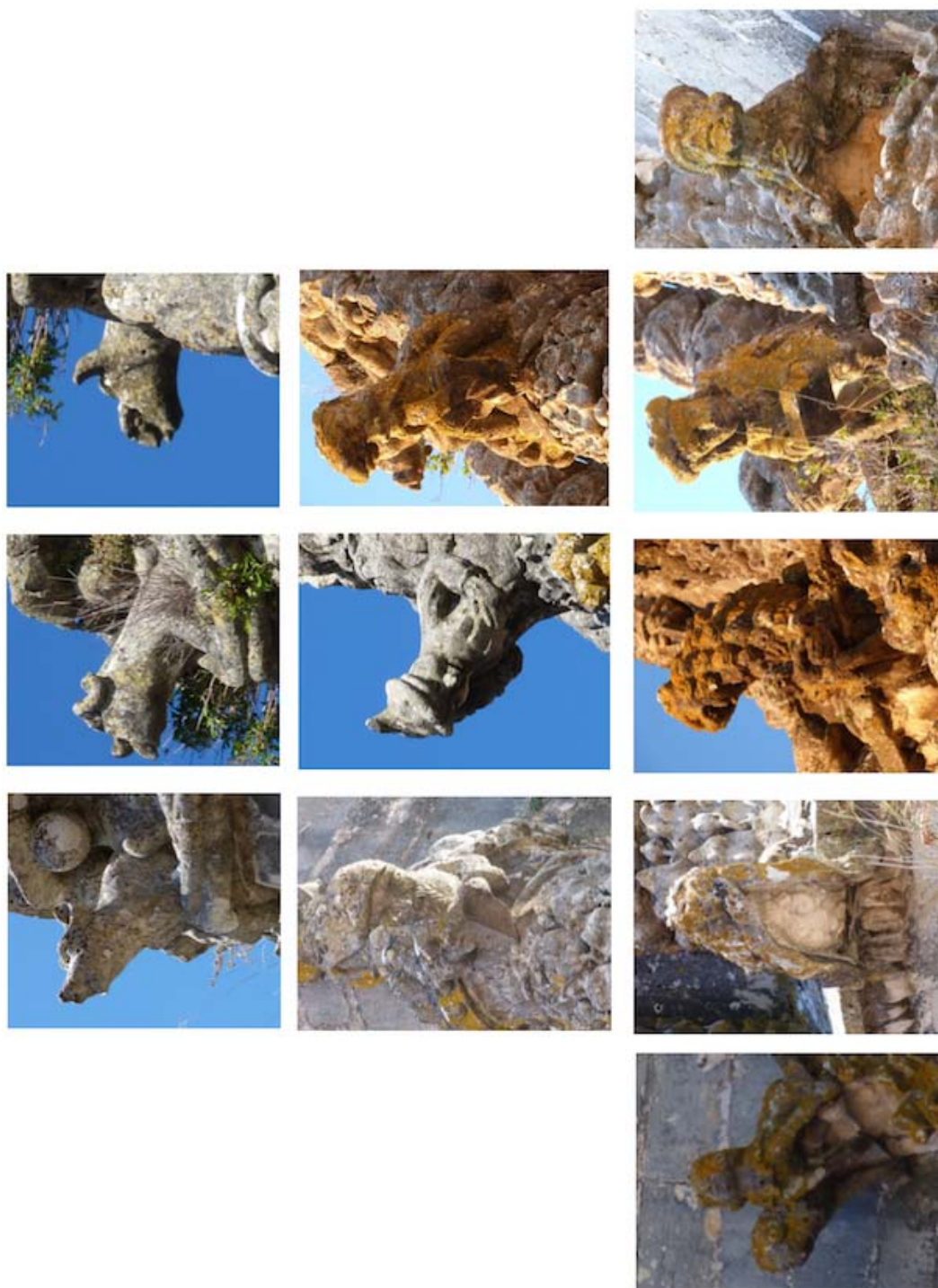
Fig. 6.15 - Convento de Cristo, fachadas sul e ocidental, localização das quimeras e respectiva organização em cada botaréu © Joana Antunes



Figs. 6.16 - Convento de Cristo, fachadas ocidental e norte, localização das quimeras e respectiva organização em cada botaréu (leia-se B5, B6 e B7) © Joana Antunes



Figs. 6.17 - Convento de Cristo, quimeras dos três primeiros botaréis (fachada sul) © Joana Antunes



Figs. 6.18 - Convento de Cristo, quimeras do quarto botaréu (um dos grandes botaréus da fachada ocidental), que apresenta o conjunto em melhor estado de conservação e com maior densidade iconográfica © Joana Antunes



Figs. 6.19 - Convento de Cristo, algumas quimeras dos botaréus da fachada norte, em pior estado de conservação e de difícil identificação © Joana Antunes



Figs. 6.20 - Águias,pendente do cadeiral de coro da Sé do Funchal (c. 1515-1517) e da fachada sul (B2) do Convento de Cristo em Tomar (c. 1510-1515) © Joana Antunes



Figs. 6.21 - Pelicano, quimera da fachada norte do Convento de Cristo (B5) e do cadeiral de coro de Santa Cruz de Coimbra (c. 1507) © Joana Antunes



Fig. 6.22 - Urso com pote de mel, apoia-mãos do cadeiral de coro da Sé do Funchal (c. 1515-1517) e quimera da fachada sul (B2) do Convento de Cristo em Tomar © Joana Antunes



Fig. 6.23 - Convento de Cristo, quimera do botaréu 4 (união das fachadas sul/ocidental), com representação satírica de um judeu, agachado e descalço, segurando um filactério © Joana Antunes



Fig. 6.24 - Convento de Cristo, quimeras do botaréu 4 (união das fachadas sul/ocidental) com representação satírica de um judeu, com chapéu cónico e a puxar as barbas (raiva) e de um mouro, de turbante, a puxar da boca um filactério © Joana Antunes

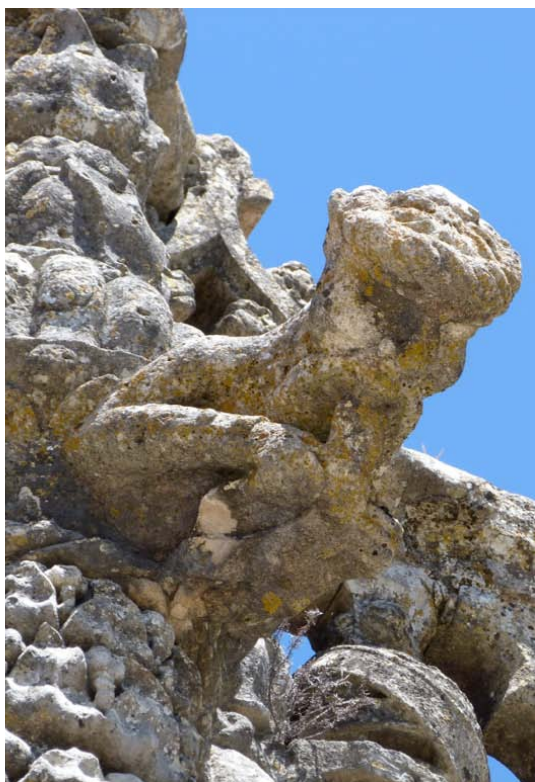


Fig. 6.25 - Convento de Cristo, quimera do botaréu 4, mouro a morder filactério (pormenor da fig. anterior) © Joana Antunes



Fig. 6.26 - Convento de Cristo, quimera do botaréu 4, quimera representando um mouro que segura uma adarga © Joana Antunes

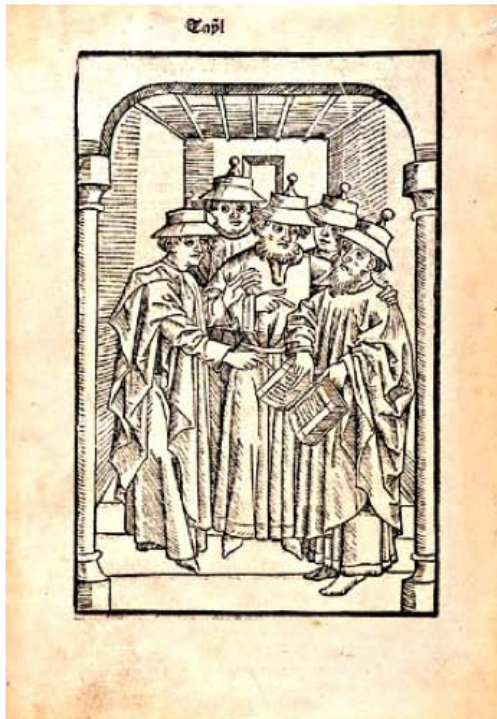
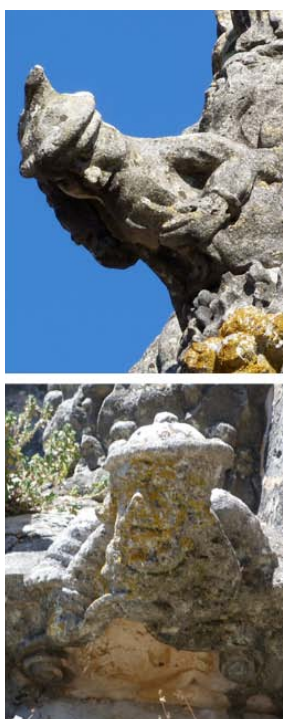


Fig. 6.27 - Representações de judeus, quimeras do Convento de Cristo; xilogravura com Cinco Anciãos Judaicos em Debate do, *Seelen Wurzgarten (O Vergel da Alma)*, de Johannes Schnitzer, Ulm, 1483; atlante do cadeiral de coro de Santa Cruz de Coimbra © Joana Antunes



Fig. 6.28 - Representações de mouros com turbante, quimera do Convento de Cristo e xilogravura com representação de "sarracenos", da obra *Peregrinatio in terram sanctam*, de Bernhard von Breidenbach, 1485



Fig. 6.29 - Convento de Cristo, quimera do botaréu 4, leão com filactério pendente da boca © Joana Antunes



Figs. 6.30 Convento de Cristo, gárgula da fachada sul, possivelmente ilustrada pela expressão "fazer de si (ou de alguém) mangas ao demo" © Joana Antunes



Figs. 6.31 - Adargas, atributo comum do mouro. Altante do cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e da fachada sul do Convento de Cristo © Joana Antunes



Figs. 6.32 - Mouros e adargas na *Genealogia do Infante D. Fernando*, atribuída a António de Holanda e Simon Bening, 1530-1534 © British Library, Add MS 12531, fl. 5r



Figs. 6.33 - Dragões, Gil de Siloé, Retábulo da Capela de Santa Ana, da Catedral de Burgos, Gil de Siloé, 1486-1492, quimera da fachada norte do Convento de Cristo



Fig. 6.34 - Convento de Cristo, registos ornamentais das arquivoltas do portal Sul, João de Castilho, 1515 © Joana Antunes



Figs. 6.35 - Convento de Cristo, registos ornamentais nas jambas do portal sul, João de Castilho, 1515 © Joana Antunes



Fig. 6.36 -Convento de Cristo, portal sul, *marginalia* do segundo registo ornamental (a numeração acompanha a leitura dos motivos de uma extremidade à outra do portal e da esquerda para a direita) © Joana Antunes



Fig. 6.37 - Convento de Cristo, portal sul, *marginalia* da face interna (a numeração acompanha a leitura dos motivos de uma extremidade à outra do portal e da esquerda para a direita; os putti com filactérios estão apostos à moldura interna do arco; algumas das esculturas sugerem restauro) © Joana Antunes



Fig. 6.38 - Convento de Cristo, *marginalia* do arco triunfal, lado do evangelho (a numeração acompanha a leitura dos motivos desde a base do arco até ao topo, de onde continua para o conjunto seguinte) © Joana Antunes

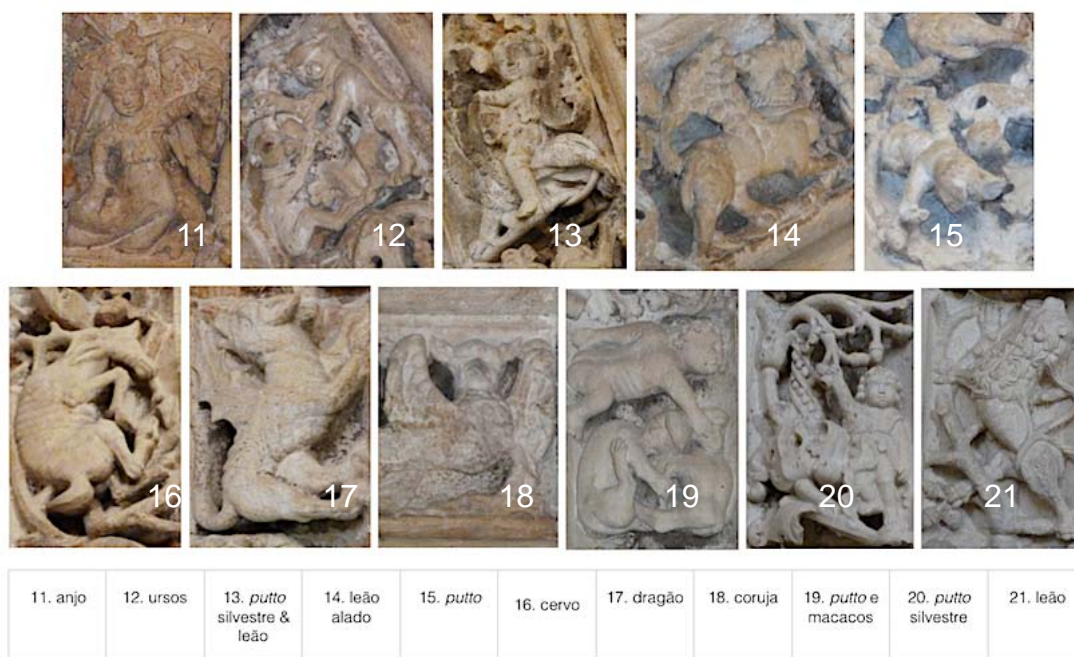


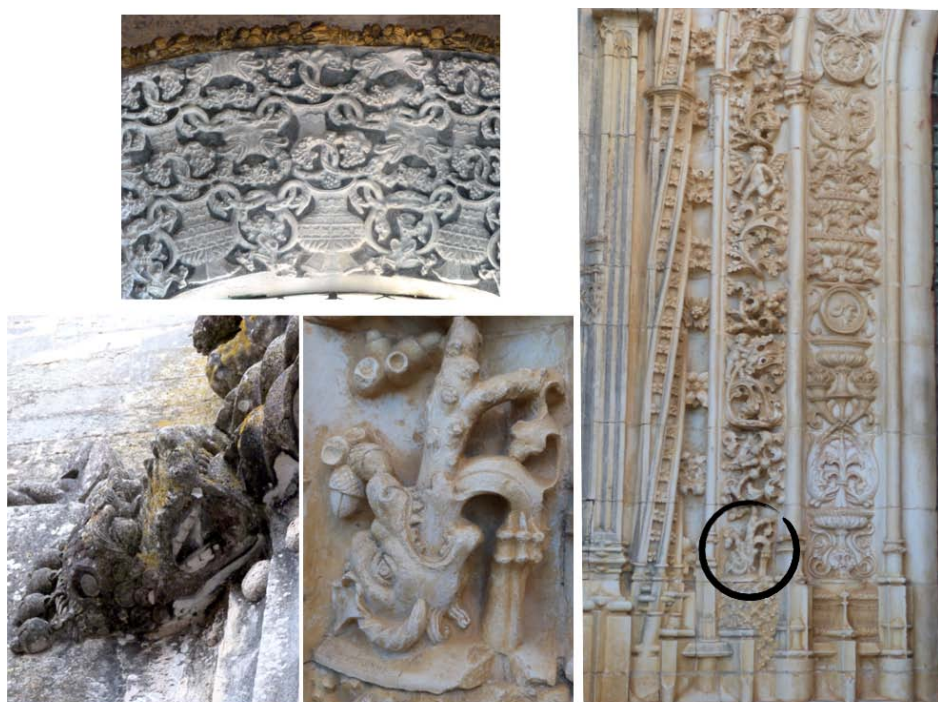
Fig. 6.39 - Convento de Cristo, *marginalia* do arco triunfal, lado da epístola (a numeração acompanha a leitura dos motivos desde o topo do arco até à base) © Joana Antunes



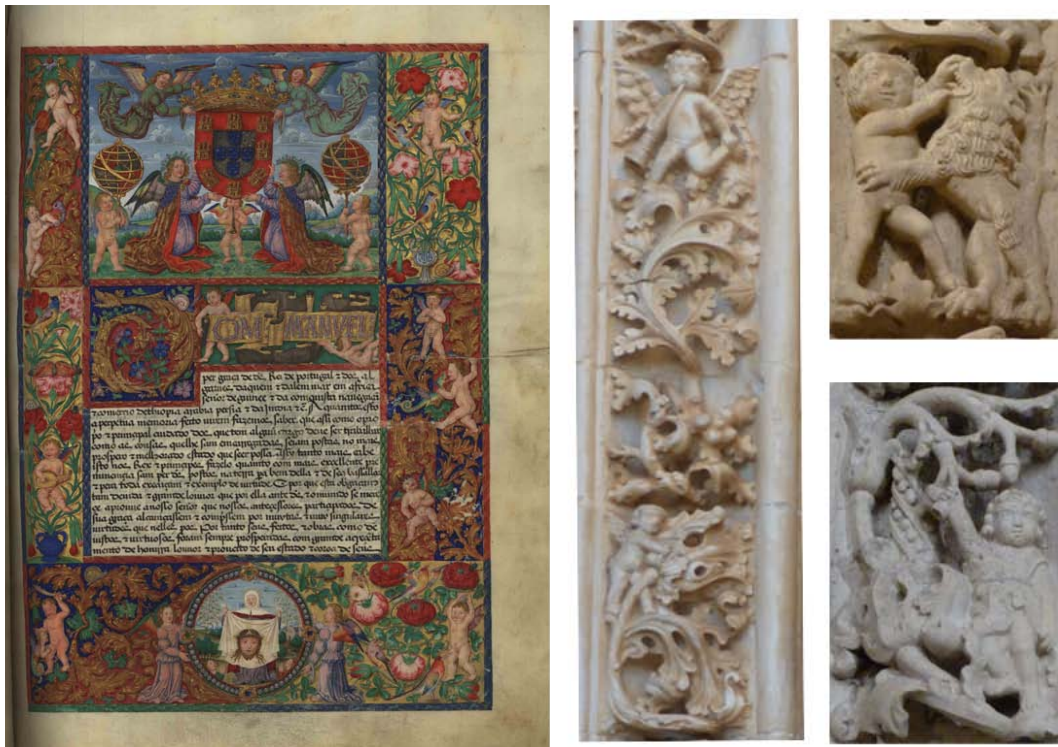
Figs. 6.40 - Máscaras de folhagem. Portal da Igreja da Conceição Velha, Lisboa; portal sul do Convento de Cristo em Tomar © Joana Antunes, pormenor de painel cerâmico de Francisco Niculoso, proveniente do Mosteiro de S. Bento de Cástris, séc. XVI © Museu de Évora



Figs. 6.42 - Homens verdes no Convento de Cristo em Tomar, mísula da Charola e mísula da copa/ refeitório © Joana Antunes



Figs. 6.41 - Dragões no Convento de Cristo em Tomar, fachada ocidental, portal sul e charola © Joana Antunes



Figs. 6.43 - Putti entre vegetalismos, Leitura Nova, frontispício do Livro 1 da Beira, 1521, © ANTT, pormenores do portal sul e arco triunfal do Convento de Cristo © Joana Antunes



Figs. 6.44 - Putti entre vegetalismos, tocando instrumentos e defrontando animais, pormenores fa face interna do portal sul do convento de Cristo e do frontispício do Livro 1 do Além-Douro, Leitura Nova 1521 © ANTT



Figs. 6.45 - Convento de Cristo, Putti no capitel de um colunelo do portal sul, comum a ambos os registos ornamentais, *grotesco* e *grutesco* © Joana Antunes



Figs. 6.46 - Convento de Cristo, Claustro de D. João III, João de Castilho, c. 1530 © Joana Antunes,

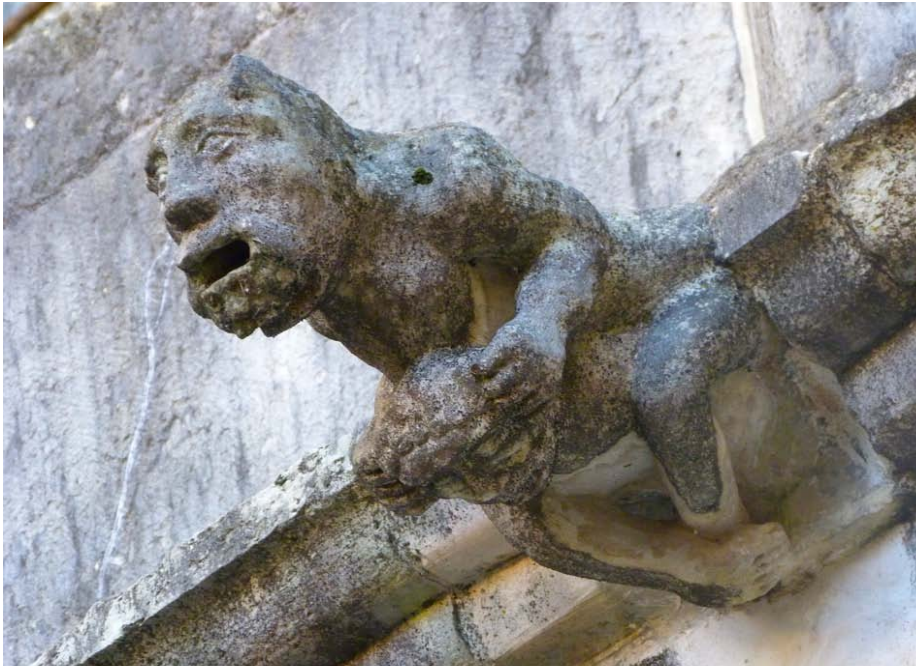


Fig. 6.47 - Convento de Cristo, Claustro de Santa Bárbara, gárgula © Joana Antunes

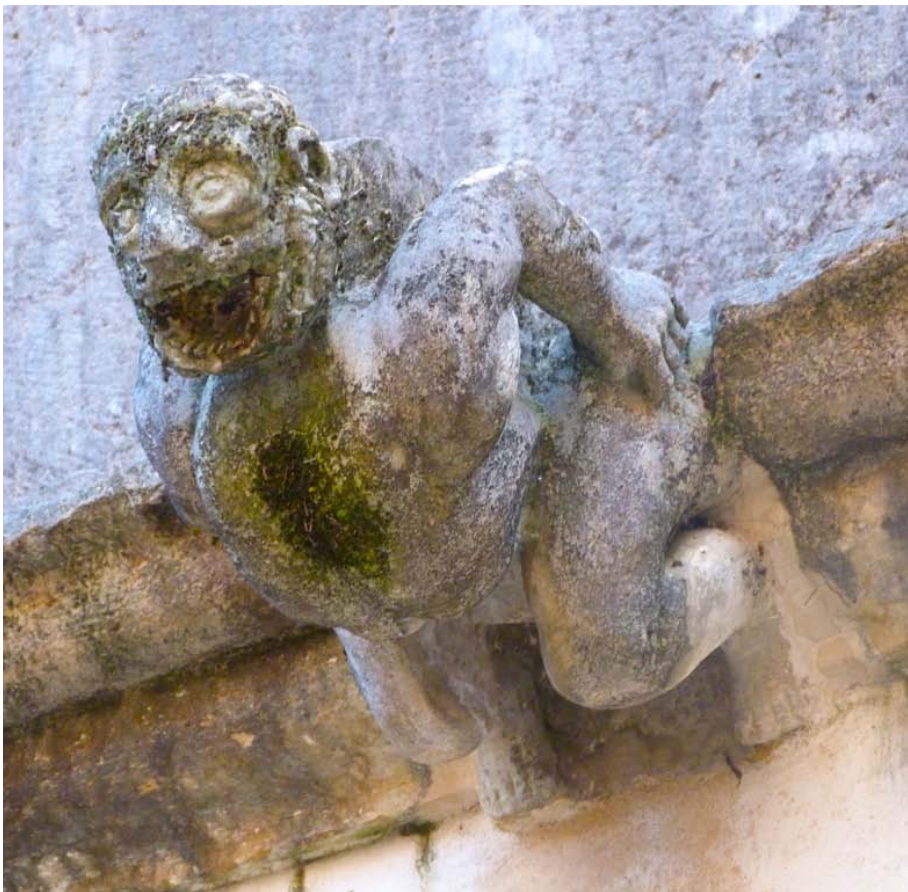


Fig. 6.48 - Convento de Cristo, Claustro de Santa Bárbara, gárgula © Joana Antunes

6.2 margens em vão(s)

Perante o portal da igreja da Madre de Deus, *vestido* a rigor para a recepção das relíquias de Santa Auta, ou perante o portal sul de Santa Maria de Belém ou até mesmo perante a janela da sala do capítulo/sacristia do Convento de Cristo em Tomar - no fundo, perante qualquer portal, janela ou arco triunfal - o verdadeiro centro real e simbólico é o vazio, o espaço transitório, de passagem, aparição ou iluminação. A partir deste centro, performativo porque sempre dependente do trânsito humano, mais ou menos ritualizado, e mais ou menos reverente, a margem, os limites e os extremos constituem-se frequentemente o palco imediato, estável e permanente (quando não o único palco) de representação e ornamentação. Organizada e hierarquizada, a margem (esta margem feita de muitos centros) acolhe, assim, a irrequietude de um universo telúrico e imaginário que, longe de ser paralelo ou acessório, participa activamente na encenação iconológica total, interceptando e comunicando com as figuras maiores do discurso oficial, devocional e teológico, sobejamente reconhecido como redencionista e providencialista, quer estas estejam presentes *de facto*, quer sejam apenas intuídas.

O vão, vazio percorrível, cenográfico e celebratório, será assim um dos lugares eleitos da iconografia manuelina e um dos mais magnéticos centros de gravidade do ornamento. Longe da *terribilità* dos portais de outrora, que preparavam o crente para um percurso de expiação, estas estruturas recebem-nos agora em apoteose, como arcos triunfais de uma efemeridade verde que engana o tempo com a sua imperecibilidade. Todos diferentes, seguindo sempre e com rigor essa “teoria de variedade” que foi percorrendo o século XV e agora se eleva ao paroxismo da virtual impossibilidade da repetição, os portais manuelinos não deixam de obedecer à ordem e por vezes até mesmo à simetria, devidamente camuflada por entre os carnudos enrolamentos de acanto, as maçarocas, as alcachofras, as romãs ou as torções e o estiramento da pedra, aparentemente elástica. Portais-retábulo ou portais-frontispício, numa partilha de esquemas compositivos e iconográficos que caminha nos dois sentidos - pois o retábulo também emula o portal e a janela, como espaço aberto para os espaços e os tempos das figuras sagradas e o frontispício convida o leitor a entrar no texto - contar-se-ão entre os elementos mais característicos da arte do período manuelino. E, ao contrário do que acontecera ao longo do século XV, em que o

portal foi um elemento de aparato dignificado sobretudo pelo ornamento vegetalista, entre o qual podemos esperar encontrar figuração ocasionalmente, numa cabeça que espreita por entre um capitel, ou um animal que vomita folhagem, as suas décadas finais e sobretudo as duas primeiras décadas do século XVI, apenas muito raramente irão prescindir da figuração na composição ornamental dos seus portais. Assim, perscrutar as margens, os lugares baixos, os interstícios inesperados dos portais (e arcos triunfais, janelas e demais espaços emoldurados e emoldurantes) do período manuelino é garantia quase absoluta de se encontrar, por mínima que seja, uma figura marginal. Os portais da capela de São Miguel da Universidade de Coimbra (antigo paço régio) ou da não muito distante igreja da Ega são testemunhos claros desta infalibilidade da margem que tem sempre, mesmo que miniatural, escuro e corroído, uma cabeça de dragão a vomitar a folhagem que invariavelmente lhe percorre as margens, como a seiva que Georges Duby viu assomar-se às colunas da catedral de Notre Dame e dar vida às plantas dos seus capitéis⁵²⁶.

o portal da matriz da Golegã

Testemunho desta imensa força vital, apesar de tudo organizada é, por exemplo, o portal da igreja matriz da Golegã, cujas margens se organizam de acordo com uma ordem quase absolutamente simétrica [Fig. 6.49]. Conduzida por uma densa folhagem de carvalho, a moldura que percorre em contínuo, à boa maneira do seu tempo, o espaço das jambas e da terceira arquivolta do arco chanfrado brota da terra onde se aninham dois dragões, como criaturas telúricas que são, pese embora as asas que, com frequência, servem mais para lhes sublinhar o carácter terrífico do que para anunciar grandes voos. O dragão, que o manuelino nomeia guardião do mundo vegetal e das teorias arbóreas que suportam toda a outra “vida” que pulula pelas margens, é ainda aqui uma figura ambígua. Apotropaico e protector, defende nas zonas baixas esse símbolo de vitalidade, força e fertilidade que é a árvore (ou a sua versão ornamental), sobretudo tratando-se do carvalho. Mas, ao mesmo tempo, a sua natureza daninha não lhe permite impedir-se de abocanhar as folhas e os ramos - tanto que por vezes se transforma em criatura verde, que emite, ao invés de apenas acompanhar, o elemento vegetal [Figs. 6.52].

⁵²⁶ DUBY, Georges, *O Tempo das Catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420*, Lisboa, Estampa, 1993, p. 150-151.

Subindo pelo portal, porém, a força da ramagem irá percorrê-lo por inteiro, interrompendo-se apenas no topo e no centro onde surge o rosto sereno e perscrutante de um homem de longas barbas, com a cabeça totalmente envolvida em folhagem [Fig. 5.50-51]. Espírito da natureza, homem silvestre, ou homem adâmico, nesse estado primitivo de existência que o convida à redenção⁵²⁷ - e não andaremos longe, por esta altura, da ideia do bom selvagem - certo é que a sua presença híbrida se repete nos dois capitéis do lado sul, com uma mulher e um homem silvestres que parecem prolongar [Figs. 6.53], de forma certamente renovada, a presença dos rostos femininos e masculinos que, sempre juntos, foram surgindo ao longo do século XV, no portal sul (interno) da igreja de Santa Maria da Vitória, nas mísulas da arquivolta externa do janelão de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, nos capitéis do cruzeiro da Sé de Silves e, de forma talvez menos evidente, em muitos outros espaços onde estes elementos de suporte e intermediação foram sendo animados por cabeças humanas.

Seguindo, assim, a ordem ascendente comum aos portais e frontispícios, onde a simbólica régia surge como naturalmente como protagonista e em cabeçalho, também aqui se sustenta a ordem tutelada pelo divino - a Virgem com o menino, inscrita num nicho logo acima do homem silvestre - e garantida pelo rei. De resto, e voltando à margem dos dragões, toda a ancoragem iconológica do portal parece assentar numa leitura semelhante à da árvore *peridexion*, mítica árvore indiana - moralizada precisamente como árvore da vida, que o Physiologus transportou para a cultura ocidental e legou aos bestiários subsequentes - que tem a particularidade de estar sempre rodeada por dois dragões (ou apenas um), ameaçando as aves que encontram refúgio na sua folhagem, e que são naturalmente simbólicas das almas refugiadas na árvore da vida⁵²⁸.

Mas, ao contrário desta ordem comumente instituída, no nível mais baixo do portal, e mesmo abaixo da presença quase subterrânea dos dragões, encontraremos duas outras figuras, humanas (apesar de delidas) que abrem dois filactérios onde se lê ainda “Memoria [...] de quem” “A my[m] [f]abricou” identificando-se esta inscrição com a autoria da renovação do edifício que ficou, a partir de 1502, à responsabilidade de Diogo Boytac [Figs. 6.54]⁵²⁹. O papel da margem como espaço de memória, identificação e projecção dos comitentes e

⁵²⁷ Cf. PEREIRA, Paulo, *O Manuelino*, p. 121.

⁵²⁸ GUGLIELMI, Nilda (ed.), *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Madrid, Eneida, 2002, p. 88.

⁵²⁹ O primeiro filactério tem sido lido como “Memoria sou de quem”. Nós não conseguimos, contudo, acompanhar a leitura dos caracteres que se seguem à palavra “memoria” de forma precisa. Cf. PEREIRA, Paulo, *Lugares Mágicos de Portugal - Idades do Ouro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p. 36.

dos autores é, de facto, um dado adquirido, que facilmente se ilustra ao longo dos séculos, desde o próprio Abade Suger, lançado aos pés da Virgem, em transgressão física do limite do medalhão circular, até Adam Kraft vergado sob o peso do tabernáculo de São Lourenço. Portugal não é, naturalmente, excepção a este aproveitamento da margem - afinal, ter margem é ter espaço e oportunidade - para a inscrição de um nome, de uma sigla, a marca de uma autoria. Assim sucedeu em Santa Maria da Vitória, como veremos na terceira parte, a propósito dos capitéis da capela de Santa Bárbara, assim acontece na Golegã e assim sucederá, por exemplo, no portal Sul do Convento de Cristo e, ainda amplamente, em várias igrejas do Funchal manuelino ligadas à figura do mestre Pero Anes, que parece ter deixado memória do seu rosto repetidas vezes, bem como a marca desse orgulho corporativo vertida na mão que orienta o compasso⁵³⁰. Esta última, julgamos poder encontrá-la também na matriz da Golegã, nos extremos, simultaneamente marginais e intersticiais, das bases dos grandes pilares do cruzeiro. Aí, e apesar da degradação da pedra, é ainda possível vislumbrar a mão, marcas de uma inscrição (da qual resta um “a”) e a figura excelentemente esculpida de um cão deitado [Fig. 6.55].

⁵³⁰ FARIA, Higinio Afonso, *Escultura Arquitectónica na Sé do Funchal: das Formas e Temas do Gótico-Tardio Internacional à Simbólica Manuelina do Poder*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013 [dissertação de mestrado], vol. 1, p. 41-52, vol. 2, p. 59.



Fig. 6.49 - Igreja Matriz da Golegã, esquema de distribuição do ornamento © Joana Antunes



Fig. 6.50 - Igreja Matriz da Golegã, pormenor do portal © Joana Antunes



Fig. 6.51 - Igreja Matriz da Golegã, pormenor do portal, homem *silvestre* © Joana Antunes



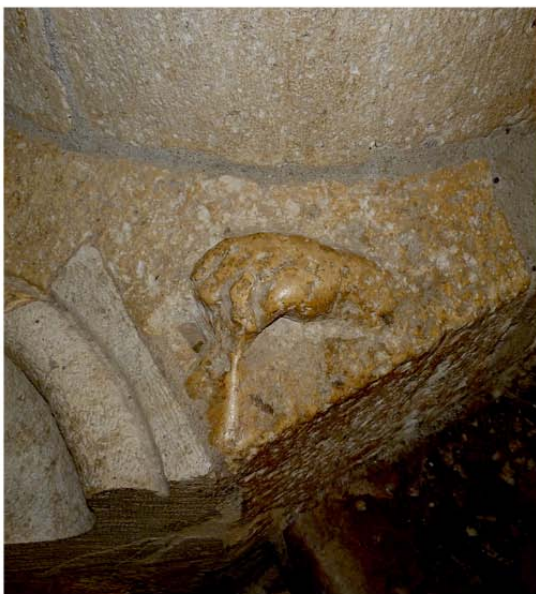
Figs. 6.52 - Igreja Matriz da Golegã, pormenores do portal, dragões © Joana Antunes



Fig. 6.53 - Igreja Matriz da Golegã, pormenor do portal axial, capitéis do lado sul © Joana Antunes



Figs. 6.54 - Igreja Matriz da Golegã, pormenor do portal axial, inscrições nas bases © Joana Antunes



Figs. 6.55 - Igreja Matriz da Golegã, cruzeiro, pormenores dos relevos nas bases dos pilares © Joana Antunes

o portal da matriz do Alvor

No seguimento das experiências liminares da arquitectura e da escultura do século XVI, já na década de vinte, reedificava-se a igreja matriz de São Salvador do Alvor, que haveria de absorver e disseminar outro tipo de influências e de convivências, reflectindo a cultura e sociedade locais de uma forma muito mais concreta, se bem que não necessariamente documental, do que nos portais manuelinos de encomenda régia. As igrejas do Alvor, de Santiago de Estômbar e de Nossa Senhora da Assunção da Mexilhoeira Grande são, todas elas, exemplo de um circuito de partilha de artistas e formulários ornamentais, a partir do patrocínio de famílias locais, como o caso dos Ataíde.

O portal da matriz do Alvor, de desenho simples, parte do arco de volta perfeita e multiplica-o em seis arquivoltas profusamente decoradas, criando uma trama densa que envolve a entrada na igreja. Obviamente alterado pelos restauros que se seguiram ao terramoto de 1755 e ditaram a substituição de alguns dos elementos escultóricos perdidos e a colocação um tanto *sui generis* de outros, mantém-se no geral aparentemente íntegro o conjunto dos capitéis e aduelas dotados de figuração. Inscritos num espaço preciso e organizado, os motivos que preenchem estas aduelas não parecem corresponder a nenhuma sequência intencional, ou tão pouco narrativa e, embora tenhamos a repetição de motivos idênticos de um e outro lado do portal, não parece que tenham obedecido a uma ordem de correspondência ou simetria evidentes [Figs. 6.56-57].

Assim, do lado esquerdo do portal, as aduelas apresentam-se na sua maioria ornada de motivos vegetalistas, sendo cinco dotadas de figuração. Na primeira, encontramos uma das representações mais características do Alvor, particularmente representativa do legado mourisco ainda tão presente no território algarvio: inscrito numa espécie de varandim onde se abrem nichos de volta perfeita com recorte polilobado, surge um casal que parece trajar à mourisca (hábito documentado entre os folguedos de D. Manuel); enquanto o homem toca uma viola de mão, a senhora leva uma das mãos ao peito, eventualmente num gesto sintomático do acompanhamento do canto. Esta cena encontra complementaridade, ou continuação, no outro lado do portal, onde uma idêntica arquitectura, dotada de um capitel ornamentado e mesmo uma coluna torsa, enquadra duas figuras masculinas de gorro, com trajes idênticos aos anteriores, sendo que a da esquerda toca também uma viola de mão e outra segura um livro aberto, cuja inscrição (se decifrável) não conseguimos apurar [Figs. 6.60].

Na aduela seguinte, do lado esquerdo, vemos a tradicional cena da mulher que persegue e castiga a raposa que lhe foi ao galinheiro. Este tema,

evidentemente cotejável com o quotidiano desta época e de tantas outras, não surge nas margens do portal do Alvor com simples intuito mimético ou anedótico, inscrevendo-se numa longuíssima tradição da raposa no imaginário ocidental, quer por via das fábulas de Esopo, quer do multi-traduzido Roman de Renart [Fig. 6.61]. As aves são, naturalmente, as presas preferenciais da raposa, que em função delas é definida no bestiário como um animal profundamente ardiloso (pois deita-se e finge-se de morto até que as aves pousem sobre o seu corpo, para num ápice as devorar), e também por isso as raposas serão frequentemente retratadas (como no cadeiral da Sé do Funchal) em fuga com uma ave na boca. A inclusão da mulher, frequentemente munida de roca e fuso deverá começar como ilustração das fábulas do romance, arvorando-se progressivamente, do ponto de vista simbólico, em referência à mulher diligente e casta que castiga os impulsos de gula e cobiça da manhosa raposa. Neste caso, a mulher tem já a raposa presa pela cauda e apressa-se a castigá-la, ainda que a escultura - muito sumária, quase naïf, ainda que frequentemente detalhada - não permita perceber se a presa se trata de uma ave doméstica ou se faz parte do bando de aves que pouso na árvore ao lado.

De qualquer modo, a violência desta cena repete-se na aduela que se segue, naquela que será uma das primeiras representações das corridas de touros tão comuns ao tempo de D. Manuel que, segundo Damião de Góis “mãdava muitas vezes correr touros & jugar canas”⁵³¹. Aqui retratam-se três personagens masculinos, tratados com idêntica força sumária à dos restantes relevos, mas pormenorizadamente caracterizados no vestuário e adereços. Assim, enquanto uma das figuras segura duas bandarilhas, a outra, com o capote pendendo de um dos braços, parece preparar-se para desferir um golpe de estoque, enquanto uma terceira segura o touro por um dos chifres [Fig. 6.62]. A evocação da tourada, que em Portugal tem um antecedente (apenas sugerido) no cadeiral da Sé do Funchal, está mais remotamente documentada em território castelhano surgindo profusamente representada nos travejamentos pintados do tecto de alfarge do claustro de Santo Domingo de Silos (final do século XIV), em moldes idênticos ao que encontramos no portal do Alvor: figuras de traje justo, com o capote sobre um

⁵³¹ GÓIS, Damião de, *Chronica do felicissimo rey Don emanuel*, Parte IV, Lisboa [Em casa de Francisco Correa], 1567, Cap. 84, fl. 106v; Cf. CAMPOS, Flavio, “Jogos e a temática lúdica em Portugal ao final da Idade Média”, *Bulletin du centre d'études médiévales* [online], No. 2, Auxerre, 2008, consultado a 28 de Abril de 2016: <https://cem.revues.org/9492#ftn41>; LOPE TOLEDO, José María, “Logroño en el siglo XVI: Toros y Cañas”, *Berceo*, No. 68, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1963, p. 257-277.

braço, ora brandindo uma espada ou estoque, ora uma longa lança⁵³² [Figs. 6.63-64]. Já no início do séculos XVI, o confronto entre um possante mas passivo touro e um toureador, encontra-se numa misericórdia do cadeiral da catedral de Plasencia, de João Alemão [Fig. 6.65]. A utilização de idênticos acessórios documenta-se ainda pela corrida de touros supostamente pintada por Jacob van Laethem em 1506 [Fig. 6.66].

Seguem-se a estas representações uma aduela inteiramente ocupada pela escultura de uma romãzeira e outra com um homem verde, com a boca escancarada e totalmente preenchida por volumosos caules de folhagem, tal como sucederá no portal sul, onde surgem duas destas figuras e, pelas mesmíssimas mãos, no portal da igreja da Misericórdia de Silves, junto à Catedral [Figs. 6.68-69]⁵³³.

No lado oposto, o leão é o protagonista, surgindo por três vezes; primeiro numa simetria de leões afrontados com uma roda ao centro, acompanhados por pequenos animais no registo inferior (recordando vagamente o tímpano da catedral de Jaca, como notou Maria Manuela Braga⁵³⁴); depois num vigoroso leão passante; e por fim, em nova simetria de leões e aves ladeando aquela que se tem entendido como a árvore da vida⁵³⁵ [Figs. 6.70-72] . O carácter orientalizante destas representações, sensível apesar da vincada personalidade plástica deste conjunto, parece sugerir, de facto, a inspiração ou colheita de modelos então em circulação, desde logo, por via dos têxteis que, desde cedo, enchiam os tesouros das principais igrejas, como os mantos e capas com “letras mouriscas e liões”⁵³⁶ da Sé Velha de Coimbra e que correram o espaço europeu, alimentando representações idênticas nos mais variados suportes, espaços e cronologias [Fig. 6.73].

⁵³² Cf. MONCLOVA GONZÁLEZ, Javier, “Escenas Taurinas en el Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos”, *Revista de Estudios Taurinos*, No. 10, Sevilla, 1999, p. 31-54.

⁵³³ Relação já sublinhada por FERNANDES, Paulo Almeida, “Pórticos Principal e lateral da igreja matriz de Alvor”, DGPC [on line], consultado a 3 de Março de 2016: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/72959>

⁵³⁴ BRAGA, Maria Manuela, “Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja matriz do Alvor”, *Medievalista* [on line], N° 3, IEM, 2007, consultado a 7 de Abril de 2016: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-portal.htm>

⁵³⁵ BRAGA, Maria Manuela, “Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja matriz do Alvor”, consultado a 7 de Abril de 2016: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-portal.htm>

⁵³⁶ COSTA, Avelino de Jesus da, *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, Coimbra, 1983, p. 110, 114.

Além das aduelas, também os capitéis prolongam a figuração, nomeadamente através das pequenas cabeças que surgem entre cordames atados em nós e que funcionarão como imagem de marca desta companhia de escultores, juntamente com as teorias de dragões que se mordem ininterruptamente em torno da cesta do capitel, e que surgem no interior da matriz do Alvor, repetindo-se no portal de Santiago de Estômbar. Além destes, surgem também homens verdes a cuspir folhagem e um capitel de estranhas figuras masculinas, representadas na horizontal, descalças e sobrepostas. No interior, os capitéis das naves só abrem excepções ao vegetalismo perante os já citados dragões, encadeados uns nos outros e as cabeças inscritas por entre cordas retorcidas [Figs. 6.58-59].



Fig. 6.56 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, c. 1520s, © Joana Antunes

2ª arquivolta + respectivas jambas

homem verde	vegetalista	cabeças humanas no meio de nós	vegetalista	vegetalista	casal verde	figuras masculinas encadeadas	leão verde
romãzeira							árvore
tourada							músicos
mulher com raposa							leões e árvore
casal							leão lampassado
motivo vegetalista							motivo vegetalista
motivo vegetalista							leões e roda
motivo floral							motivo vegetalista
							motivo floral

Fig. 6.57 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, distribuição e identificação dos motivos marginais



Figs. 6.58 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, capitéis com homens verdes e cabeças humanas entre cordames © Joana Antunes



Fig. 6.59 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, capitel com simetria de figuras masculinas © Joana Antunes



Figs. 6.60 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduelas com instrumentistas e cantores (mouriscos?) © Joana Antunes



Fig. 6.61 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduela com cena do castigo da raposa © Joana Antunes



Fig. 6.62 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduela com cena de tourada © Joana Antunes



Figs. 6.63 - Travejamentos do tecto de alfarge do claustro de silos, final séc. XIV © Centro Virtual Cervantes



Fig. 6.64 - Travejamentos do tecto de alfarge do claustro de silos, final séc. XIV © Centro Virtual Cervantes



Fig. 6.65 - Cadeira da Catedral de Plasencia, Rodrigo Alemão, séc. XVI
[imagem não creditada]



Fig. 6.66 - Corrida de touros em Benavente em honra a Filipe I de Castela, atribuído a Jacob van Latejem, 1506



Fig. 6.67 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduela com romãzeira © Joana Antunes



Fig. 6.68 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduela com homem verde © Joana Antunes



Figs. 6.69 - Igreja matriz do Alvor, portal lateral, homens verdes © Joana Antunes



Fig. 6.70 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduela com leões afrontados junto à roda da vida (?) © Joana Antunes



Fig. 6.71 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduela com leão passante © Joana Antunes



Fig. 6.72 - Igreja matriz do Alvor, portal principal, aduela com leões e aves junto à árvore da vida (?) © Joana Antunes



Fig. 6.73 - Cadeira de coro de St. Mary's, Beverley (Yorkshire), séc. XV © Tina Negus

o portal da Sé de Lamego

Um outro portal importante no devir do ornamento e da sua organização é o da Sé de Lamego, liminar por natureza e por se encontrar de facto no cruzamento das duas culturas estéticas, que na margem se remetiam às categorias do grotesco e do *grutesco*, das quais os artistas e comitentes deste período souberam tirar o melhor proveito. De facto, segundo Pedro Flor, “foi apenas no episcopado de D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos (1513-1540), que se ajustou com o famoso pedreiro João Lopes, o Velho, a conclusão da fachada (onde se incluíam vitrais) que se exigia já ao romano, o que equivale dizer ao gosto clássico de pendor humanista.”⁵³⁷

O portal, parte destes arranjos da fachada que se desenrolaram entre aproximadamente 1511 e 1517 e que felizmente se conservou até hoje, mostra-nos de que forma o *romano* se faz conviver com o ornamento *moderno*, em solução de alternância e não necessariamente de substituição ou fusão. De forma semelhante ao que acontece no portal sul do Convento de Cristo em Tomar, no portal da Conceição Velha, ou no portal ocidental de Santa Maria de Belém (sendo que é para Belém que se dirige a companha de João Lopes uma vez terminadas as obras em Lamego), os dois tipos ornamentais são encarados como ferramentas distintas mas igualmente operativas e portanto aplicadas em alternância (em registos contíguos mas devidamente isolados, como os frisos e arquivoltas) num exercício de variedade que responde em pleno aos interesses estéticos da época, pois mais que as encomendas tendam a especificar o *romano* como recurso preferencial. De resto, as infiltrações da cultura clássica no ornamento grotesco e deste nos espaços lavrados de romano ficam perfeitamente claras a partir da própria fachada de Lamego.

Com os seus portais abertos em tríptico [Fig. 6.74], o protagonismo do espaço central é reservado ao ornamento tradicional, com teoria de folhagem a recobrir as arquivoltas e os capitéis e as figuras marginais inscritas por entre os caules e as folhas ondulantes, em solução de relativa simetria entre si [Fig. 6.75] - até por uma questão de organização e agilização do trabalho escultórico e montagem do portal - mas sem o encadeamento simétrico obrigatório do ornamento lavrado de romano, que fica assim remetido aos portais laterais [Figs.

⁵³⁷ FLOR, Pedro, “Do *romano* ao *ouro bornido*: a arte na Sé de Lamego entre o Renascimento e o Barroco”, *Espaço, Poder e Memória: A Catedral de Lamego* (coord. Anísio Miguel S. Saraiva), Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2013, pp. 105-142, p. 119.

6.76]. Feita a distinção de espaços e de linguagens, rapidamente se percebe, contudo, que os protagonistas do centro são figuras que o século XV foi progressivamente - e, cremos, em grande medida por via da gravura italiana e flamenga e dos seus respectivos cruzamentos - resgatando ao fundo antigo, os *spiritelli*, ou *putti*, infantis e amorais ou, nas palavras de Cesare Brandi, “più diabolici che angelici”⁵³⁸ que constituem porventura a presença parergónica mais significativa da História da Arte ocidental. Por outro lado, também os *grutescos* se enchem de motivos cujo tratamento se aproxima das volumetrias e da independência dos motivos extraídos do próprio ornamento *manuelino*.

Ora, no portal central, de cinco arquivoltas, os *marginalia* tornam-se difusos e ubíquos, aparecendo virtualmente em qualquer lado, sem obedecerem a regras de simetria ou a ligações narrativas, contidos apenas pelas molduras das pilastras e das arquivoltas, numa (con)fusão entre centro e margem que se oculta totalmente perante a irrepreensível aparência de ordem do próprio portal.

Nos capitéis, parece entrever-se uma ordem relativamente regular (ABBABB e BAABAA) na distribuição do ornamento vegetalista (A) e da figuração (B) [Figs. 6.77-78]. Aqui encontraremos uma breve de sùmula da iconografia marginal deste período, com a evidente reunião de paralelos de vários suportes distintos, como sucede logo no primeiro capitel, onde uma pequena raposa de cauda felpuda abocanha uma grande ave [Figs. 6.79], à semelhança de uma das misericórdias do cadeiral do Funchal, terminado alguns anos antes [Fig. 6.163].

Num conjunto onde os *putti* são protagonistas absolutos⁵³⁹, surgem dois deles no capitel seguinte segurando uma taça cujo conteúdo (talvez flores ou pérolas, como na ilustração da expressão “pérolas a porcos”⁵⁴⁰) tocam com as mãos [Fig. 6.79]. O terceiro *putto* a surgir, num outro capitel, está imobilizado por duas víboras que lhe engolem os braços e lhe seguram as pernas, como a alma do fiel apanhada, e imobilizada pelo mal [Fig. 6.80]. No próximo capitel figurado, surge um leão, caminhando por entre os pâmpanos já carregados de cachos, um símbolo de sacrifício e o outro de ressurreição ou, dada a ambiguidade latente do leão, a ameaça que espreita, prestes a atacar [Fig. 6.80], e que porventura ecoa no lado direito do portal, onde o ornamento vegetalista adquire uma inventividade própria do momento híbrido em que nos encontramos, semi-ocultando um cão em

⁵³⁸ BRANDI, Cesare, *Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 127.

⁵³⁹ Num total de 24, o quádruplo da segunda figura mais representada, o leão.

⁵⁴⁰ Expressão que, por sua vez, é frequentemente representada por uma figura a alimentar porcos com flores, como no cadeiral da catedral de Rouen.

perseguição a um coelho [Fig. 6.81]. Por fim, no último capitel figurado surgem, cinco *putti*: dois nos extremos, sendo que um parece segurar um fruto e o outro segura um galho de madeira, e outros dois que tentam libertar o quinto da boca de um monstro que está prestes a devorá-lo [Fig. 6.81]. Cenas de caça e de captura, de paz efémera e de tensão, estes capitéis reúnem certamente modelos esparsos, que poderíamos encontrar de forma avulsa em qualquer outro suporte, mas que não deixam de ser aqui reunidos em função de um tema genérico, difuso mas perfeitamente legível. No umbral da catedral, o fiel é avisado de que o perigo não só está sempre à espreita, como se concretiza: é necessária vigilância constante para não lhe sucumbir.

Passando às jambas, que dão continuidade ao preenchimento vegetalista das arquivoltas, sem interrupção, percebemos que em todas elas no lado esquerdo, e em quase todas, no lado direito, o ornamento vegetalista parte da boca de criaturas verdes, nomeadamente dragões e leões.

A omnipresença da *végétalité* enunciada por Baschet, Bonne e Dittmar para o românico, que se mantém constante mas ordenada e contida nos séculos seguintes, transforma-se, por fim, no natural extraordinário, a *natureza outra* detectada por Paulo Pereira na arquitectura do período manuelino em Portugal⁵⁴¹. Alimentando-se, a partir daqui, de uma tensão entre o natural e o artificial, a arquitectura (e demais expressões artísticas) passa a manifestar a fusão entre ambos: “It suggests the absolute power of God, the potentia absoluta, to inspire life force in seemingly inanimate material, to make felled trees live again”⁵⁴². Socorrendo-se sobretudo de obras alemãs, mas também flamengas e francesas, Kavalier caracteriza a presença do elemento vegetal na arte deste período como sugestão constante de metamorfose, instabilidade e transformação. Desde os portais, às nervuras das abóbadas, passando pelos remates dos retábulos e cadeirais de coro, até à gravura e pintura sobre madeira, o vegetalismo, sob a forma de sobredesenvolvidos *astwerk*, delicadas composições florais ou densos fundos de folhagem, assume-se como uma moldura hiperactiva e, por vezes, quase agressiva na forma como rouba o protagonismo às figuras, ao cenário, ao sentido da narrativa. A importância desta presença, tão omnipresente quanto parergónica, manifesta-se também, segundo Kavalier, no aparecimento de artesãos especializados no talhe das folhas, enrolamentos e flores, os *foliagers*,

⁵⁴¹ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p.142-146.

⁵⁴² KAVALER, Ethan Matt, “On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic”, *Le Gothique de la Renaissance* (dir. Monique Chatenet, Krista De Jonge, Matt Kavalier, Norbert Nußbaum), Paris, Picard, 2011, pp. 297-312, p. 300.

frequentemente referidos nos contratos, sobretudo no contexto da encomenda flamenga⁵⁴³. Esta sobredosagem de vegetalismo cruzar-se-á, precisamente a partir do último quartel do século XV, com uma surpreendente reinvenção do ornamento arquitectónico, arvorado em instrumento de simulação de construções efémeras, onde troncos, toros e ramos se vêem presos por cordames e correntes (e cintos, como no Convento de Cristo, em Tomar), e superfícies de cestaria preenchem interstícios e superfícies parietais.

As transformações, formais e putativamente conotativas operadas no ornamento vegetalista ao longo da Idade Média dão-nos conta de uma relativa neutralidade, ou mesmo de uma tendencial associação com o bem, a criação divina, o paradisíaco. No entanto, há que reservar algum espaço para sentidos simbólicos menos positivos, dependentes da compulsão reprodutiva da natureza, pontualmente conotada com os perigos de uma sexualidade activa⁵⁴⁴, e do seu papel de *locus* marginal, selvagem e incontrolável, habitação de forças combativas, violentas, demoníacas ou amorais. No fundo, cremos que o pressuposto necessário à abordagem ao vegetalismo no período de que nos ocupamos neste estudo e para o espaço português, não difere daquele que, dada a amplitude (e a sensatez) da racionalização que lhe subjaz, se aplica aos restantes períodos e espaços da arte medieval: “Nature as an arena for the competition between good and evil was just as much a topos of the late Middle Ages as the heavenly garden.”⁵⁴⁵

O jardim, vivo e em movimento, que brota do subsolo (das criaturas do subsolo) do portal de Lamego, será assim habitado e percorrido por leões, dragões e víboras aladas, aves pacíficas como as pombas e aves de rapina, como a águia que eleva um coelho preso nas suas garras, um cervo (tal e qual nos surge no arco triunfal do Convento de Cristo em Tomar), um javali gaiteiro, um macaco de olhar sorumbático e, sobretudo, *putti* [Figs. 6.87-92]. Enleados nos ramos de carvalho, como espíritos da natureza, estas pequenas figuras bebem, correm, cavalgam animais, lutam, penduram-se, escondem-se, respondendo de imediato aos seus impulsos mais primários. Irrequietos e provocadores, alguns

⁵⁴³ KAVALER, Ethan Matt, “On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic”, p. 301.

⁵⁴⁴ Kavalier convoca, a este propósito, os textos de Bernardus Silvestris (Magacosmus), Alain de Lille (De Planctu Naturae) e, com a recuperação deste último, Jean de Meung (Roman de la Rose) que atribuem a uma Natureza personificada a missão de lidar com o desejo e a luxúria, na procura pela redenção. Cf. KAVALER, Ethan Matt, “On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic”, p. 300.

⁵⁴⁵ KAVALER, Ethan Matt, “On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic”, p. 300.

destes “mininos de romano”⁵⁴⁶ voltam despididamente o seu traseiro nu ao observador⁵⁴⁷; na verdade alguns não mostram senão o traseiro nu e há mesmo um que, em jeito de tropelia infantil, abre as pernas expondo-se totalmente ao olhar mais curioso que, ou ri, ou se choca, concretizando em ambos os casos o propósito fundamental destes “exibicionistas”⁵⁴⁸, cuja função será eminentemente apotropaica [Figs. 6.89-92].

Uma vez que se trata de uma presença tão inusitada (e insistente), valerá abrir aqui um breve parêntesis para essa relação entre, por um lado, a imagem e o seu espaço, marcada no intuito da protecção deste e das pessoas que por ele circulam e, por outro, o frequente recurso das figuras marginais à exposição do rosto, em esgares contorcidos, ou do traseiro (por vezes mesmo do anus) para alcançar a pretendida protecção. Detectando a presença frequente deste tipo de motivos Michael Camille, num paladínico artigo inconcluso aquando da sua morte e em boa hora resgatado como contributo indispensável para a reflexão em torno do obsceno na cultura medieval, questiona:

*Is the arse beyond or outside language? Why was it carved as part of the architectural structure of the cathedral if it cannot be contained by its meaning? Is it excessive or was it? What can the bum mean to us today? Did people of the thirteenth century laugh when they saw such things on the church? Were they considered obscene and did that category exist?*⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Cf. SOUSA, Ana Cristina Correia de, “A ‘obra romana’ na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555”, *População e Sociedade*, Vol. 19, Porto, CEPESE, 2011, p. 10-26, p. 16.

⁵⁴⁷ Não cremos, com outros autores, que o despidimento destas figuras se materialize numa cena de *felatio* entre dois *putti*. Cf. BRAGA, Maria Manuela, “Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja matriz do Alvor”, consultado a 7 de Abril de 2016: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-portal.htm> Não que a hipótese se nos afigurasse impossível, mas tão somente porque a observação da escultura nos permitiu perceber que uma tal conclusão só poderá provir de um ângulo de observação e captação fotográfica muito preciso. De qualquer outro ângulo, percebe-se que as duas figuras estão envolvidas numa luta infantil, com uma a agarrar a outra pelos cabelos e a ameaçar atingi-la com um objecto (talvez uma pedra) e esta baixada, com a cabeça ao nível do estômago do *putto* que se encontra em pé.

⁵⁴⁸ Remetemo-nos aqui à categoria utilizada sobretudo em âmbito anglo-saxónico, que tem também a respectiva designação para o acto de desnudar as partes traseiras e expô-las ao olhar do outro com intuídos jocosos, trocistas ou agressivos: “moonning”. Cf. LINDQUIST, Sherry C. M, *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 325.

⁵⁴⁹ CAMILLE, Michael, “Dr Witkowski’s Anus: French Doctors, German Homosexuals and the Obscene in Medieval Church Art”, *Medieval Obscenities* (ed. Nicola McDonald), Suffolk, Boydell & Brewer, 2014, pp. 17-38, p. 18.

Perante os *putti* do portal de Lamego, ou as gárgulas de rabo-ao-léu da cabeceira das Sé de Braga [Fig. 6.94] e da Guarda, da Matriz de Caminha e da Matriz de Escalhão⁵⁵⁰ ou, ainda do demónio onanista da torre de Santa Maria da Oliveira de Guimarães, é difícil duvidar que as pessoas, entre o último quartel do século XV e o primeiro do século XVI, não rissem, mesmo que num riso por vezes contido, por vezes encerrado entre dois acenos de cabeça discordantes. Numa cultura tão fundamentalmente diferente da nossa e, sobretudo, com uma relação entre o quotidiano, a devoção, o ritual e as imagens, tão distinta, torna-se difícil conceber, sem o risco da auto-censura, uma tal expectativa gerada em torno das imagens. No entanto, nos séculos XV e XVI, elas criam-se eficientes, funcionais, por vezes recompensadas ou castigadas, tratadas como os humanos (ou animais) que não eram mas representavam. Esta crença na eficácia das imagens, que tem paralelos imediatos e esclarecedores na prática do *graffiti* sobre os muros das igrejas⁵⁵¹ (e, pelo menos, dos castelos, como se percebe pelo exemplo de Arraiolos⁵⁵²) faz quase sempre das imagens grotescas, feias, demoníacas uma de duas coisas: ou o receptáculo de sinais, ideias, intenções que tem como intuito neutralizar ou castigar; ou o gerador de sentimentos de repulsa e terror, por simpatia.

⁵⁵⁰ Cf. BARREIRA, Catarina, *O Feio e o Grotesco*, p. 341-342, 380, 386-387, 393-396, 526-527.

⁵⁵¹ O trabalho de Champion a propósito do *graffiti* medieval e moderno nas igrejas inglesas, sobretudo nas paroquiais, que passaram relativamente incólumes pelas razias da Dissolução dos Mosteiros, no século XVI, e depois pelos restauros setecentistas e oitocentistas, é esclarecedor da relação profundamente humana, material e mesmo supersticiosa entre os indivíduos, laicos e religiosos, a imagem e o espaço da igreja, cujas paredes se entendiam propiciatórias, com a capacidade de ampliar a força de qualquer pedido, fosse ele a protecção de um familiar, a ajuda para encontrar objectos perdidos ou uma praga lançada contra o vizinho. Da mesma forma, a concentração de determinadas marcas e zonas específicas da igreja permite um interessante mapeamento dos espaços simbólicos dentro do espaço arquitectónico. Cf. CHAMPION, Matthew, *Medieval Graffiti. The Lost Voices of England's Churches*, London, Ebury Press, 2015.

⁵⁵² Além da famosa inscrição datada de 24 de Abril de 1385 em que se diz “forom factas Estas XII ameas E Castelonas G. Fernandez pedreyro d'evora Vasco Pirez ho Escreivo”, o reboco dos merlões do castelo (numa extensão que está ainda por apurar e que merece o mais cuidado investimento) revela uma série de outros graffiti em grande parte coincidentes com aqueles que os levantamentos realizados nas igrejas inglesas (sobretudo da zona de Norfolk) têm revelado: estrelas (pentagramas), barcos, rostos humanos, flores de compasso, etc. Nas igrejas, o seu estudo sistemático tem revelado padrões que permitem inferir a sua utilização como marcas propiciatórias e apotropaicas, deixadas na parede como forma de concretizar uma promessa, um pedido, uma fórmula de bênção, protecção ou maldição. Cf. BRANCO, Manuel J. C., BILOU, Francisco, *Inscrições e grafitos medievais no castelo de Arraiolos*, Arraiolos, Câmara Municipal de Arraiolos, 2011; CHAMPION, Matthew, *Medieval Graffiti: The Lost Voices of England's Churches*, 2015; BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, p. 99-108.

Mostrar, assim o traseiro nu é um acto deliberado que pretende causar uma tão grande indignação no observador que, ou o desafia ao confronto, ou o afasta. Não surpreende, portanto, que represente uma estratégia apotropaica de particular eficácia, afastando demónios e mau olhado, tanto quanto a exposição de outras partes pudendas, que se acreditava terem o poder de aterrorizar inimigos e afastar o mal⁵⁵³.

The apotropaic function here is clear, the inversion of the body signalling the shaming of the onlooker, frightening them into submission. If this literal attack seems surprising today, we should not forget that 'mooning', as it is called in modern parlance, was used as a weapon on the battlefield according to the cronicle of Peter Langtoft.⁵⁵⁴

A eficácia de um tal recurso, faz-se, assim, presente nas margens da arte medieval, por necessidade de protecção dos suportes e dos seus utilizadores (do livro, da misericórdia, do edifício) mas também por simples derisão, típica das criaturas demoníacas, transgressivas, desviadas do caminho da fé, que é necessário representar (tornar em figura) para que sejam vistas e abominadas. Estas duas modalidades de exposição genital têm na arte medieval em Portugal, interessantíssimos exemplos, e a eles nos dirigiremos brevemente, acompanhados pelos provocadores/protectores *putti* da Sé de Lamego. Mas não o faremos, contudo, sem antes referirmos que na história dos *putti* em Portugal - que está por fazer - os exemplares manuelinos, tornados comuns na escultura provavelmente por via da gravura e da iluminura que em Espanha os acumulava às dezenas nos fólhos de livros de horas, missais e graduais, e que em Portugal os fará também protagonistas das margens dos frontispícios da Leitura Nova⁵⁵⁵, são inseparáveis dessa nova aproximação, anímica e quase mitológica, à Natureza, perfeitamente enunciada pela noção, figura e presença do "silvestre" na literatura, no teatro, nas artes visuais. O mundo natural, contido na cercadura ou na moldura vegetalista, é o palco do confronto entre as criaturas do mundo subterrâneo, mormente os

⁵⁵³ Desde tempos romanos, em que proliferam amuletos fálicos, os *fascina*, cujo intuito não é fundamentalmente propiciar a fertilidade mas prevenir as maldições, as pragas e o mau olhado. O *fascinum* era usado como acessório pessoal ou pendurado em casa, como um *tintinnabulum*. Cf. BARTSCH, Shadi, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, pp. 138-148. Cf. WEIR, Anthony, JERMAN, James, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, London & New York, Routledge, 1986, p. 80-122; BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, p. 108-121.

⁵⁵⁴ CAMILLE, Michael, "Dr. Witkowski's Anus", p. 26.

⁵⁵⁵ DESWARTE, Sylvie, *Les enluminures de la Leitura Nova*, p.53-87, 105-120.

dragões, e esses ambíguos homens silvestres, ou selvagens, que ora são a fonte disruptiva dos conflitos, por serem irracionais e violentos, como as rotundas margens das salvas de prata lavrada de bastiões não deixam negar⁵⁵⁶ [Fig. 6.93], ora são as forças ingénuas e protectoras que restabelecem a ordem e aniquilam o mal. Nesta floresta psicomáquica, os *putti*, que são tendencialmente amorais, sem princípio nem censura, representam frequentemente a alma humana na sua infância ou no início do seu percurso: são assim, como no portal de Lamego, capazes de proteger o espaço sagrado e ao mesmo tempo provocar quem passa, são símbolos de uma vida tranquila e despojada, e são vítimas dos monstros que os devoram. Num Gradual castelhano datado da primeira década do século XVI vemo-los, também no frontispício, entretidos a usufruir da beatitude do jardim florido que compõe a cercadura, colhendo rosas tranquilamente nas zonas mais altas do fólio, mas já em perigo no *bas-de-page*, onde os dragões - os dragões que espreitam nas bases dos portais ou que já estão a eles presos, trespassados pela força vital da vegetação ou, ainda, que simbolizam o tempo, inexorável para si próprio, que vê a vida fluir continuamente - os assolam e onde é preciso que o homem (silvestre, natural) os proteja [Figs. 6.79]. Nem bons nem maus, eles são também a alma humana em trânsito, que necessita de protecção no caminho para a salvação.

Mas precisamente porque o mundo do cristão está cheio de perigos que é preciso evitar e medos que é necessário aplacar, o grotesco e o obsceno (categorias obviamente anacrónicas na sua segura epistemológica) são ferramentas fundamentais que as margens não deixarão de agilizar. A eficácia da exposição anal, do rabo-ao-léu, por vezes explícito ao ponto a que foi levado por Marcolfo no seu encontro com Salomão, a quem não só mostrou as nádegas nuas, como ainda “*culus et gurgulio et testiculi*”⁵⁵⁷ [Fig. 6.96] é atestada na iluminura, onde por vezes surge uma tal figura a investir contra outra ou até mesmo contra o próprio leitor [Fig. 6.95]. Num livro de horas francês (uso de Orléans) do final do século XV vemos como a esta época continuou a corresponder a crença do valor ofensivo (ou defensivo) deste tipo de gesto, pois o caracol, habitualmente utilizado como versão paródica de um ser temível, sublinhando a cobardia dos seus opositores que, mesmo armados e couraçados, fogem desaustinadamente só

⁵⁵⁶ Cf. SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012, p. 85-89, 101-115, 187-209.

⁵⁵⁷ CAMILLE, Michael, “Dr. Witkowski’s Anus”, p. 26. Camille utiliza a edição de BENARY, W., *Salomon und Marcolfus*, Heidelberg, Carl Winter’s Universitatsbuchhandlung, 1914.

perante a sua visão, surge aqui a ser enfrentado: por nada menos do que um corajoso rabo-ao-léu [Fig. 6.97]. Este tipo de imagem, que voltaremos a referir na terceira parte deste trabalho a propósito do macaco, surgirá assim muito naturalmente nos outros lugares extremos e marginais, desde as misericórdias dos cadeirais de coro, às mísulas (*cul-de-lampe*, em francês) às gárgulas e demais interstícios [Figs. 6.98-101] Em Portugal, prestam-lhes as devidas honras as já aludidas gárgulas, que a *vox populi* fez erguer paladinos de defesa nacional, voltados para Espanha de onde não virão, afinal, nem bons ventos nem bons casamentos (e de onde veio parte da mão-de-obra que as criou)⁵⁵⁸ mas que, mesmo nesta versão interpretativa, continuam a cumprir uma função defensiva. Habitat natural deste tipo de figuras na geografia do espaço sagrado, os lugares altos, extremos, de orla e limite receberam desde muito cedo nos modilhões do românico - talvez na continuação das práticas romanas - este tipo de dispositivo apotropaico, que vemos contido em fórmulas sumárias do *fascinum*, como na capela de São Miguel do Castelo de Monsanto, ou em figuras de exibicionistas, como a da capela do Mileu, que viremos reencontrar, já no século XV mas no mesmo tipo de suporte, na capela de São Brás em Vila Real [Fig. 6.102].

Mas porque esta geografia do ornamento marginal é precisamente implodida durante o período manuelino, num contexto social, cultural e mental que Paulo Pereira não deixou já de enunciar como de euforia e exaltação mas também, de crise anunciada⁵⁵⁹, as figuras obscenas, apotropaicas, migrarão para os portais, como em Lamego, e inclusivamente para o interior da igreja, como em São Salvador de Vilar de Frades. Aqui, encontraremos na abertura das capelas da nave manuelina terminada já no século XVII, como referimos no início desta

⁵⁵⁸ Cf. BARREIRA, Catarina, *O Feio e o Grotesco*, p. 341-342, 380, 386-387, 393-396.

⁵⁵⁹ PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, p. 137-138.

segunda parte, uma série de capitéis⁵⁶⁰, esculpidos com volumosos vegetalismos e uma série de figuras que parecem concentrar em si a força resistente e viva de séculos de motivos marginais, num conjunto estridente, quase goliárdico que, muito provavelmente, corresponde a essa manipulação do histriónico, do invertido e do obscuro para proteger o espaço em questão. Assim, num dos capitéis representou-se um animal gaiteiro, semelhante a um coelho pelo desenho das orelhas, mas talvez identificável como um gato, pela cauda comprida [Fig. 6.103]. Noutra, encontramos pelo meio de pâmpanos e cachos de uva (cenário de lembrança eucarística, como temos visto, frequentemente assolado pelo caos e pelo mal) um macaco que espreita uma figura feminina, totalmente nua, que abre as pernas e mostra o sexo, na mais impressionante similitude das famosas *Sheela-na-gigs* que, nas ilhas britânicas expõem o sexo do alto dos modilhões, nos capitéis, em relevos e que têm sido diferentemente interpretadas como resistências pagãs de uma deusa-mãe, cujo poder criador se faz patente pela exposição do sexo (também ele espaço-limite), como figuras de fertilidade, figuras apotropaicas ou representações do pecado da luxúria⁵⁶¹ [Figs. 6.104-105].

Tanto as *sheelas* insulares como a exibicionista de Vilar de Frades partilham, contudo, da forma e presumivelmente do simbolismo da Baubo romana, por vezes simplesmente representada como uma espécie de *gryllus*, com o rosto directamente encaixado nas pernas (o rosto é simultaneamente o seu ventre e o seu sexo) mas mais frequentemente esculpida (porque utilizada como amuleto em figuras de terracota e de metal) como uma mulher de formas rotundas, nua, que abre as pernas e com uma das mãos expõe a sua vulva ao observador. “Dea

⁵⁶⁰ Ainda que o caso de Vilar de Frades continue a suscitar interrogações relativamente às cronologias envolvidas no seu atribulado percurso construtivo, não cremos que estes capitéis pertençam à campanha seiscentista que dotou o corpo da igreja de uma abóbada conforme à da capela-mor, que havia sido patrocinada por D. Diogo de Sousa. A sê-lo, ganhariam o valor de reinterpretação histórica e plástica dos *marginalia* medievais e levantariam outras questões, não menos interessantes do ponto de vista do poder disruptivo (ou não) das imagens marginais e das suas infiltrações pela época moderna. No entanto, este pequeno conjunto escultórico continua a remeter-nos para o século XVI, assemelhando-se às pequenas figuras inscritas no arco da capela-mor e às do portal manuelino, bem como outras obras deste período, como a salva de prata dourada com característicos putti carecas entre exuberante folhagem (c. 1520-30) que hoje se conserva no Museu do Louvre. Supomos, assim, que possam testemunhar ainda avanço das obras pelo corpo da igreja, deixadas inacabadas na década de trinta do século XVI, quando se esgotam os dados documentais relativos ao financiamento do bispo, até 1623. Daqui não se exclui, contudo, a hipótese do reaproveitamento de materiais deixados pela campanha manuelina nem, em absoluto, a datação seiscentista dos capitéis. Cf. VINHAS, Joaquim Alves, *A Igreja e o Convento de Vilar de Frades*, Barcelos, IPPAR, 1998, p. 98-103, 152-154; ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios*, p. 66-68; SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato*, p. 110 (para a salva).

⁵⁶¹ Cf. FREITAG, Barbara, *Sheela-na-gigs: Unravelling an Enigma*, London & New York, Routledge, 2004.

impudica”, Baubo é a deusa que, no relato de Clemente de Alexandria, momentaneamente restitui a alegria a Deméter depois da perda de Perséfone, levantando as saias e fazendo-a rir⁵⁶². O riso, assim provocado pelo insólito, pela exposição, pela libertação de uma gestualidade habitualmente contida, com o seu poder de afastar a tristeza e os males da melancolia, e portanto de fortalecer o homem e o proteger contra os males, parece perpassar este conjunto de capitéis pois, entre o animal gaiteiro, o macaco à espreita e a exibicionista surgem *putti*, rotundos e agitados, alguns *classicamente* nus, outros vestidos fazendo acrobacias, contorcendo-se como verdadeiros *joculatores* [Figs.6.106-107]. Junto deles, um segundo macaco, arauto das figuras marginais, prepara-se para alçar a perna e expôr, também ele, os seus pudenda, num comportamento que assim se desenha como surpreendentemente comum no espaço religioso em Portugal, na ligação directa entre o final do século XIV e o início do século XVI, como veremos a partir do caso de Santa Maria da Vitória.

Mais comuns ainda do que estas figuras exibicionistas, de resto, as caretas, os rostos grotescos, para sempre fixados em esgares que assustam e protegem, sem por isso deixarem de (potencialmente) divertir quem olha. O melhor exemplo da forma como o século XVI, no transporte directo do século XV e ainda na diluição dos anteriores tempos medievais, será sempre o Tríptico Satírico de Liège [Fig. 6.108] que interage com o observador de uma forma tão explícita quanto as imagens marginais (nele centralizadas) o deverão ter feito de forma automática e implícita. “Deixa este painel fechado, ou irás zangar-te comigo”, avisa o jovem homem cuja posição dobrada e o sorriso contido deveriam ser suficientes para reforçar o alerta que lança ao observador. “A culpa não é minha, eu avisei-te” é a legenda que acompanha aquilo que no primeiro painel era apenas anúncio e sugestão: o traseiro nu do seu protagonista, devidamente exposto ao olhar incauto do observador, ferido e espicaçado como se tivesse sido sovado por um cardo. “Nós bem quisemos avisar-te para que não te atirasses pela janela!” anui uma segunda figura, um *face-puller*, que estica a pele dos olhos e da boca com as mãos, formando uma cara tão grotesca quanto lhe é possível. A provocação que enfatiza a coragem do emissor e por contraste acobarda o receptor, por desconcerto e surpresa, é um recurso comum às muitas idades do homem e da sua história que, afinal, nunca prescindiu da margem nem das figuras marginais. Os rostos grotescos, abertos em esgares sardónicos ou caretas medonhas, encontram-se desde sempre pelas margens e estarão numa gárgula romana (quase sempre leonina, mas ainda assim, de expressão feroz) ou na asa de um

⁵⁶² WEIR, Anthony, JERMAN, James, *Images of Lust*, p. 111.

vaso onde se esculpe uma cabeça de sátiro, até aos modilhões, capitéis, mísulas, misericórdias, iniciais e margens de pergaminho de toda a Idade Média. Ainda no século XVIII, e em Portugal, embutia-se na parede de um qualquer edifício ao qual hoje perdemos o rasto - talvez uma casa, talvez uma igreja, um cruzeiro ou um outro espaço público - uma lápide esculpida com o rosto de um homem de barbas, com o dedo na boca, encostado à bochecha e prestes a saltar, soltando um estalido. Acompanha-o a desafiadora legenda: “Ninguém não me olhe e quem me olhar to[me]” [Fig. 6.109].

Mas a gestualidade obscena, a exposição ou a sugestão do sexo, embora sempre potencialmente instrumentalizados para reforçar a repulsa por determinada figura nem sempre são facilmente toleráveis. Os demónios, candidatos mais prováveis deste reforço de repugnância, são frequentemente alvo de (re)acções muito concretas por parte dos observadores, que os danificam ou lhe apagam o rosto⁵⁶³. No Museu de Alberto Sampaio, conserva-se hoje uma escultura de São Bartolomeu que exemplifica os limites em que se movem estas figuras marginais e a sua sucessiva transposição [Fig. 6.10]. De autoria desconhecida e atribuída a uma cronologia limitada à primeira metade do século XVI, esta imagem, obviamente devocional, apresenta o santo com ambos os atributos habituais que, frequentemente aparecem de forma alternada: na mão direita, o cutelo do esfolamento a que São Bartolomeu foi submetido e, na esquerda, o demónio, preso por cadeias, que representa as várias entidades demoníacas com as quais se defrontou no decurso da sua vida. Atirado por terra e pisado pelo santo, que assim expõe, vitorioso, o seu inimigo, o demónio debate-se para se libertar dos grilhões que lhe rodeiam o pescoço. À calma hierática e eterna da figura santa, que observa e reconforta o fiel, opõe-se, assim, a agitação frenética do demónio, que se contorce para enfiar uma das pernas na argola que o prende à humilhação e à exposição derrotada. O rosto, que se adivinha grotesco, com um esgar escancarado próximo do mais arrepiante riso sardónico, já só se adivinha

⁵⁶³ Numa cópia alemã do *Libellus* de Telesphorus de Cosenza (1391, MS 90, Syracuse University Library), obra de carácter profético e apocalíptico influenciada por Joaquim de Fiore mostra, nas suas 23 folhas, marcas de uma utilização intensa por parte de (pelo menos) um leitor bastante interventivo. A figura do demónio surge em várias miniaturas, mas apenas duas foram concluídas (as restantes ficaram apenas no desenho). Pintados de negro, feios e numerosos, os demónios de uma delas foram decerto demasiado perturbadores para o dito leitor, que esfregou vigorosamente (com a ajuda de um líquido, talvez água ou saliva) os rostos de cada um deles de modo a ficarem irreconhecíveis [Fig. 6.111]. Fenómeno relativamente comum que surpreendemos, por exemplo, nos fólios do *Breviário* de D. Leonor (Bruges, c. 1500-1510, Nova Iorque, Pierpont Morgan, MS M.52, onde um(a) leitor(a) mais sensível procurou apagar os elementos (para si) mais perturbadores, como as fauces escancaradas do Leão (fl. 5r), as patas arrepiantes do Escorpião (fl. 6r), o rosto do centauro do signo Sagitário (fl. 7r) e o sangue a jorrar do pescoço do porco, morto no mês de Dezembro (7v).

por meio da policromia remanescente e dos poucos traços de cinzel que escaparam à desfiguração premeditada, desferida a golpes violentos e deliberados que deixariam vincados sulcos no material pétreo até aos dias de hoje [Fig. 6. 110-111].

Qual quer que seja a cronologia desta reacção, ela mais não faz do que reiterar a eficácia impressiva, emotiva e física, desta figura demoníaca, cujo rosto foi capaz de infundir medo e/ou repulsa suficientes para justificar a intervenção sobre uma figura devocional certamente ainda em uso. Mas, numa figura de tal forma convulsiva, a constatação de um ataque directo à expressão facial não equivale a dizer que só dela depende a repulsa do observador. Se a observarmos com cuidado, perceberemos que à inquietante, porque indestrinçável, mistura entre o humanóide e o animal que molda o corpo deste demónio, dotado de duas pernas e dois braços que denunciam uma postura bípede mas, ao mesmo tempo, terminam em garras mais semelhantes às de um dragão, condicente, de resto, com a cor esverdeada de que se reveste o seu corpo na totalidade, se vem juntar o aspecto altamente perturbador do comportamento corporal, indecorosamente contorcido e, sobretudo, da especificidade de uma gestualidade claramente ofensiva e trocista, típica de uma criatura das trevas. De facto, se seguirmos o seu braço direito ao longo do corpo, perceberemos que a mão se apoia sobre o sexo, exposto pela elástica posição do demónio, e oferece gratamente ao observador (e ao santo) um gesto de figas [Fig. 6. 110]. Ora, este gesto, ainda hoje comum enquanto expressão popular de protecção, foi utilizado ao longo de toda a Idade Média como émulo dos órgãos sexuais masculino e feminino e frequentemente utilizado de forma ofensiva. Assim o encontramos, por exemplo, no episódio do escarnecimento de Cristo tal como (re)inventado pelo dito Mestre da Paixão de Lyversberg (activo entre 1460-1490) por Wolfgang Katzheimer o Velho, (c. 1500), por Albrecht Dürer (1511) [Figs. 6.112-113]⁵⁶⁴. Mas, como quase todas as imagens em contexto medieval (nessa Idade Média paradoxal...), também o sinal de figas pode cumprir dois objectivos aparentemente distintos: simultaneamente ofensivo e defensivo, ele funciona, como grande parte das imagens monstruosas, escatológicas e obscenas dos lugares de margem e de limite, como signo apotropaico, que agride o potencial ofensor e assim o afasta, sendo nesse papel que chega, ainda, aos dias de hoje sob a forma de amuleto.

⁵⁶⁴ Luís Urbano Afonso identifica o mesmo tipo de figuração numa pintura mural da igreja de São Francisco de Leiria (cerca do primeiro terço do século XV). Cf. AFONSO, Luís Urbano, "Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV-XV)", p. 112-113; WEIR, Anthony, JERMAN, James, *Images of Lust*, p. 145-147; ELLIOTT, John H., *Beware the Evil Eye. The Evil Eye in the Bible and the Ancient World*, Vol. 2 [Greece and Rome], Eugene, Cascade Books, 2016, p. 179-182.



Fig. 6.74 - Sé de Lamego, fachada, João Lopes, o Velho, c. 1511-1527 © Joana Antunes



Fig. 6.75 - Sé de Lamego, portal axial, João Lopes, o Velho, c. 1511-1527 © Joana Antunes



Figs. 6.76 - Sé de Lamego, portal direito, que se abre para a nave da epístola, com pormenores do ornamento "ao romano" © Joana Antunes

vegetalista - acanto ou cardo -	raposa com ave presa pelo pescoço - galinha ou ganso -	dois putti com as mãos numa taça - pedras, pérolas, alimentos -	vegetalista - acanto ou cardo com figura partida ao centro? -	putto agachado, em posição frontal, com os dois braços presos nas bocas de duas víboras	leão numa videira
------------------------------------	--	--	--	--	-------------------



Fig. 6.77 - Sé de Lamego, portal central, capitéis do lado esquerdo © Joana Antunes

cena de caça com cão e coelho	vegetalista	ornato vegetalista	quatro putti tentam defender um quinto que está a ser comido por um demónio	vegetalista	vegetalista
----------------------------------	-------------	--------------------	--	-------------	-------------



Fig. 6.78 - Sé de Lamego, portal central, capitéis do lado direito © Joana Antunes



Figs. 6.79 - Sé de Lamego, portal principal, capitéis do lado esquerdo; Gradual, Castela, c. 1500-1510, pormenores das margens © Pierpont Morgan Library MS M. 887, fl. 1r



Fig. 6.80 - Sé de Lamego, portal principal, capitéis do lado esquerdo © Joana Antunes



Figs. 6.81 - Sé de Lamego, portal principal, capitéis do lado direito © Joana Antunes



Fig. 6.82 - Sé de Lamego, portal principal, localização e identificação dos motivos nas jambas correspondentes à 1ª arquivolta (esta sem figuração)

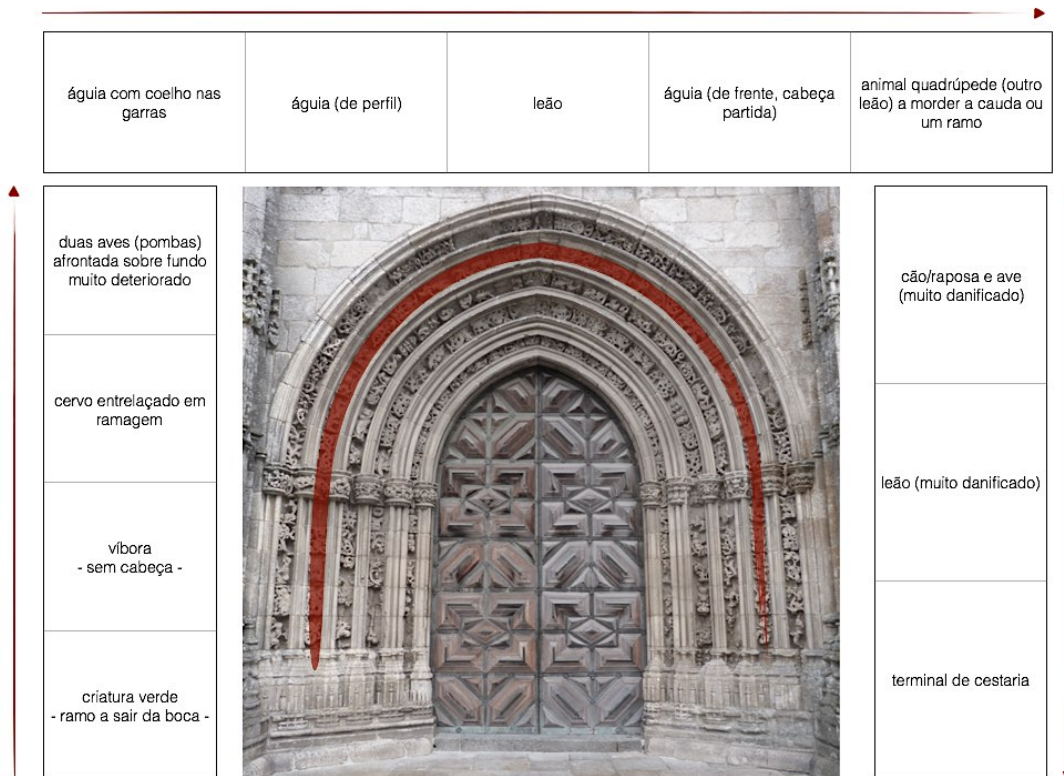


Fig. 6.83 - Sé de Lamego, portal principal, localização e identificação dos motivos da 2ª arquivolta e respectivas jambas



Fig. 6.84 - Sé de Lamego, portal principal, localização e identificação dos motivos da 3ª arquivolta e respectivas jambas



Fig. 6.85 - Sé de Lamego, portal principal, localização e identificação dos motivos das jambas correspondentes à 4ª arquivolta (esta sem figuração)

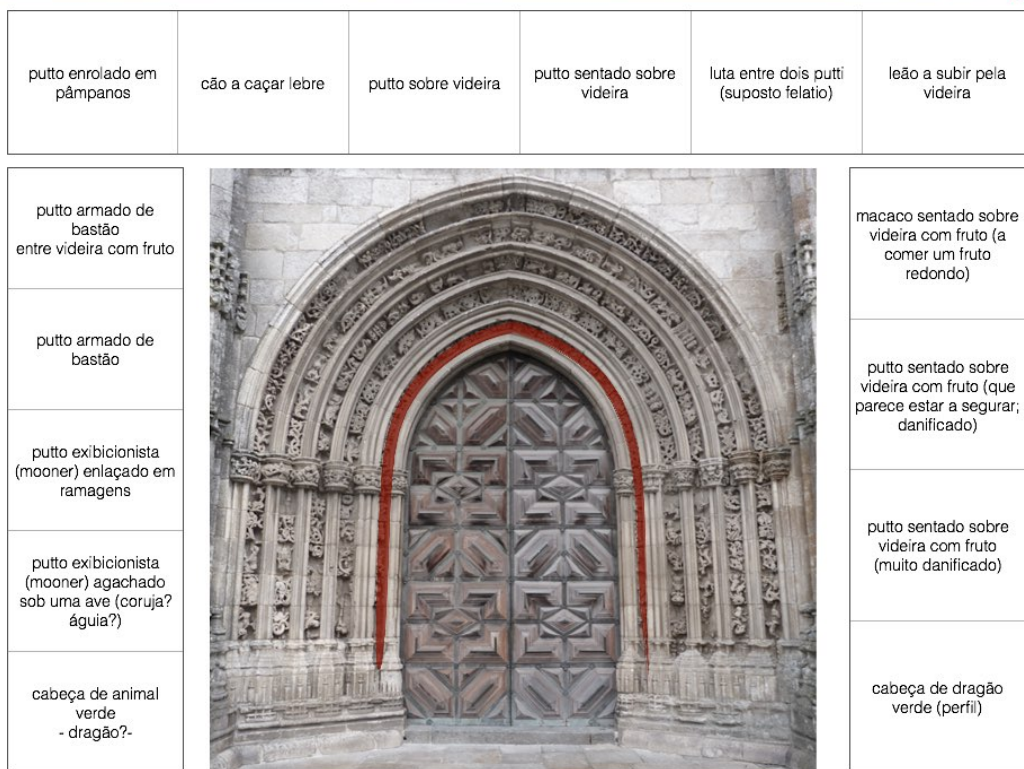


Fig. 6.86 - Sé de Lamego, portal principal, localização e identificação dos motivos da 5ª arquivolta e respectivas jambas



Fig. 6.87 - Javalis gaiteiros: portal da Sé de Lamego (c. 1511-1517) e retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra, Jean d'Ypres e Olivier de Gand (1498-1502) © Joana Antunes



Fig. 6.88 - Sé de Lamego, portal principal: alguns motivos: víbora ou serpe, cervo, águia predadora com coelho
©Joana Antunes



Fig. 6.89 - Sé de Lamego, portal principal, pormenor de *putto* exibicionista © Joana Antunes



Fig. 6.90 - Sé de Lamego, portal principal, pormenor de putto escondido debaixo de uma ave (*exibicionista*) © Joana Antunes



Figs. 6.91 - Sé de Lamego, portal principal, putti © Joana Antunes



Figs. 6.92 - Sé de Lamego, portal principal, putti © Joana Antunes



Fig. 6.93 - Salva de prata dourada lavrada de bastiães, Portugal, c. 1500-1525, Nova Iorque © The Metropolitan Museum of Art



Fig. 6.94 - Gárgulas exibicionistas da cabeceira da Sé de Braga e da torre do relógio de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães © Joana Antunes



Fig. 6.95 - Saltério de Gorleston (pormenor), c. 1310-1324, Inglaterra; Londres © British Library, Add MS 49622, fl. 61r



Fig. 6.96 - Diálogo de Salomão e Marcolfo (Red und widerred Salomonis und marcolfy), Augsburg, 1490 © Bayerischestaatsbibliothek



Fig. 6.97 - Livro de Horas, uso de Orléans, final do séc. XV, © Universitätsbibliothek, Frankfurt, B Ms. Lat. Oct. 121, fl. 76r



Figs. 6.98 - Exibicionistas: misericórdias dos cadeirais da igreja de St. Orso, Aosta e da catedral de Rodez, ambos do século XV [imagens não creditadas]



Fig. 6.99 - Gárgulas exibicionistas do Hospital Real de Santiago de Compostela, ou Hospital dos Reis Católicos, Enrique Egas, c. 1500-1511 © wikicommons



Fig. 6.100 - *Lonja de la Seda* de Valencia, c. 1482-1498, putto © wikicommons



Fig. 6.101 - *Lonja de la Seda* de Valencia, c. 1482-1498, exhibicionista © wikicommons



Fig. 6.102 - Capela de S. Brás, Vila Real, séc. XV © Luísa Trindade



Figs. 6.103 - Igreja de São Salvador de Vilar de Frades, capitéis das capelas laterais, ao lado do Evangelho, c. 1530 (?), © Joana Antunes



Fig. 6.104 - Igreja de São Salvador de Vilar de Frades, capitéis das capelas laterais, ao lado do Evangelho, c. 1530 (?), © Joana Antunes



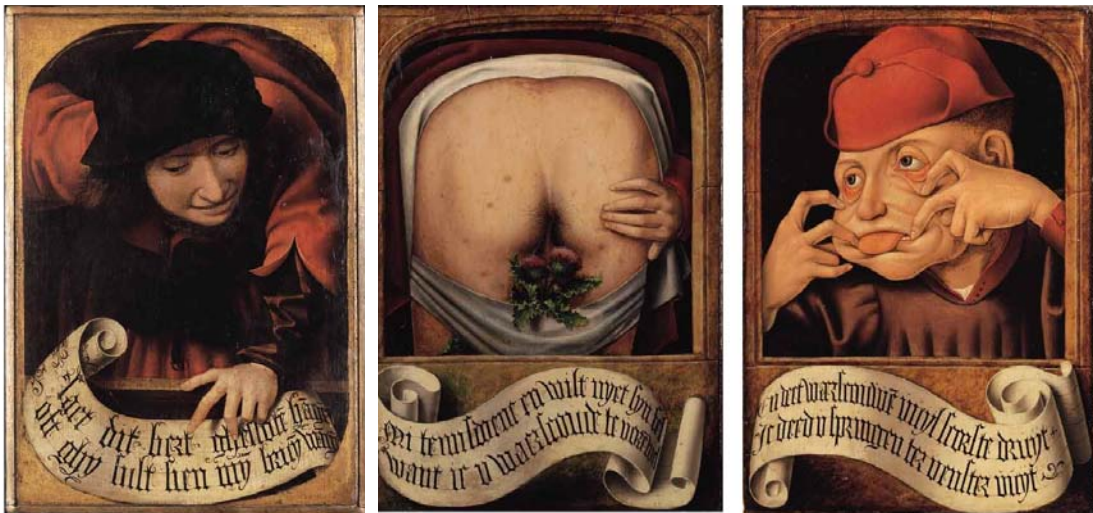
Figs. 6.105 - canto sup. esq. Exibicionista do capitel de Vilar de Frades;
 canto sup. dir: *Sheela-na-gig*, St. David Kilpeck (Herefordshire), séc. XII © wikicommons;
 em baixo: Baubo, Ásia menor / Egipto, 323-230 a.c. © Museu Nacional de Copenhaga



Figs. 6.106 - Igreja de São Salvador de Vilar de Frades, capitéis das capelas laterais, ao lado do Evangelho, c. 1530 (?), © Joana Antunes



Figs. 6.107 - Igreja de São Salvador de Vilar de Frades, capitéis das capelas laterais, ao lado do Evangelho, c. 1530 (?), © Joana Antunes



Figs. 6.108 - Anónimo, Tríptico Satírico, c. 1520 © Collections artistiques de l'Université de Liège

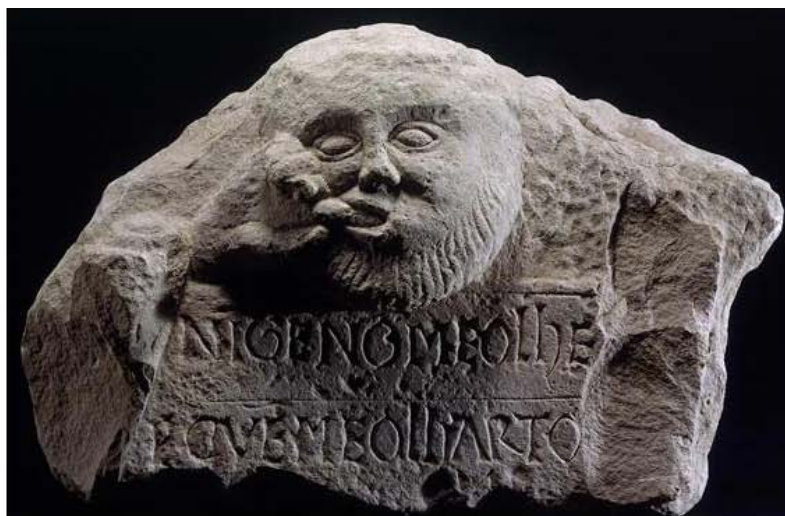


Fig. 6.109 - Lápide com busto e inscrição: "Ninguém não me olhe e quem me olhar to...", séc. XVIII (?), Lisboa ©Museu Nacional de Arqueologia



Figs. 6.110 - São Bartolomeu (pormenores do rosto do demónio e da figa), séc. XVI, Guimarães © Museu de Alberto Sampaio (MAS E 172)



Fig. 6.11 - *Libellus*, Telephorus de Cosenza, 1391 © Syracuse University Library, Department of Special Collections, MS 90

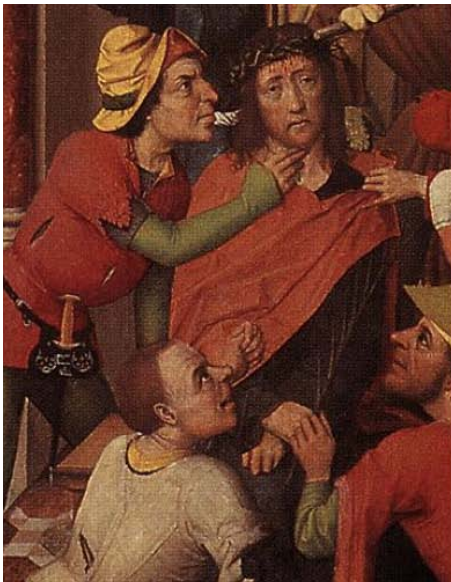


Fig. 6.112 - Mestre da Paixão de Lyversberg, Retábulo da Paixão (pormenor do painel do Escárnio de Cristo), c. 1464-1466, Colónia © Wallraf-Richartz-Museum; Wolfgang Katzheimer, o Velho, O Escárnio de Cristo, c. 1500, © Winnipeg Art Gallery



Fig. 6.113 - Albrecht Dürer, *A Pequena Paixão*, gravura nº 14, *o Escárnio de Cristo* (pormenor), Nova Iorque © The Metropolitan Museum of Art

6.3 margens de madeira

o cadeiral de Santa Cruz de Coimbra

Representados por apenas dois conjuntos corais remanescentes, o da igreja de Santa Cruz de Coimbra e o da Sé do Funchal, os cadeirais de coro do período manuelino não só são inestimáveis repositórios de iconografia marginal, como também espaços operativos para a própria problematização da margem.

Encerrados num espaço coral que esteve por norma remetido às cabeceiras das igrejas (Santa Cruz de Coimbra, Sé do Funchal, São Francisco de Évora) mas que frequentemente se adaptou às necessidades específicas de cada espaço (Convento de Cristo) e mesmo às suas preexistências (Santa Maria de Alcobaça)⁵⁶⁵, são peça de mobiliário *imóvel* que participam de uma centralidade e de uma interioridade com poucos paralelos no espaço litúrgico. Mormente encerrados por grades, cuja execução acompanha de perto a montagem das grandes máquinas de talha⁵⁶⁶, são, em teoria, apanágio exclusivo do clero que nem por isso se priva das superfluidades capazes de distrair, de divertir, de edificar e moralizar, entre um *dictum*, um provérbio ou uma fábula que sempre ficam no ouvido e que sempre espelham o poder da encomenda, o seu *aggiornamento*, lido também na boa recepção do bizarro e do exótico.

Porque, recordemos, a margem é um espaço fluido e porque muitas vezes não passa de um conceito abstracto útil para a ponderação de determinadas imagens e espaços indefinidamente posicionados face aos discursos principais e ortodoxos estabelecidos em determinado suporte, os cadeirais oferecem diferentes locais e expressões marginais, de acordo com princípios formais

⁵⁶⁵ Sobre a topografia do espaço coral em meio catedralício, ver: GOMES, Paulo Varela, "In Choro Clerum: o coro nas sés portuguesas dos séculos XVe XVI", *Museu*, IV Série, No. 10, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 2001, pp. 29-61.

⁵⁶⁶ No caso de São Francisco de Évora, fazem parte da mesma campanha de obras de marcenaria, da responsabilidade de Olivier de Gand, no caso de Coimbra, são colocadas grades de ferro cerca de duas décadas depois e, no caso da Sé do Funchal, o documento que ordena o fechamento do coro é precisamente aquele que estabelece o terminus ante quem para a conclusão do cadeiral. Cf. ANTUNES, Joana, CAETANO, Joaquim Oliveira, CARVALHO, Maria João Vilhena de, "Novos dados sobre Olivier de Gand", *Invenire*, No. 8, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2014, pp. 14-21, p. 18; BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 142.

tacitamente reconhecidos, como a pertença à extremidade, à borda, à periferia ou ao suporte de uma figura (con)sagrada do ponto de vista da iconografia religiosa. Neste sentido, não apresentam desafios muito diferentes daqueles lançados pela própria arquitectura, cuja estrutura emulam e cuja organização do ornamento habitualmente simulam. Mas, mais do que a arquitectura, e porque a sua tipologia híbrida assim o dita, pois é tanto um espaço arquitectónico como uma peça de mobiliário, o cadeiral de coro é um espaço vivido fisicamente, utilizado quotidianamente e quase intimamente e portanto estreitamente corporalizado - muito mais corporalizado do que o espaço arquitectónico que o acolhe. Assim, às lógicas de marginalidade habituais, acrescentam-se outras, que não são puramente compositivas ou iconográficas, mas que são também definidas em função de um maior ou menor contacto corporal.

A ponderação de uma hierarquia determinada pelo alcance da visão funcional, como em qualquer espaço arquitectónico, mas também pelo gesto e pela proximidade com o corpo, que tivemos já a oportunidade de elaborar a partir do cadeiral de Santa Cruz⁵⁶⁷ [Fig. 6.115], estende-se necessariamente ao cadeiral da Sé do Funchal, sobretudo num momento de trocas intensas e contactos fluidos que tornaram os formatos flamengo e germânico virtualmente ubíquos no espaço peninsular. No entanto, a transversalidade de modelos que esta virtual ubiquidade implica, não se traduz necessariamente em uniformização e, nesse sentido, o próprio cadeiral do Funchal será exemplo de dinâmicas específicas de agenciamento físico da figuração marginal que estarão ausentes, desde logo, do cadeiral de Santa Cruz. Em ambos os casos, porém, o nível mais baixo da hierarquia, seja ela estabelecida a partir de um qualquer código de dignidade iconográfica ou a partir de uma lógica de proximidade corporal, faz-se corresponder às misericórdias, cuja função obedece ao gesto menos digno de todos os que compõem os ritos corais, na procura de um alívio que deveria ser substituído pelo sacrifício de uma postura recta. Dorothy e Henry Kraus resolveram, de resto, a questão da vocação eminentemente profana e grotesca das misericórdias a partir da sua sujeição quotidiana ao corpo dos religiosos:

Is the reason not obvious? The clerics were delicate about allowing the lower body to be in contact with the effigies of Christ, Mary, or the Apostles. This single circumstance has a fateful influence on the entire evolution of misericord imagery. It explains what many have found astonishing - that carved works

⁵⁶⁷ Cf. ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, p. 116-117.

*done exclusively for the choir, the church's very heart, should assume a nonreligious, often an irrelevant, accent.*⁵⁶⁸

Que as instituições e respectivos patronos que foram encomendando a construção de cadeirais de coro não precisariam de custear a decoração de espaços que, ocultados pelo corpo dos próprios utilizadores, não mereciam figuração mais digna, é tão mais significativo da importância fenomenológica (culturalmente instituída) do *parergon*, do acréscimo e da superfluidade, quanto os pagamentos das misericórdias foram frequentemente alvo de discriminação contratual, fazendo-se equivaler proporcionalmente, sobretudo no caso do trabalho de um mestre consagrado, ao valor de qualquer escultura devocional. De permeio, ficará ainda a questão da utilidade (afinal, amputadora da sua superfluidade) das imagens apostas às misericórdias, quer enquanto elemento narrativo, moralizador ou exemplar, quer enquanto elemento apotropaico, quer ainda enquanto ornamento, sacrifício para o acrescentamento de uma obra destinada a servir de suporte ao exercício diário do louvor divino.

No cruzamento destas potenciais funções, surge uma outra “utilidade” para as esculturas das misericórdias, que pode concorrer para qualquer uma das anteriores ou, pura e simplesmente, alimentar o usufruto lúdico das imagens. Afinal, não será um paradoxo articular o rigor exigido à permanência no coro e aos ofícios corais - prescrito pelas regras e constituições de quase todas as ordens - com o entretenimento potenciado pelas misericórdias e demais esculturas marginais pois, para estarem perfeitamente visíveis, o cadeiral não pode estar em uso ritual. Mas, voltando à justificação da iconografia tipicamente vertida nas consolas dos assentos corais, dela não podemos excluir naturalmente a vontade da encomenda nem a dos próprios entalhadores. Recordemos, a este propósito, o exemplo do cadeiral de Kleve (Renânia) em que se detecta claramente o trabalho de dois entalhadores diferentes sobre os mesmos modelos ou motivos, num exercício que pode obedecer à organização do trabalho, que frequentemente dita a existência de pares ou pequenos núcleos que partilham o mesmo tema, a mesma narrativa ou semelhanças formais, ou ainda ao treino oficial ou mesmo ao jogo [Figs. 6.116-117].

Na verdade, a detecção deste tipo de organização para as misericórdias, que também tivemos já a oportunidade de testar a partir de outros casos

⁵⁶⁸ KRAUS, Dorothy & Henry, *The Hidden World of Misericords*, New York, George Braziller, 1975, p. ix-x.

flamengos⁵⁶⁹, verifica-se de forma flagrante no cadeiral de Santa Cruz a partir de pares de misericórdias complementares e no cadeiral do Funchal a partir de núcleos temáticos. Nem num nem no outro caso, estas partilhas temáticas implicam uma disposição física sequencial, mas sim a constatação, face à totalidade do conjunto, de semelhanças e complementaridades. Assim, em Santa Cruz, encontramos pares formais em duas aves de traçado idêntico, com uma das asas levantadas; duas máscaras de expressão grotesca, frequentemente destinadas a afastar o mal; duas víboras; dois episódios da fábula da Raposa e da Cegonha; dois homens caídos de costas (almas castigadas); a cabra e o arbusto que lhe serve de alimento; duas ilustrações de provérbios flamengos com animais (cão com pote e gato com grelha); dois episódios da relação escultor/escultura (criador/criação); dois outros homens decaídos; dois animais nocturnos (morcego e mocho); dois híbridos (luxúria e judeu); dois pares de simetrias de animais [Figs. 6. 118-119].

Se estas imagens, nitidamente pertencentes umas às outra estiveram, de facto, originalmente organizadas de acordo com estas afinidades, só podemos questionar⁵⁷⁰, tanto mais que a própria relação dos religiosos a quem se destinava este e outros cadeirais com as imagens das misericórdias, apoia-mãos, remates, entre outras, nos é hoje pouco menos do que opaca. A avaliar pela determinação com que D. Manuel interferiu na definição do cadeiral de São Francisco de Évora, desde as medidas que haveria de ter do *chão* até aos *pilares*, destes até ao *guarda-pó* e, sobre este último, os *coroneis* e *alcachofres*⁵⁷¹, até à sua organização, não podemos senão suspeitar que a definição do programa iconográfico (porque de um programa se trataria sempre), porventura já previsto e

⁵⁶⁹ Cf. ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, p. 119-121.

⁵⁷⁰ A verificação da coincidência destes pares temáticos/formais com uma disposição sequencial e concertada é virtualmente impossível de realizar, sobretudo no caso de Santa Cruz, cuja transferência permite supôr a alteração da ordem original de, pelo menos, parte dos assentos. De qualquer modo, a coerência da programação deste conjunto não se veria comprometida por uma aplicação “aleatória” das figuras, que frequentemente se inscreve em lógicas de leitura distintas daquelas que julgamos regulares. Baschet explora exemplarmente esta questão a propósito da abóbada pintada de Saint-Savin-sur-Gartempe e sobretudo do boustrophedon da colegiada de Santa Maria Assunta de San Gimignano. Cf. BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, p. 102-151.

⁵⁷¹ Cf. ANTUNES, Joana, CAETANO, Joaquim Oliveira, CARVALHO, Maria João Vilhena de, “Novos dados sobre Olivier de Gand”, p. 19.

“pintado em hũa mostra que se diso fez”⁵⁷², passaria também pela decisão e aprovação do rei. No caso de Santa Cruz, poderemos contar, até mesmo pela prevista intermediação de D. Pedro Gavião, com uma ponderação conjunta desse mesmo programa mas, se nos parece lógico que dele não constariam imagens fundamentalmente adversas à sensibilidade dos crúzios, não poderemos também supor a sua interferência, motivo a motivo, na definição das mesmas. Obra de patrocínio régio e de discurso de propaganda régia, como fica bem explícito na totalidade do programa iconográfico [Fig. 6.115], ela é para os cónegos regrantes acima de tudo uma oferta pia.

Assim, se encontramos nas margens, extremidades e interstícios deste cadeiral diversas imagens que servem perfeitamente o propósito da edificação moral, da extracção de exemplos, da orientação de narrativas de conteúdo doutrinário, outras parecem reflectir sobretudo o horizonte iconográfico dos próprios escultores, a partir dos modelos então em circulação e a partir, também, de um certo comprazimento no acto criativo implicado na criação do conjunto.

De facto, se nos poucos paralelos que chegaram até nós, nomeadamente o retábulo-mor da Sé Velha e o cadeiral do Funchal, não encontramos qualquer representação dos entalhadores ou qualquer alusão mais ou menos directa ao seu trabalho, no cadeiral de Coimbra ela estará documentada em três momentos. O primeiro encontra-se numa figura encaixada sobre os limites conopiais de um dos painéis laterais, onde cremos poder identificar a representação de um escultor, sentado à mesa de trabalho, com os braços em posição idêntica à que encontramos noutras representações do trabalho escultórico, sendo que neste caso as mãos, os instrumentos e a previsível *obra* já desapareceram [Figs. 6.120-121]. O segundo e terceiro momentos, que se articulam entre si em duas misericórdias como em duas caixas de banda desenhada, mostram-nos o escultor em árduos trabalhos, a criar uma imagem monstruosa que, tomada de vida, lhe abocanha a cabeça, virando-se a criatura contra o próprio criador [Figs. 6.122]⁵⁷³.

A natureza sempre liminar e potencialmente transgressiva do escultor, ou

⁵⁷² Se, por um lado, o documento não se refere, em momento algum, à imaginária, por outro, deixa sugerido (ou nós assim o entendemos) que Olivier de Gand poderá não ser o autor da pintura (“que se disso fez”) que, de resto, fica sob a custódia de Vicente Carneiro e não à sua inteira disposição. Cf. ANTUNES, Joana, CAETANO, Joaquim Oliveira, CARVALHO, Maria João Vilhena de, “Novos dados sobre Olivier de Gand”, p. 16.

⁵⁷³ Para outras perspectivas sobre estas misericórdias ver: PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, Coimbra, 1984, p. 66; BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal”, p. 7; BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, p. 187.

imaginário (com todo o poder e perigo que um criador de imagens enfrenta, ontem como ainda hoje), não é de toda exclusiva da Idade Média, “plena” ou “final” mas, para esta época, não deixa de ser curioso que encontremos, às mãos dos artistas flamengos, a transparência do orgulho e da tensão moral implicados no seu trabalho, rapidamente dissipada, contudo, numa imagem satírica como as das misericórdias crúzias. Um paralelo interessante é o que encontramos noutras misericórdias, desta feita do cadeiral de Plasencia, onde se encontra um entalhador, identificado por Elaine Block como sendo um auto-retrato do próprio Rodrigo Alemão, “flamenco e hidalgo”,⁵⁷⁴ na sua oficina a trabalhar sobre uma peça arquitectónica que podemos supôr um elemento do próprio cadeiral, rodeado pelos instrumentos do seu trabalho e depois, novamente, à porta de um edifício, talvez a mesma oficina, dedicando-se já aos acabamentos de uma figura feminina, muito provavelmente a imagem de uma santa. Se na primeira cena o artista estava acompanhado pelo seu pequeno cão de estimação quem lhe faz companhia, aqui, no momento da criação de uma imagem, é o próprio demónio, que espreita do fundo de uma caverna [Figs. 6.123].

Na distribuição do ornamento, cuidadosamente calculado, do cadeiral de Santa Cruz, as distintas figuras que cumprem diferentes papéis de marginalidade. Dos atlantes sujeitos ao peso da estante das cadeiras altas, simbolicamente remetidos a um ambíguo domínio de figuras conquistadas, aprisionadas e subjugadas, talvez mesmo “dominadores e dominados”⁵⁷⁵, mas sempre colocadas em reverência e homenagem perante o rei, o reino e a Igreja⁵⁷⁶, [Figs. 6.125], até aos profetas e santos que acompanham as viagens passadas, presentes e futuras dos portugueses pelo mundo, figuras propiciatórias que estão no limite vertical do cadeiral e, ao mesmo tempo, no limite entre os quadros urbanos da cimalha [Figs. 6.124], o jogo de centralidade/marginalidade e as várias modalidades da periferia fazem-se presentes.

No entanto, é também porque a margem se multiplica, se especializa e se hierarquiza, que se torna tão fácil identificar e isolar os *marginalia* - espacial e

⁵⁷⁴ Cf. BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 122. VASALLO TORANZO, Luis, “El Cabildo de la Catedral de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán”, *Archivo Español de Arte*, No. 289, Madrid, Instituto de Historia, 1999, p. 199-203, p.203;

⁵⁷⁵ CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, DRCC, 2011, p.144.

⁵⁷⁶ Tríade inseparável que a simbólica régia bem expressa no espaço coral crúzio, tanto na capela-mor, onde ficaram as suas marcas, nas chaves da abóbada e nos depois transferidos Túmulos dos Reis e, necessariamente, no coro-alto.

iconograficamente remetidos a uma condição de marginalidade e alteridade que os caracteriza e os identifica como categoria expressiva da arte deste tempo ainda medieval e já outro. Assim, o cadeiral de Santa Cruz irá marcar de forma indelével o regresso do híbrido, do monstruoso e do grotesco, contidos e manipulados de forma muito precisa ao longo de todo o século XV. Nos seus apoia-mãos, em particular, e muito mais do que no cadeiral do Funchal, organiza-se uma galeria convulsa de criaturas sem nome, grotescas e geralmente informes, começadas na forma de um animal e terminadas noutra, enroladas sobre si próprias como partículas de um pesadelo [Figs. 6.126] que não deixam de recordar, precisamente, o trabalho do *flamenco* Rodrigo Alemão em Toledo, Plasencia ou Ciudad Rodrigo. O ambiente subterrâneo e infernal que estas figuras convoca vê-se pontualmente confirmado, ou lembrado, nas misericórdias onde se esculpíram monstros convulsos, de riso sardónico e várias figuras nuas, em queda desamparada e desespero evidente, evocando o destino dos condenados pelo Juízo Final, tal como retratados no fólio do Apocalipse de um livro de horas espanhol do final do século XV (MSM. 854 da Pierpont Morgan Library, um exemplo entre vários) [Figs. 6. 127, 147].

De resto, a maioria das misericórdias é dedicada a imagens de teor satírico e/ou moralizante, com o recurso frequente à inversão que coloca os animais em papéis humanos, como na fábula da raposa e da cegonha⁵⁷⁷, ilustrativa dos ciclos de vingança gratuita que o cristão deve evitar [Figs. 6.128] e à qual o cadeiral crúzio concede duas misericórdias, ao invés de condensar a narrativa numa só, como é habitual [Figs. 6.129-130], ou nas representações dos animais gaiteiros, signos codificados para os impulsos corporais mais dificilmente reprimíveis, combustível de luxúria e de gula⁵⁷⁸ [Figs. 6.131]. Provindos de um fundo de imagens quotidianamente manipulado pelas várias camadas sociais do seu tempo, estes motivos tornam-se comuns aos mais variados suportes, sobretudo em espaço flamengo que, através das importações de obras e viagens de artistas, se encontram com as tradições e hábitos de praticamente toda a Europa [Figs. 6.132-133.]. Na partilha de textos, ideias e imagens que daí resulta, não surpreende que encontremos no cadeiral crúzio ilustrações de provérbios

⁵⁷⁷ “Si el burlador fuere burlado, sufralo de grado” é a conclusão enunciada na versão castelhana desta fábula (XIII. De la raposa y de la cigüeña, fl. 70v-71v) em *Las fabulas del Clarissimo y sabio fabulador Ysopo, nuevamente emendadas*, [s.n.]1546.

⁵⁷⁸ Cf. THOMPSON, John J., “Bagpipes and Patterns of Conformity in Late Medieval England”, *Everyday Objects. Medieval and Early Modern Material Culture and its Meanings* (eds. Tara Hamling, Catherine Richardson), Farnham, Ashgate, 2010, pp. 221-231.

flamengos, de compreensão e integração questionável no tecido cultural português mas partindo sempre de imagens com potencial moralizador.

“Encontrar o cão na panela” ou “estar sentado entre duas cadeiras”, são duas expressões que traduzem precisamente esta viagem, concretizada em duas misericórdias do cadeiral de Santa Cruz e mais tarde cristalizada na pintura de Bruegel onde se ilustra a imensa variedade dos *Provérbios Flamengos* (1559) [Figs. 6.137-138]. Ambos amplamente documentados noutros cadeirais, este último, que invariavelmente apresenta um homem agachado ou realmente sentado entre dois bancos troncopiramidais, encontra-se particularmente bem representado na holandesa *Oude Kerk de Amesterdão* e na alemã *Sankt Martinikirche em Emmerich* [Figs, 6.138]. Simplificado, o tema encontra no cadeiral crúzio uma outra particularidade partilhada pelas restantes figuras humanas que, nas suas margens, ilustram pecados, vícios ou defeitos: a nudez⁵⁷⁹. Menos palpáveis, mas todavia insinuantes, são os jogos textuais e ideográficos que parecem aflorar por entre algumas destas figuras. Junto do porco gaiteiro de um dos painéis laterais do cadeiral crúzio, surge uma segunda figura que, pelo seu aspecto palmípede, se assemelha a um urso (Fig. 6. 135]. O urso dançarino, frequente nos entretenimentos das cortes europeias e, em territórios como o inglês, quotidianamente presente como divertimento de rua das grandes cidades - com a respectiva equivalência de representações nos cadeirais de coro, é também um activador do discurso oral popular e codificado: “ver ursos a dançar”, como no-lo mostra Brueghel, é delirar de fome, coisa de que o robusto porco gaiteiro não deverá padecer [Figs. 6.135-136].

De cunho igualmente moralizante, mas desta feita de extracção bíblica e longínqua cristalização iconográfica é a representação sumária do episódio da embriaguez de Noé através de uma figura masculina, deitada sobre almofadas, com as roupas em desalinho, abertas e o sexo exposto⁵⁸⁰ [Fig. 6. 139]. Segundo a narrativa bíblica, que vale a pena recuperar em substituição da paráfrase:

Noé, que era lavrador, plantou a primeira vinha. Tendo bebido o vinho, embriagou-se e ficou nu dentro da tenda. Cam, o antepassado de Canã, viu o

⁵⁷⁹ ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, Vol. 1, p. 142-143. Para outras perspectivas sobre esta misericórdia, ver: BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no final da Idade Média em Portugal*, Vol. 1, p. 67.

⁵⁸⁰ Pelos paralelos iconográficos julgamos possível ser este o caso da misericórdia crúzia, sem bem que o prego entretanto colocado no lugar do sexo da figura masculina não nos permita perceber se a sua representação efectiva foi censurada ou se simplesmente nunca existiu, deixando-se apenas sugerida pelas roupas abertas.

pai nu e saiu para contar aos dois irmãos. Sem e Jafé, porém, tomaram um manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e, andando de costas, cobriram a nudez do pai; como estavam de costas, não viram a nudez do pai. Quando Noé acordou da embriaguez, soube o que o seu filho mais novo tinha feito. E disse: "Maldito seja Canãa. Que ele seja o último dos escravos dos seus irmãos." (Gen. 9: 20-22)

A convocação da maldição de Cam no espaço crúzio e, em particular, num cadeiral cujo discurso triunfalista se ergue, necessariamente, sobre a afirmação do Cristão sobre o Outro, ainda que numa perspectiva de resgate e salvação, pela evangelização e conversão, parece fazer sentido pelas suas múltiplas consequências. Em primeiro lugar, a recuperação da narrativa bíblica traria, muito provavelmente, a qualquer observador minimamente capaz de um tipo de leitura exegética destas imagens, o estigma da pele negra e da escravatura como resultado do erro de Cam, pois negros e escravos foram os seus filhos⁵⁸¹. Em segundo lugar, a depuração iconográfica desta cena até à representação de Noé, adormecido e sozinho, parece ter feito migrar o potencial moralizador da figura de Cam para a do seu pai. De facto, a partir do século XIV, a representação da embriaguez de Noé vai alternando entre a representação do ancião adormecido, decorosamente vestido ou já estrategicamente coberto pelo manto deposto por Sem e Jafé e a apresentação explícita da sua *nudez*, quase sempre sintetizada na exposição dos genitais numa figura que, de resto, se encontra vestida [Figs. 6. 140-144]. Progressivamente, porém, os três filhos de Noé vão-se reduzindo a apenas um, como no cadeiral belga de Aarschot (Onze-Lieve Vrouwekerk) até desaparecerem por completo, como no cadeiral da catedral de Hereford onde, tal como em Santa Cruz, a singularidade da figura corresponde melhor à exiguidade do espaço da consola [Fig. 6. 145-146].

Por fim, e entre um elenco muito mais vasto e fértil nas suas implicações iconográficas e iconológicas⁵⁸², valerá sublinhar a circulação de modelos e a sua

⁵⁸¹ Cf. GOLDENBERG, David M., *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2003. Agradecemos ao Prof. Doutor Fernando Taveira pela indicação desta via interpretativa do episódio convocado e da sua provável adequação ao cadeiral crúzio.

⁵⁸² Para a análise completa dos *marginalia* do cadeiral de Santa Cruz, consultar: BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, Vol. 1, p. 147-236 (neste caso, trata-se de uma análise conjunta com o cadeiral do Funchal); ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, Vol. 1, p. 116-149, Vol. 2, p. 8-75.

apropriação diferenciada pelos vários artistas que, na Península Ibérica, vão correspondendo a encomendas e desígnios, apesar de tudo, muito semelhantes, que plenamente justificam a transversalidade de discursos e, portanto, a partilha de fontes. No cadeiral crúzio encontram-se duas misericórdias contíguas que representam híbridos humanos: uma mulher de amplíssimo decote cujas extremidades são as de uma figura animal mais ou menos indefinida e portanto mais ou menos monstruosa; e um híbrido masculino, de barba comprida (que puxa com uma das mãos) que parece envergar um traje inteiriço, com um gorro pontiagudo e umas asas de morcego, terminando as suas pernas já não de forma humana mas sob a forma de garras de ave ou de dragão [Figs. 6.148].

Identificado o primeiro motivo com a luxúria, como parece competir a todos os seus atributos, tem sido o segundo remetido a um símbolo do desespero⁵⁸³, um personagem carnavalesco⁵⁸⁴ ou uma hipotética sátira ao judeu, potenciada sobretudo pelas barbas e pelo capuz⁵⁸⁵. Esta última hipótese parece reforçar-se, de facto, e sem a necessária exclusão das outras duas, pela ocorrência (e recorrência) do mesmo motivo, ora aplicado de forma exacta, ora com algumas variações premeditadas - e sempre com uma qualidade plástica distinta - nos vários espaços marginais do cadeiral de coro da catedral de Ciudad Rodrigo, iniciado por Rodrigo Alemão, que abandonaria a obra para acorrer ao prestigiante convite entretanto lançado pela catedral de Plasencia e a ela voltaria por imposição judicial⁵⁸⁶. Pela forma ostensiva como é utilizado, percebemos aqui que o modelo deste híbrido provém de uma gravura em ampla circulação nas *Horae* da Virgem de Simon Vostre e Philippe Pigouchet, impressas em Paris a partir de 1475, onde se representa, numa vinheta rectangular cuidadosamente copiada em Ciudad Rodrigo, se bem que despojada dos vegetalismos, o mesmo híbrido segurando a cauda de uma sereia, que é simultaneamente atacada por um quadrúpede monstruoso [Figs. 6. 149]. Retirado ao contexto do próprio modelo, isolado, readaptado, como tantas vezes aconteceu com as figuras das margens a

⁵⁸³ Cf. PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, p. 106.

⁵⁸⁴ Cf. BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, p. 8.

⁵⁸⁵ Cf. BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média*, Vol. 1, p. 11; ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, pp. 152-153.

⁵⁸⁶ O percurso e a obra de Rodrigo Alemão têm sido intensivamente estudados por vários autores, nomeadamente Dorothee Ham, que dedicou também um olhar monográfico ao cadeiral de Ciudad Rodrigo e às vicissitudes que marcaram a sua execução, que nos oferecem hoje um valioso manancial de informação sobre os procedimentos, pagamentos, mão-de-obra e duração das empreitadas na passagem do século XV para o XVI. Cf. HAM, Dorothee, SOTO MORALES, María Francisca, *La sillería coral de la Catedral de Ciudad Rodrigo*, Valladolid, Funcación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2009.

partir do imenso potencial da gravura, o híbrido crúzio é claramente mais modesto em termos escultóricos mas não do ponto de vista iconográfico uma vez que, como bem notou Monsenhor Augusto Nunes Pereira o *depenar* das barbas é sempre equacionada em termos de estados de ânimo extremos, desde a mais profunda tristeza, ao mais desamparado desespero e à viciosa ira, típica dos gentios.

Para além de todas as questões formais e iconológicas que aqui, por observância de alguma síntese, só pudemos enunciar, o cadeiral de Santa Cruz e sobretudo as suas imagens marginais, estão neste momento em condições de serem novamente interrogadas do ponto de vista formal e plástico, perante os novos dados entretanto levantados a propósito da sua autoria. De facto, o feliz encontro com o contrato assinado entre D. Manuel e “mestre oliuel” para a execução do cadeiral, retábulo e outras obras de marcenaria para o coro da igreja de São Francisco de Évora, datado de 5 de Agosto de 1507, veio esclarecer cabalmente o envolvimento de Olivier de Gand na criação do cadeiral crúzio ao indicar que o mestre deveria respeitar na execução da obra então contratada “outra desta sort[e] que o dito mestre olivel fez no moesteiro [de] samta cruz de cojnbra”⁵⁸⁷. Embora o cruzamento desta indicação com o conhecido traslado da nota de 1513 que dava conta do último pagamento a Machim pelo “acabamento do coro e dos assentos do cabydo”⁵⁸⁸, continue a alimentar uma série de hipóteses distintas para a natureza do envolvimento de Olivier de Gand nesta obra - desde o projecto e execução até à execução do projecto e resolução dos trâmites iniciais com delegação da execução noutra indivíduo - cremos que o cruzamento destas hipóteses com o exercício de análise material das obras atribuídas ao entalhador flamengo que urge agora fazer poderá lançar alguma luz sobre este aspecto.

De resto, um outro documento de Maio de 1509, relativa à avaliação do conjunto, necessariamente já concluído, de São Francisco de Évora, dá-nos conta da execução, independente do cadeiral, das cadeiras do hebdomadário, do diácono e do subdiácono. Este dado, que vem também fornecer um paralelo para a intervenção de João Alemão no coro de Santa Cruz (1518), que se terá limitado à criação de algumas “cadeiras para os prestes” e não de um acrescentamento

⁵⁸⁷ ANTT - Fragmentos. Cx. 7, mç. 2, nº 3. Documento integralmente transcrito e publicado em: ANTUNES, Joana, CAETANO, Joaquim Oliveira, CARVALHO, Maria João Vilhena de, “Novos dados sobre Olivier de Gand”, p. 17.

⁵⁸⁸ Arquivo da Universidade de Coimbra, Feito em que o Mosteiro de Santa Cruz é autor e a Universidade Ré, fl. 519 e segs, publicado por GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, p. 158-159. Cf. ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, Vol. 1, p. 60-62.

orgânico do cadeiral preexistente⁵⁸⁹, permite estender a hipótese à intervenção de Machim: porventura dedicado a trabalho avulso e não à conclusão do cadeiral.

De qualquer modo, a comparação das esculturas marginais, à luz das diferenças flagrantes já notadas noutros elementos escultóricos do cadeiral crúzio que dão conta, pelo menos, da intervenção de dois escultores diferentes⁵⁹⁰, deverá agora ser feita à luz dos dados fornecidos, por exemplo, pelo vizinho retábulo da Sé Velha de Coimbra; pela própria escultura, na procura de eventuais semelhanças e pelos próprios dados contratuais, que nos indicam a participação de sete oficiais e nos dá os nomes de alguns deles, fazendo supor que poderão tê-lo acompanhado desde Toledo ⁵⁹¹.

o cadeiral da Sé do Funchal

Já no cadeiral da Sé do Funchal, cuja data precisa de execução se desconhece, apesar de andar balizada por dois documentos datados de 1515 e 1517⁵⁹², a geografia do ornamento altera-se, encontrando os *marginalia* novos espaços de figuração nos pendentos dos sobre-céus das cadeiras baixas (na verdade, a saliência das estantes das cadeiras altas) e nas mísulas do santoral que ocupa, com uma nada ambígua centralidade, os espaldares altos do conjunto [Fig. 6. 150]. Neste conjunto, aliás, as imagens marginais correspondem à maior parte da figuração, protagonizando verdadeiramente o espaço do cadeiral⁵⁹³.

⁵⁸⁹ ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, Vol. 1, p. 73-75; ANTUNES, Joana, CAETANO, Joaquim Oliveira, CARVALHO, Maria João Vilhena de, “Novos dados sobre Olivier de Gand”, p. 18.

⁵⁹⁰ ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano*, p. 86-101.

⁵⁹¹ Cf. REIS-SANTOS, Luís, “Olivier de Gand, sculpteur du XVIe siècle au Portugal”, *O Brilho do Norte: escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina* (coord. Pedro Dias), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, p. 52; MOREIRA, Rafael, “Dois escultores alemães em Alcobça: Machim Fernandes e João Alemão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 93-120, p. 101.

⁵⁹² BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro do Final da Idade Média*, Vol. 1, p. 142-143; CARITA, Rui, “Cadeiral da Sé do Funchal”, *Invenire*, No. 9, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2014, pp. 30-39.

⁵⁹³ Cf. BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos cadeirais”, *Medievalista* [on line], 2005, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm>

Nos pendentes, a que a historiografia castelhana denomina de “pomos” e a francesa “pendentifs”⁵⁹⁴, encontramos, como nos apoia-mãos, figuras tendencialmente circulares, redondas, só que aqui em escala menor e numa atitude mais activa, uma vez que as figuras pendem (têm as mãos livre) e não precisam de se enrolar sobre si próprias, como no caso dos apoios para as mãos. Assim, encontraremos aqui algumas aves e dragões mas sobretudo uma grande abundância de macacos e *putti* que, do ponto de vista do comportamento nas margens são frequentemente semelhantes, sendo ambas as criaturas desprovidas de censura.

Neste conjunto, onde naturalmente encontramos muitos motivos comuns ao cadeiral crúzio, percebem-se contudo matrizes distintas, certamente decorrentes de uma autoria distinta mas também de uma vocação diferenciada, decorrente da natureza das respectivas instituições. Pese embora os efeitos do tempo sobre ambos os conjuntos, há entre eles uma interessante inversão, parece-nos seguro afirmar que as esculturas marginais do Funchal são muito mais homogêneas e seguras do ponto de vista da execução e da expressão plástica do que as de Coimbra. Mas, mais importante ainda do que estas distinções, que de pouco nos servem face ao fundamental desconhecimento das equipas responsáveis pela execução de ambos os conjuntos - mais ainda no caso do Funchal para o qual não há sequer uma autoria seguramente atribuída - é a distinção entre os temas e motivos eleitos para ocupar os espaços de suporte, limite ou extremidade.

Com quase uma década de permissão, a crer na conclusão do cadeiral crúzio em 1507, o conjunto do Funchal prescinde do monstruoso proteiforme de Santa Cruz, preferindo transformar os seus apoia-mãos em figuras reconhecíveis e identificáveis no mundo real: cães, porcos, javalis, cervos, macacos, dromedários [Figs. 6.151-152], humanos exóticos, como o contorcionista de turbante, cujos parente mais próximos andam pelos limites dos cadeirais de Ciudad Rodrigo e Toledo, ou o negro acorrentado e o negro a tocar tambor [Figs. 6. 152-153].

Frequentemente mais satíricas, senão mesmo mais mordazes, as imagens marginais deste cadeiral obedecem menos à organização em pares que se verifica em Coimbra, mas não deixam de se organizar em grupos ou núcleos temáticos. Assim, teremos uma série de figuras humanas, sempre masculinas, envolvidas em actividades quotidianas, porventura relacionadas com a vocação comercial da ilha: um mercador (ou camponês) a cavalo transportando um

⁵⁹⁴ BLOCK, Elaine, *Les Stalles de la cathédrale de Rouen*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2003, p. 234.

volumoso saco sobre a cabeça; um homem com uma cabra às costas, outro com um carro de mão e outro, finalmente, *provando* o vinho dos odres que pendem da misericórdia [Figs. 6. 154].

Um outro grupo apresenta-nos três exemplos de *mundos inversus*, com o burro a cantar à estante [Fig. 155], numa representação directamente vocacionada para aqueles que se encontravam dentro do coro e que tinham a responsabilidade de cantar bem, sem hesitações ou enganos, ainda que pudesse sempre divertir (e certamente o tenha feito) os fiéis que, conforme se percebe pelo alvará régio de 1517 proibindo a entrada de leigos no coro da Sé do Funchal, se faziam participantes nos próprios ofícios divinos⁵⁹⁵.

O asno músico, cujo antepassado mais longínquo é um tocador de lira sumério com mais de cinco mil anos, está amplamente representado ao longo de toda a Idade Média, precisamente na versão do *asinus ad lyram* de Boécio, colhido das traduções de *Fedro* das Fábulas de Esopo mas devidamente moralizado pois que à história do burro que encontra uma lira e, tocando-lhe com o casco lamenta não poder arrancar-lhe melhor som, junta a passagem “O imbecil não os compreende, o idiota nada entende disso” (Salmos 92/91:7)⁵⁹⁶. Incapaz de dedilhar as cordas da lira ou da harpa, com que tantas vezes surge representado, desde o portal de Saint-Pierre d’Aulnay e San Martín de Fromista à torre velha da Catedral de Chartres, ele é a própria figura da inadequação, da inépcia e da incapacidade de progressão. Assim surgirá, incapaz ainda que empenhado, na gravura de Pieter Bruegel o Velho, precisamente intitulada *O Asno na Escola*. Fitando uma folha de música enquanto o mestre-escola repreende um dos alunos ao seu cuidado, o asno é assim desenganado na margem por uma legenda que, consoante as versões dirá: “Mesmo que vá à escola, um burro não passa a ser cavalo” ou “Um burro não passa a ser cavalo se o mandares a Paris”⁵⁹⁷. Idêntico sentido terá o asno cantor do Funchal, certamente cómico mas não menos dramático, pois que o casco (ainda) pousado sobre o livro coral não deixa de recordar que nem as folhas (tal como as cordas da lira) ele conseguirá virar [Figs. 6.155].

⁵⁹⁵ Cf. BRAGA, Maria Manuela, *Os cadeirais de coro no final da Idade Média*, Vol. 1 , p. 142,

⁵⁹⁶ Cf. VILLETTE, Jean, *Les Portails de la cathédrale de Chartres*, Chartres, Éditions Jean-Michel Garnier, 1994, pp. 115-116.

⁵⁹⁷ GIBSON, Walter S., “Asinus ad lyram: from Boethius to Bruegel and beyond”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 33, No. 1/2, Utrecht, Stichting Nederlandse Kunstjstatorische Publicaties, 2007/2008, pp. 33-42, p. 33.

A segunda personagem deste mundo às avessas é a porca fiandeira [Fig. 6. 156], motivo que a *vox populi* (e sobretudo os respectivos olhos) diz ter estado esculpida ao lado do asno da lira da Catedral de Chartres. Ainda que o fragmento escultórico que ainda hoje lá se encontra não diga respeito a uma tal figura, o facto é que em França é ainda comum encontrar esculturas de porcas fiandeiras (*la truie qui file*) nos travejamentos dos cunhais ou ombreiras das portas das casas que remanescem dos séculos XV e XVI (Chartres, Malestroit, Paris, Theix)⁵⁹⁸. Colocada nos antípodas da virtuosa fiandeira, Maria, a porca que fia é ela própria um símbolo invertido (ou anti-modelo), na medida em que aponta para o oposto da sua aparente domesticidade recatada e casta, como se presume através de fontes literárias variadas, do teatro vicentino à Celestina⁵⁹⁹. Rapidamente, contudo, ela passará a desviar de si própria o estigma do comportamento que parodia, para o remeter unicamente à mulher: a mulher preguiçosa e omissa que não corta, nem carda, nem fia, como a da gravura anónima de 1673 que se conserva no Rijksmuseum [Fig. 6. 156] e atesta a fortuna pós-medieval deste tema.

O último representante desta categoria de inversões, que naturalmente se dilui por outras figuras, como os macacos, que constantemente se imiscuem nas tarefas humanas, é a raposa, uma das protagonistas das margens deste cadeiral que aqui surge no púlpito pregando às galinhas [Fig. 6.160]. Sintoma da exasperação dos ânimos religiosos, quase sempre, mas também seculares contra as ordens mendicantes, como apontámos já a propósito das margens da Sé de Silves, a paródia do frade pregador através da manhosa raposa, que disfarça as suas más intenções sob o hábito - que lhe serve igualmente de aliado, pois uma galinha já está guardada dentro do capuz - é uma das mais famosas versões do “lobo que guarda as ovelhas”, ou seja, da inversão da ordem natural das coisas que transforma o predador em guardião das presas. Comum em todos os suportes de *marginalia*, sobretudo ao longo dos séculos XIV a XVI (particularmente nos cadeirais ingleses) [Fig. 6.157], encontrá-la-emos outras vezes em território português, como, por exemplo, numa das mísulas do transepto da igreja de Vilar de Frades, onde a raposa, também no púlpito e de terço na mão, apanha já uma ave pelo pescoço [Fig. 6.157]. Obviamente resultante da fama paródica do Renart,

⁵⁹⁸ Cf. CAMILLE, Michael, “At the sign of the ‘Spinning Sow’: the ‘other’ Chartres and images of everyday life of the medieval street”, *History and Images: Towards a New Iconology*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 249-276.

⁵⁹⁹ O estudo desta figura foi, no essencial, elaborado por: BRAGA, Maria Manuela, Os Cadeirais de Coro do final da Idade Média, pp. 155-157; BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos cadeirais”, [on line]: <http://www2.fcs.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm>

já respaldada na longa relação do fabulário com a raposa, o protagonismo deste animal em cenas de pregação tem profundíssimas raízes no *topos* da impossibilidades, sendo um dos exemplos mais antigos o gato guardador de gansos do dito “papiro satírico” do British Museum, repetido num *ostrakon* também egípcio que se conserva hoje no Museu do Cairo [Figs. 6. 158-159].

A raposa surgirá novamente, por três vezes ainda, envolvida nas suas malfeitorias habituais: a caçar um ganso, a caçar um cordeiro e em interacção (quase humana) com um outro animal do qual já só restam duas patas e uma longa cauda, talvez um gato, em reminiscência de Tibert, o gato, companheiro de Renart e, como toda e qualquer criatura, vítima dos seus violentos ardis [Figs. 6. 160].

Apesar da sua data não muito adiantada, a escultura do cadeiral do Funchal testemunha já a absorção plena das primeiras infiltrações da arte de matriz clássica, não só nos painéis relevados das cadeiras baixas, onde as delicadas simetrias vegetalistas, com cornucópias, mascarões e a pontual inclusão de figuras animais semi-hibridizadas, que assumem um partido já anunciado nos relevos da cimalha (nos *alcachofres*), como também numa série de figuras que surgem nas misericórdias e apoia-mãos.

Os *putti*, ausentes do cadeiral crúzio, fazem aqui uma aparição plena (à semelhança do que acontecerá em breve no portal de Lamego), disseminados pelos pendentes e ainda nas misericórdias. Numa delas, um *putto*, de cabelos encaracolados e totalmente nu, dedica-se a colher frutos de uma árvore e noutra corre veloz, com um pano enrolado à cintura, tocando um pequeno instrumento de sopro, espécie de apito que, quanto a nós, convida uma outra figura à interacção: um homúnculo nu, idêntico a um *putto* mas barbado e portanto sem a jovialidade que caracteriza estes personagens, que tapa os ouvidos em desespero ou em negação⁶⁰⁰ [Figs. 1.161].

Mas o tempo - o presente das coisas presentes, faz-se ainda mais evidente noutras duas misericórdias, que comprovam a energia desta campanha e a rápida circulação (e respectiva captação) dos modelos, atestando também que a aplicação desses mesmos modelos nem sempre corresponde a intuítos simbólicos altamente tecidos num programa iconológico coerente e concertado, justificando-se antes pela “simples” aplicação de figuras com qualidades ornamentais interessantes e modernidade suficiente para contribuírem para o *aggiornamento*

⁶⁰⁰ Cf. BRAGA, Manuela, Os Cadeirais de coro do final da Idade Média, p. 163.

do espaço decorado. Não será este exactamente o caso de Sansão que, imbuído de força divina, destroça um ferocíssimo leão apenas com as mãos nuas. O irrepreensível tratamento escultórico desta misericórdia, ainda visível apesar da degradação da madeira, revela não só um entalhador capaz, como conhecedor das referências da época, pois o modelo desta figura não é outro senão a xilogravura de Dürer, realizada após a sua viagem a Itália e aproximadamente datada de 1498 [Figs. 6. 162].

Mas já é esse o caso do soldado alemão, de estoque e alabarda, aparatoso gibão de mangas tufadas e capacete de plumas, que domina o frontispício criado por Melchio Schawrzenberg, autor das xilogravuras da Bíblia de Lutero, para da edição do *De Re Militari* de Vegécio, de Peter von Mainz. Datada a impressão desta obra de 1512, o facto de o dito soldado aparecer esculpido numa das misericórdias do cadeiral do Funchal (hoje sem pernas e sem alabarda, se a teve, pois da espada ou estoque ainda há vestígios) [Figs. 6. 163], torna bastante mais evidente a surpreendente rapidez de actualização dos modelos utilizados pelos entalhadores, bem como a sua capacidade de juntar novos motivos aos repertórios antigos sem qualquer comprometimento da sua integridade.

Idênticos no tom fundamentalmente satírico das suas imagens marginais, supérfluidades que servem todavia o propósito de anotar, lembrar, glosar, além dos demais proveitos que se esperam da adição de *parerga* a um *ergon* de tão solene função, os cadeiras de Santa Cruz de Coimbra e da Sé do Funchal estão, no entanto, a uma considerável distância no que respeita ao aspecto escultórico e mesmo às referências fundamentais do seu tecido ornamental e iconográfico. Não será este o espaço de debate dos indícios que apontam estas disparidades que, além do mais, só agora começa a estar em condições de acontecer de forma sistemática, mas não podemos deixar de notar - porque também compete às margens oferecer informações que um olhar exclusivamente focado no centro nem sempre consegue alcançar - que as misericórdias, apoia-mãos e pendentives do Funchal anunciam uma muito maior homogeneidade em termos de execução e, sem dúvida, uma abordagem plástica muito mais capaz, denotadora de maior proficiência e porventura maior experiência por parte dos seus autores. Que o cadeiral crúzio é uma obra inaugural do ponto de vista da criação destes grandes conjuntos corais, dirigida por artistas flamengos ou germânicos e, portanto, formalmente marcada pelos seus modelos, não deixa de se reflectir, precisamente na sua escultura marginal. Que o projecto e - até novos dados em contrário - a direcção da obra se deve a um dos mais firmados mestres de talha e imaginária

da última década do século XV e da primeira do XVI (perfeitamente liminar) é algo que urge ponderar face às características desta escultura e às suas escolhas iconográficas, que se reconheciam já plenamente flamengas mesmo antes da nova atribuição de autoria.

No caso do cadeiral do Funchal, tanto o talhe quanto os temas parecem anunciar uma outra geografia, desta feita germânica, com óbvias partilhas com o território flamengo (e valerá sempre a pena recordar Rodrigo Alemão), mas com características precisas. Sendo um indício que não deve ser menosprezado, a presença da gravura alemã, sobretudo a partir do *De Re Militari*, publicado poucos anos antes do presumível início da execução do cadeiral e de circulação muito mais limitada do que as gravuras de Dürer, não constitui obviamente matéria de fundamentação suficiente para esta atribuição. Mas não só, entre os *marginalia*, nenhuma outra escultura parece contrariá-la, reforçando antes os laços deste circuito germano-castelhano a partir das semelhanças com os conjuntos de Plasencia, Toledo, Ciudad Rodrigo e ainda Yuste, como as próprias esculturas do santoral (o *centro* iconográfico do conjunto) parecem confirmá-lo, pelas escolhas dos atributos, pelo vestuário, pelas feições. Seja qual fore a origem geográfica - se é que faz sentido apontar-lhe um epicentro num momento de fusão e contacto como este - as referências, modelos, influências maioritárias deste cadeiral, o facto é que ele próprio se situa num limiar, absorvendo enquanto ornamento diferentes referências, ora profundamente enraizadas nas margens da arte medieval, ora reiventadas a partir das *antigas novidades*, primeiro irradiadas a partir de Itália, mas rapidamente absorvidas e aclimatadas a territórios onde a margem sempre fora espaço de invenção, sonho e hibridismo.

Assim seguiriam, de resto, os caminhos do século XVI, no entretecimento dos labores: de *marcenaria*, de *folhas de alcachofre*, de *aza de morcego*, de *folhagem*, de *romano*⁶⁰¹. Exemplarmente contida na iluminura, a passagem dos *marginalia* medievais para o *grutesco* típico da decoração ao romano que, nas margens do seu tempo, prolongaria sempre as formas, figuras e recursos de um tempo medieval que as três primeiras décadas de Quinhentos não esgotaram, merece um estudo, também ele transversal e articulado, capaz de colocar em contacto a produção oficial e contínua de margens e *marginalia* na Leitura Nova, com as margens diariamente e intimamente observadas nos livros de horas da elite, mas cada vez mais da nobreza nas suas diversas posições hierárquicas e

⁶⁰¹ Todas estas designações encontramos-as, no Inventário da Livraria Antiga da Sé de Braga, datado de 4 de Novembro de 1612. Cf. COSTA, Avelino de Jesus, *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, Braga [s.n.], 1985, p. 106, 107, 117.

mesmo da burguesia, à qual estas obras de luxo se tornavam progressivamente acessíveis. Na articulação das várias oficinas e centros de produção que parecem ter alimentado um mercado cada vez mais transversal aos vários reinos europeus - desde Rouen até Bruges e Ghent - os paralelos, as repetições mas também as exceções e as especificidades constituem matéria suficiente para justificar, a par da vivência privada da imagem e das transformações entretanto operadas no tecido social português e nos seus hábitos devocionais, a abertura de uma prolífica área de estudo para um domínio da produção artística que tem ficado constantemente arredado das Histórias da Arte Portuguesa, ou em Portugal. Seguindo, inadvertidamente, esta tradição, também nós excluiremos desta viagem pelas margens da arte medieval os seus momentos finais tal como vividos e contados pela iluminura. Não porque os entendamos dispensáveis mas, muito pelo contrário, porque a sua importância e a sua eloquência nos levaram a um questionamento ao qual não foi possível, no tempo e no espaço (na margem) que nos restava para a conclusão deste trabalho, dar continuidade. Porque truncar a narrativa a partir dele iniciada não nos pareceu opção, decidimo-nos pela sua reserva, à margem destas páginas, até que possamos (nós e, tão idealmente, outros) dar-lhe a centralidade que merecem.

Notas marginais

Chegados ao fim deste percurso, certamente breve e sincopado, também porque experimental e em certa medida ensaístico, faremos aquilo que deveríamos ter feito antes dele começar mas que, por força da experiência e da prova (da expectativa num saber de experiência feito) optámos por deixar para o final: questionar que termos nos deixou a Idade Média para designar as suas margens. O termo *babuinare*, que deixámos solto pela páginas precedentes, parece surgir pela primeira vez no século XIII quando o jurista bolonhês Odofredo descreveu a história, supostamente contada na primeira pessoa, de um pai margurado que mandara o seu jovem filho de Bolonha para a Universidade de Paris com o estipêndio anual de 100 libras, para prover aos seus estudos e manter-se numa cidade estranha, mas que viera a saber que este gastara tudo em calçado, novo a cada sábado, e a mandar adornar e pintar os seus livros escolares: “fecit libros suos babuinare de literis aureis”⁶⁰². Texto exemplar, certamente dirigido a um jovem que se esperava que fosse capaz de aprender com os erros de outrem, dele se depreende que *babuinare* se aplica jocosamente às grandes iniciais reluzentes e demais apontamentos de ouro cujo luxo o

⁶⁰² TIRABOSCHI, Girolamo, *Storia della Letteratura Italiana*, Tomo IV, Venezia, 1795, p. 78

estudante bolonhês quisera imitar. Nada, portanto, que faça equivaler este despesismo à ornamentação dos livros com figuras marginais. Mas Girolamo Tiraboschi, que cita precisamente este excerto em 1795, elucida o leitor quanto à real significação do termo: “La voce *babuinare* conziata dal nostro Odofredo, indica, come ognuno vede, quelle strane figure, di cui si veggon talvolta fregiati gli antichi Codici; ed è tratta dalla volgar voce Babbuini.”⁶⁰³

Lydgate, ao descrever a Nova Tróia (The Book of Troy c. 1412-1420) em termos aos quais já tivemos oportunidade de aludir, dota os muros da cidade de quimeras tremendas e as casas de gárgulas. Descrevendo as casas dessa cidade ideal, perfeitas como palácios, fala-nos de abóbadas cheias de *babewynes* ⁶⁰⁴ termo que continuará a surgir nas fontes inglesas medievais. Também no século XV, o Proptorium Parvulorum indica: “BABEWYN, or babewen (babwyn, or babwen, P.) Detippus, C. F., ipos, figmentum, chimera”⁶⁰⁵ E, de facto, no tempo em que nos escreve Tiraboschi, Antoine Furetière define Baboui como

Gros singe. Rabelais cite un livre burlesque de Marmoretus, de *Babouines*, & Singis.

Babouin, signifie aussi, un Marmouset, ou figure grotesque barbouillé dans un corps de garde, & qu'on fait baiser aux soldats qui ont fait quelque faute..⁶⁰⁶

Para Espanha, e segundo a recolha de Daniel Rico Camps, no século XV as figuras híbridas acrescentadas às obras de arte e arquitectura, são designadas sob o termo *bestión* ou *bestió* (nas fontes catalãs), ficando claro que eles equivalem aos *babewynes* ingleses: “bestió o babuy de talla...bestions o bobaines”⁶⁰⁷. Em Portugal, bastiões ou bastiães é aquele que mais de perto parece acompanhar este legado medieval, aplicando-se a um tipo de lavor que, as mais das vezes, encontraremos associado à rotundidade sucessivamente concêntrica das salvas de prata. Segundo Bluteau,

⁶⁰³ TIRABOSCHI, Girolamo, *Storia della Letteratura Italiana*, p. 78.

⁶⁰⁴ “the vovsyng ful of babewynes”. BERGEN, Henry (ed.), *Lydgate's Troy Book II*, p. 164.

⁶⁰⁵ *Promptorium Parvulorum*, London, Camden Society, 1838, p. 20.

⁶⁰⁶ FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences & des Arts*, Vol. I, La Haye, [chez Pierre Husson et al], 1727, s/p.

⁶⁰⁷ CAMPS, Daniel Rico, “Ridiculous Voices in Medieval Art”, p. 30.

BASTIOENS, ou Bastiaens. Certo lavor antigo de figuras de metal levantadas. Dizem, que se lhe deu este nome em razão de tres irmãos Ourives, & excellentes artifices, que se chamavão, *Bastioens*. Prata de obra de bastioens. *Argentea vasa imaginibus ex toto prominentibus exculpta, orum. Neut. Plur.*, Baixela de prata, lavrada de *Bastioens*, obra de relevo de muito feitio. Gouvea, Relação das guerras de Persia, pag. 176. vers. Hum Gomil grande, lavrado de *Bastiaens*. Chron. de Coneg. Regr. livro 7. fol. 91⁶⁰⁸.

Já Varnhagen diz que Bestiães são “Lavores em meio relevo na pedra, ou principalmente em metal, de figuras de animaes, &c.”e acrescenta Differe de brutescos e arabescos⁶⁰⁹ embora depois, na entrada correspondente aos *Brutescos*, acabe por aproximar ambos os termos, recomendando o termo *bestiães* para os metais e *brutescos* para a pedra e restantes suportes.

Este termo, que hoje nos habituámos a associar exclusivamente à ourivesaria e quase exclusivamente às salvas de prata⁶¹⁰, cujas margens (e centro) se enchem de homens selvagens, nos mais variados estados de selvatismo, animais ferozes, híbridos, *putti*, entre *bastos*⁶¹¹ enrolamentos de verduras, aplica-se, sem esforço nem corrupção de sentido, a quase todo o ornamento das margens da arte do período manuelino, como a aplicou, por exemplo, Augusto Simões de Castro na descrição dos túmulos de D. Afonso Henriques e D. Sancho I, ornados de “variadissimos arabescos e bestiães”⁶¹², ele não engloba senão uma fracção da expressão dessas mesmas margens. Tal como *drôlerie*, ele anuncia um conjunto tipológico e temático mais ou menos previsível, que não se pode estender a toda a iconografia das margens e a todas as possibilidades da margem. Tal como o não pode o termo *babuini*, *babewynes* ou *bobaines*. O aparente conforto da terminologia sincrónica, por mais importante e necessária, representará sempre uma frágil ponte lançada sobre um caudaloso

⁶⁰⁸ BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino*, Vol. 2, 1728, p. 65.

⁶⁰⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo, “Gargula”, Noticia Historica e Descriptiva do Mosteiro de Belem, s/p [Glossario de varios termos respectivos principalmente à Architectura Gothica].

⁶¹⁰ SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato*, p. 104-107, 187-209.

⁶¹¹ “BASTO. Diz-se de varias cousas, quando estão juntas, & muy chegadas às outras. Bosque de arvores bastas. *Sylva densa*. Bosques muito bastos. *Silvae impeditissimae*. *Caesar*. Sêbe basta. *Opaca sepes*. *Plin. Hist.* [...] Tambem se diz lavor basto, & por metaphora, Entendimento basto, quer dizer cheo de noticias.” BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino*, Vol. 2, p. 65.

⁶¹² CASTRO, Augusto Mendes Simões de, *Os Tumulos de D. Affonso Henriques e de D. Sancho I*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885, p. 5.

anacronismo, com o fito de uma aproximação ideal ao entendimento contemporâneo das imagens do passado. Percebemos, portanto, que a Idade Média nos legou alguns termos para que lidemos com as margens da sua arte e do seu imaginário, mas percebemos também que estes termos não nos são já suficientes - muito provavelmente porque as margens que perscrutamos hoje, a Idade Média nunca as (re)conheceu. Bastiões não nos teria servido de igual forma para falar das margens do século XIV ou tão pouco do século XV, como melhor veremos a partir do caso de Santa Maria da Vitória. Porque a margem que nos interessa hoje abordar já não é só a dos *bastiões* mas sim a dos marginalia, das imagens marginais, das imagens parergónicas, arriscamos o reconhecimento da inevitabilidade e da utilidade desse anacronismo que é “la façon temporelle d’exprimer l’exubérance, la complexité, la surdétermination des images”⁶¹³. Imagens *de tempos complexos* e de *tempos impuros*⁶¹⁴ que são, afinal, todas as obras de arte e todas as imagens do passado.

⁶¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 15.

⁶¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 16.

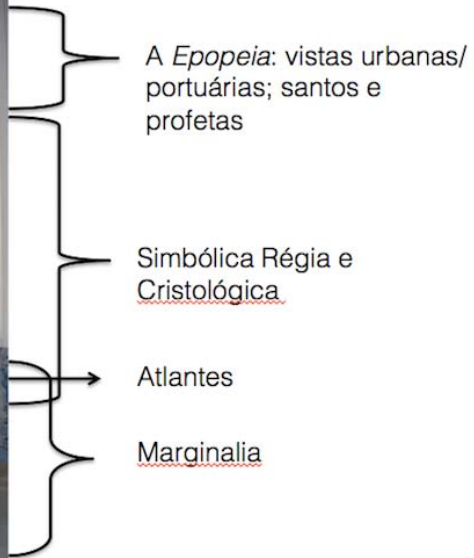


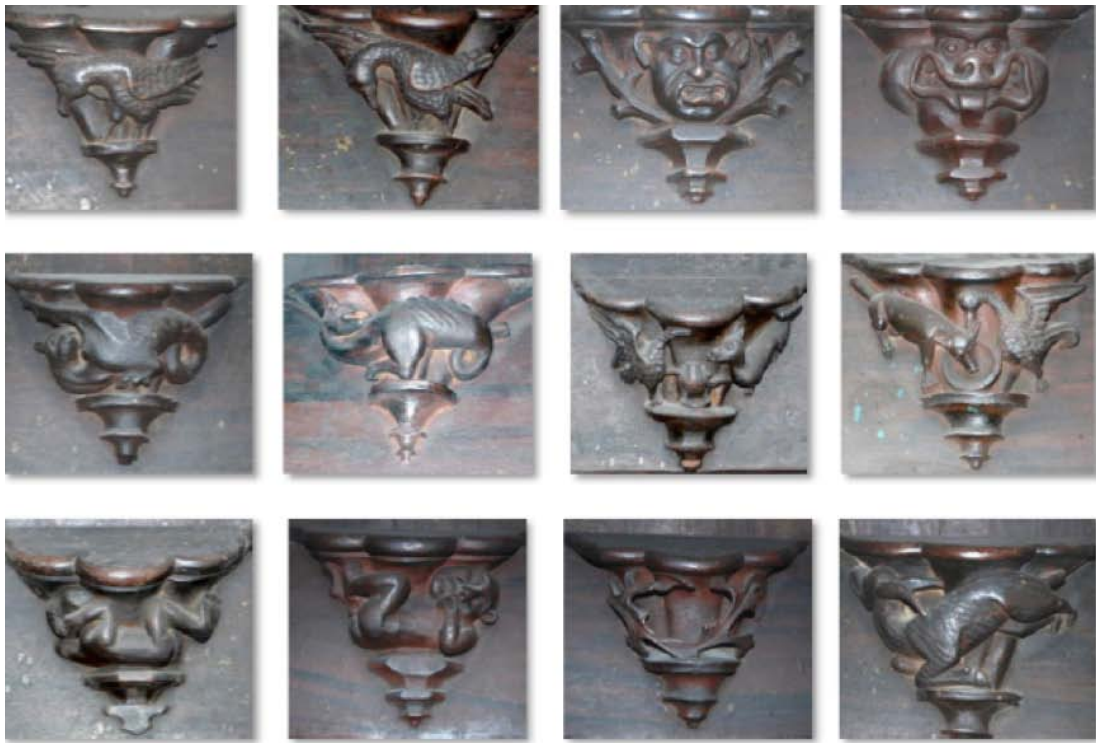
Fig. 6.115 - Cadeira de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Olivier de Gand, c. 1507, esquema de organização do programa iconográfico



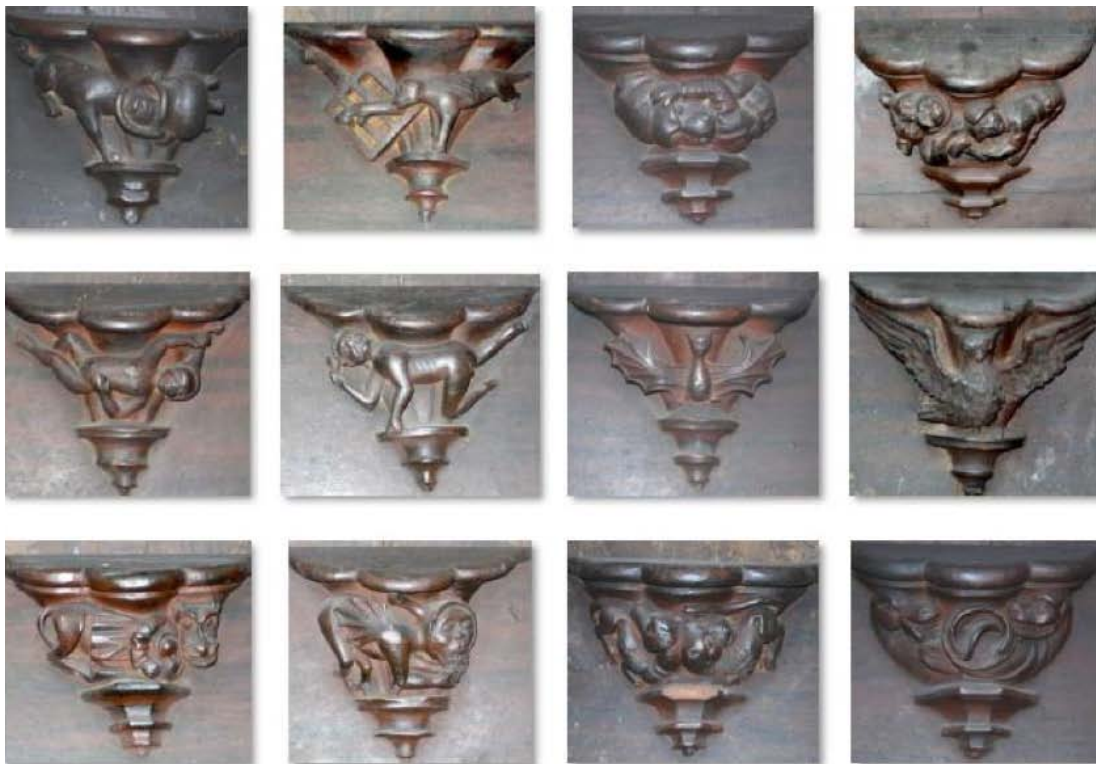
Figs. 6.116 - Cadeira do coro de Kleve (Unterstadtskirche), Renânia, séc. XV © Groenling



Figs. 6.117 - Cadeira do coro de Kleve (Unterstadtskirche), Renânia, séc. XV © Groenling



Figs. 6.118 - Exemplos de complementaridade temáticas identificáveis no conjunto das misericórdias do cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra



Figs. 6.119 - Exemplos de complementaridade temáticas identificáveis no conjunto das misericórdias do cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra



Fig. 6. 120 - Cadeiral de Santa Cruz, escultura de um dos painéis laterais, escultor © Joana Antunes



**Et com mance la fiction
De lymage pymalion**



Figs. 6.121 - Cadeiral de Santa Cruz, escultura de um dos painéis laterais (pormenor) Em cima Giovanni Boccacio. Le Livre des Cleres et Nobles Femmes, França, séc. XV, Em baixo: Pigmalião, Roman de la Rose de Jean de Meun, 1480



Fig. 6.122 - Cadeira de Santa Cruz, misericórdia, criador vs criação © Joana Antunes



Fig. 6.123 - Cadeira de coro da Catedral de Plasencia, Rodrigo Alemão 1497-1508



Fig. 6.124 - Cadeiral de Santa Cruz, pormenor da cimalha com vistas urbanas e figuras propiciatórias (santos e profetas) © Joana Antunes

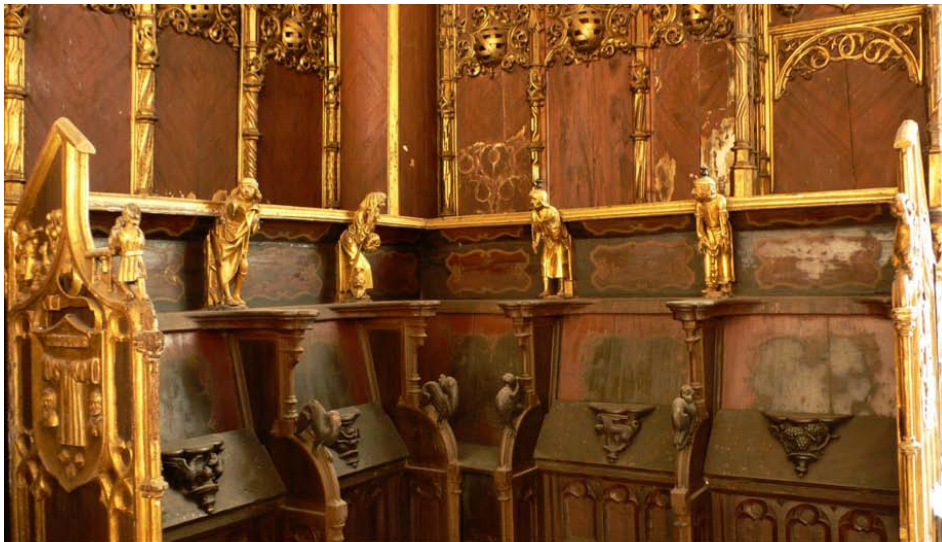
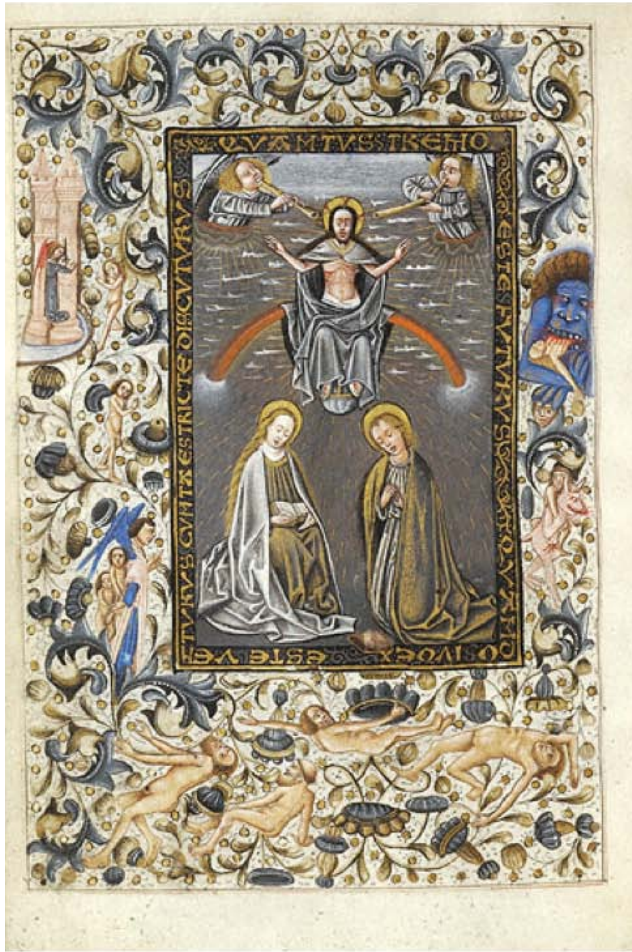


Fig. 6.125 - Cadeiral de Santa Cruz, pormenor das cadeiras baixas e atlantes © Joana Antunes



Fig. 6.126 - Cadeiral de Santa Cruz, apoia-mãos (pormenores) © Joana Antunes



Figs. 6.127 - Livro de Horas, Espanha (Burgos ou Segóvia), c. 1465-1480 © Pierpont Morgan Library, MSM 854 fl. 135v; cadeiral de Santa Cruz, pormenor de misericórdias com almas decaídas © Joana Antunes



Figs. 6.128 - Cadeiral de Santa Cruz, misericórdias, fábula da raposa e da cegonha © Joana Antunes



Figs. 6.129 - Livro del sabio [et] clarissimo fabulador Ysopu hystoriado [et] anotado (J. Cronberger, Sevilha, 1521); a mesma fábula nos cadeirais de coro de Sankt Marienkirche, em Kempen, e de Ciudad Rodrigo



Figs. 6.130 - A fábula da raposa e da cegonha em Pieter Bruegel, Provérbios Flamengos, (pormenor] 1559, © Gemäldegalerie; Molde de biscoitos, Alemanha, final séc. XV © Museu de Worms, inscrição incompleta "esset liebe gevader ich inlade..." [Come, caro amigo, convidado-te...]



Figs. 6.131- Cadeiral de Santa Cruz de Coimbra, misericórdia e relevo de um dos painéis terminais com porcos gaiteiros e animais a dançar © Joana Antunes



Figs. 6.132 - Livro de Horas de Joana de Castela, c. 1485-1506 © British Library, Add MS 18852, fl. 98r; Pieter Bruegel, o Velho, Baile de Casamento (pormenor), 1566, Detroit Institutue of Arts



Figs. 6.133 - Em cima: Cânticos Rothschild, séc. XIV, Univ. Yale, Beinecke Library. Em baixo: Catedral de Ripon, misericórdia do cadeiral de coro, 1489-1494.



Fig. 6.134 - Amuleto, 1375-1450, Amesterdão, Col. privada (Van Beuningen)



Fig. 6.135 - Pieter Brueghel, Provérbios Flamengos, (pormenor, "ver ursos a dançar"), 1559 © Gemäldegalerie, Berlim



Fig. 6.136 - Promptuarium Iuris, (pormenor, ursos a dançar) 1429, Universitätsbibliothek Graz 23, fl. 27v



Figs. 6.137 - "Estar entre duas cadeiras". Misericórdias dos cadeirais de: Santa Cruz de Coimbra (c. 1507); Oude Kerk, Amesterdão (séc. XV) e Sankt Martinikirche, Emmerich, (séc. XV). [imagens não creditadas]



Figs. 6.138 - Pieter Bruegel, Provérbios Flamengos, 1559 © Gemäldegalerie, Berlin



Fig. 6.139 - Cadeiral de Santa Cruz, misericórdia, a embriaguês de Noé © Joana Antunes



Fig. 6.140 - Giovanni Bellini, A embriaguez de Noé, 1515 © Musée des Beaux-Arts, Bésançon



Fig. 6.141 - Saltério de S. Luís., Paris, 1270, © Bibliothèque Nationale de France, MS Latin 10525, fl. 4r.

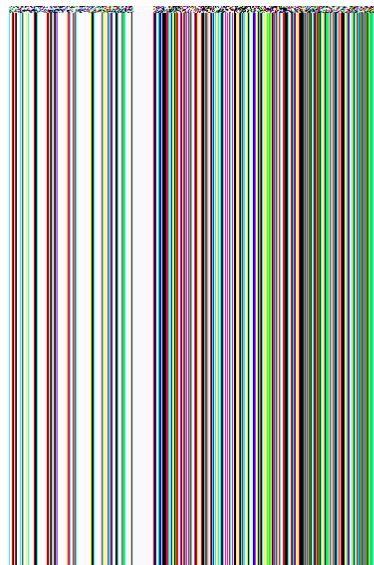


Fig. 6.142- Filippo Calendario, c. 1340-1355, Palácio Ducal de Veneza



Fig. 6.143 - Andrea Pisano, A embriaguez de Noé, 1336-1343, Museo dell'Opera del Duomo, Florença



Fig. 6.144 - Biblia Pauperum, Holanda, c. 1395-1400, British Library, Kings 5, fl. 15r



Fig. 6.145 - Catedral de Hereford, século XIV



Fig. 6.146 - Onze-Lieve Vrouwekerk, Aarschot, Bélgica, séc. XV



Figs. 6.147 - em cima: Cadeiral de de Santa Cruz, misericórdia, judeu © Joana Antunes;
à esq.: Hortus Deliciarum, Alemanha, c. 1180 © Bibliothèque Nationale de France
à dir.: Cadeiral da Catedral de Hereford, séc. XIV [imagem não creditada]



Figs. 6.148 - Cadeiral de Santa Cruz, híbridos, judeu e luxúria © Joana Antunes



Figs. 6.149 - Sátira ao judeu no cadeiral da Catedral de Ciudad Rodrigo, Rodrigo Alemão, final séc. XV e de Santa Cruz de Coimbra, Olivier de Gand, c. 1507

ao centro: friso do cadeiral de Ciudad Rodrigo

em baixo: Horas Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum, Philippe Pigouchet para Simon Vostre, impresso por Thielman Kerver para Gilles Remacle, Pont Saint Michel, Paris, 1499

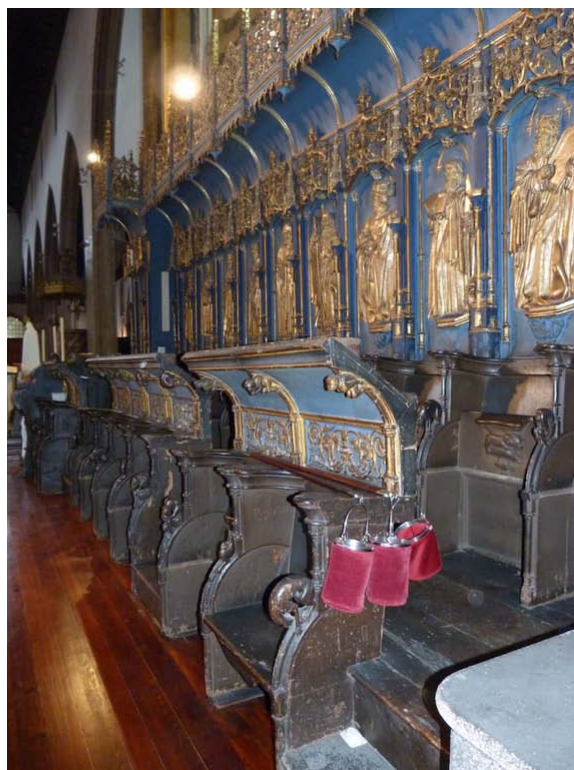


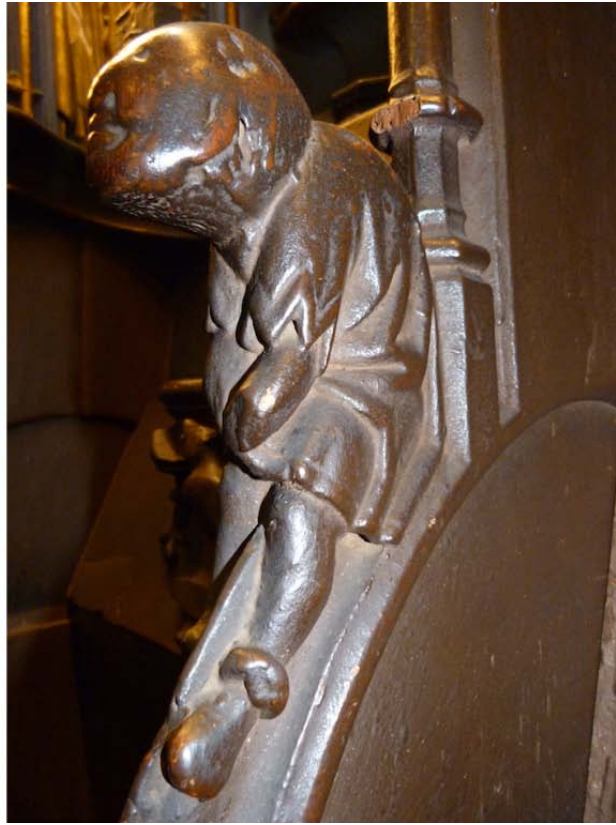
Fig. 6.150 - Cadeiral da Sé do Funchal, c. 1415-1417



Figs. 6.151 - Cadeira da Sé do Funchal, misericórdias, cães © Joana Antunes



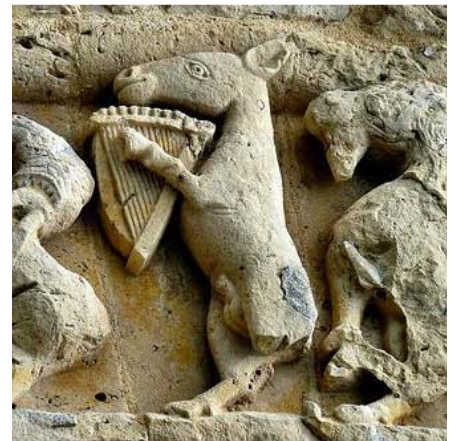
Figs. 6.152 - Cadeira da Sé do Funchal, dromedário e contorcionista © Joana Antunes



Figs. 6.153 - Cadeiral da Sé do Funchal, negro tamborileiro e negro agrilhoado (?) © Joana Antunes



Figs. 6.154 - Cadeiral da Sé do Funchal, figuras masculinas, possíveis ilustrações de *dícta* ou provérbios de feição satírica © Joana Antunes



Figs 6.155 - Cadeiral da Sé do Funchal, asno cantor; Catedral de Chartres, asno com lira (l'ane qui vielle), séc. XII; Asno com lira do portal da igreja de Aulnay-de Saintonge, séc. XII; Pieter Bruegel, o Velho, O Asno na Escola, 1556 © Staatliche Museen, Berlin



Figs 6.156 - Anónimo, As Porcas Fiandeiras, 1673 © Rijksmuseum, Amsterdão; Cadeiral da Sé do Funchal, porca fiandeira © Joana Antunes



Figs. 6.157 - Cadeiral da Sé do Funchal, raposa a pregar às galinhas; Igreja de Vilar de Frades, raposa a pregar às aves © Joana Antunes; Cadeiral de St. Mary, Beverley, séc. XV (em baixo, à esquerda)



Fig. 6.158 - L Livro de Horas, Bélgica, c. 1475 © Pierpont Morgan Library, MS M. 485, fl. 40v



Figs. 6.159 - Livro de Horas (Horas de Maastricht), Liège, c. 1300-1325 © British Library, Stowe MS 17, fl. 84r; Ostracon egípcio com um gato guardador de gansos, 19ª dinastia, c1120 a.c. © Museu do Cairo.



Figs. 6.160 - Cadeira da Sé do Funchal, cenas com raposas © Joana Antunes; Cadeira de St. Mary, Fairford, 1ª metade séc. XV (em cima, à direita) © Paul Dykes

à dir.: Cadeira de coro da St. George's Chapel, Castelo de Windsor, séc. XV



Figs. 6.161 - Cadeira da Sé do Funchal, putto a assobiar e homem a tapar as orelhas © Joana Antunes



Figs. 6.162 -Albrecht Dürer, Sansão e o leão, c. 1497-1498, xilogravura © The Metropolitan Museum of Art; Cadeiral da Sé do Funchal, Sansão e o leão © Joana Antunes



Figs. 6.163 - Cadeiral da Sé do Funchal, soldado © Joana Antunes; Flavius Vegetius Renatus, Peter von Mainz, Melchior Schawrzenberg, De Re Militari, Erfurt, c. 1512 © Bayerisches Staatsbibliothek, Res/4 A.lat.c. 50, fl. I

parte III estudo(s) de caso

7. margens batalhinas

Depois de havermos percorrido, de forma transversal e pontualmente focada, as principais características, espacialidades, temas e comportamentos dos *marginalia* em Portugal entre os séculos XIV e XVI, nos seus variados suportes, ocupar-nos-emos de ora em diante em aplicar e testar, de forma porventura mais substancial, as noções de *parergon*, *margem* e *limite*, necessariamente articuladas com os menos anacrónicos conceitos de *ornamento*, *superfluidade* e *decoro*. A partir de um conjunto de estudos de caso, que têm como denominador comum a relação com a escultura e iconografia que primeiro analisaremos a partir das primeiras campanhas construtivas do mosteiro de Santa Maria da Vitória, proporemos algumas leituras iconológicas, à luz do actual alargamento do conceito de *marginalia* e da sempre implícita comparação codicológica que transporta para o espaço usufruído, percorrido, performatizado e ritualizado, a ideia de um texto, oficial, central e legitimado que se articula com outros textos e, sobretudo, com imagens. Imagens centrais que ilustram, amplificam e complementam o texto, como as miniaturas de um códice iluminado. Imagens liminares, que articulam as várias partes do texto, dinamizando a leitura (o percurso pelo texto que Gregório Magno comparou à experiência de penetrar numa densa floresta⁶¹⁵) sem deixar de cumprir idêntica função hipertextual (de amplificação, complemento, ilustração), como as iniciais historiadas, habitadas ou simplesmente ornamentadas. E imagens marginais, que povoam o espaço vazio e moldurante em torno da caixa de texto, ou que a invadem para se instalarem nos seus interstícios. Marginais são, ainda, os comentários, adendas e correcções, além das marcas pessoais - de exultação, alienação ou aborrecimento - feitas sob a forma de texto, signo ou figura, às mãos de um qualquer leitor, num qualquer espaço disponível.

⁶¹⁵ MOORHEAD, John, *Gregory the Great*, London & New York, Routledge, 2005, p. 19.

O mosteiro da Batalha permite-nos concretizar, na totalidade, esta comparação, não de forma taxativa mas problematizante, pelo que se assume como candidato ideal à articulação entre o lugar da margem (físico, conceptual e ideológico) e a análise iconológica de um conjunto que não foi ainda abordado de forma verdadeiramente sistemática sob esta perspectiva. Este potencial é tão mais evidente quanto se trata de uma obra absolutamente emblemática e inaugural, projectada a par de uma dinastia que soube sempre instrumentalizar o poder retórico e simbólico do investimento artístico, num tempo de crescente optimismo, que se seguiu imediatamente a um outro tempo

especialmente conturbado, aliás, em que era indispensável realizar opções no domínio da política religiosa (a bicefalia no trono pontifício a isso obrigava), das relações internacionais entre os reinos da Cristandade e destes com o mundo islâmico e/ou otomano, bem como com o agonizante império bizantino, da própria situação histórica, interna, que o País acabava de atravessar por 1385.

Neste sentido e contexto(s), St^a Maria da Vitória foi uma opção. E, como opção, consolidada nos anos imediatos à decisão de construir o nóvel mosteiro, há que reconhecer que se assumiu, na época, como grandiosa.⁶¹⁶

Nos próximos capítulos ancorar-nos-emos, assim, no século XV - um século que não começa em 1400 porque se o tempo não acontece em números, ainda que por eles se mensure, o tempo da criação artística tem por eles um particular despeito - para acompanhar algumas das consequências deste optimismo que se inaugura com a opção de construir um mosteiro em honra de Santa Maria da Vitória da Batalha Real. Porque o ornamento é também uma opção e, como vimos, uma das mais questionadas e mais recorrentemente imputadas aos impulsos estéticos de uma arquitectura *gótica* ora denegrada ora exaltada⁶¹⁷, optámos por fazer do mosteiro da Batalha o centro de uma abordagem mais focada e circunstanciada sobre imagens marginais, liminares e parergónicas, cuja natureza ornamental nunca se demite de uma maior ou menor densidade iconográfica.

⁶¹⁶ GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1990, p. 369-370.

⁶¹⁷ Referimo-nos à utilização do designativo *gótico* utilizado, como vimos na primeira parte deste trabalho, desde o século XVI, primeiramente aplicado a toda a arte medieval (ou pós-clássica) e, progressivamente remetido às cronologias do apogeu da arquitectura ogival, criticada pelos seus excessos ornamentais ao longo dos séculos XVII e XVIII e só plenamente reabilitada (com inversão da percentagem de vozes dissonantes) no século XIX, para o qual o “gótico” transportava já o universo dos séculos XII-XV (raramente mais) e a sua reinvenção romântica.

Este ensaio iconológico, que se deterá mais prolongadamente nas margens do mosteiro da Batalha, nomeadamente as da igreja, claustro e sala do capítulo, pretende, contudo, concretizar-se num estudo de caso plural, onde se convocam outros edifícios cujos programas escultóricos, articulados em arquivoltas, molduras, capitéis, mísulas, modilhões e gárgulas, confirmem a ideia historiograficamente cristalizada de uma influência batalhina, partilhando, prolongando e transformando as suas propostas ou, pontualmente, ignorando-as e obliterando-as. Trata-se, portanto, de um estudo de caso plural, diluído em vários casos específicos - a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, a igreja de Nossa Senhora da Graça de Santarém e a igreja do Convento do Carmo em Lisboa, em certa medida até a Sé de Silves abordada na segunda parte - escolhidos em função da constatação de relações formais, temáticas e simbólicas mais ou menos explícitas, mas também da desejada variedade tipológica, correspondente a diferentes tipos de encomenda, diferentes filiações institucionais, diferentes narrativas históricas e míticas, sendo que todas elas se articulam a partir de um mesmo sentido simbólico que faz coincidir os destinos do Rei e do Reino com os desígnios de Deus e dos seus servidores directos, sob as auspiciosas empresas da Dinastia de Avis.

Porque se trata, também, de um teste aos limites da própria noção de limite, margem ou moldura, à luz da segurança epistemológica do conceito de *parergon*, a análise e a discussão das imagens e dos seus espaços adensar-se-á em torno de alguns casos, passando com maior rapidez por outros. Da mesma forma, nem todos os edifícios-chave terão a mesma atenção, quer porque ofereçam menor número de imagens ou porque gerem menos questões, quer por exigência da economia do trabalho escrito, na perspectivada manutenção da sua exequibilidade.

Qualquer que seja o seu comportamento, nenhum dos espaços e conjuntos iconográficos que passaremos a analisar se demite, contudo, da influência transversal de um orgulho dinástico e de uma renovada vitalidade política, económica, social e cultural, decorrente da segurança e do optimismo garantidos pela retumbante vitória de 1385. A Batalha Real, que consagrara os campos de Aljubarrota à celebração permanente da intervenção divina, da protecção mariana e do sucesso da dinastia de Avis, marcaria assim ideologicamente um período de confiança ontológica que se estendia, também, à criação artística. E esta confiança, traduzida em orgulho, liberalidade e ostentação, encontra também nas margens um espaço de eleição para a sua marca e a sua projecção. Assim, as bordas, os limites, as molduras, os interstícios são o palco para a representação

mais explícita da extraordinária riqueza (material, estética, discursiva, mnemónica, simbólica, enfim, iconológica) do acessório, do acréscimo, do secundário, do suplemento. Porque a verdadeira ostentação está em incluir aquilo de que não se precisa mas que se pode ter, tudo o que se faz crescer à obra, tudo o que está *hors d'oeuvre* - acima e abaixo da obra, em torno da obra, aquém e além da obra - constitui-se como superfluidade indispensável à sua dignificação e, por via desta, da do seu comitente e do(s) seu(s) destinatário(s). Inscrita num circuito religioso, esta ostentação estará sempre, em primeiro lugar, ao serviço de Deus e das figuras tutelares da fé, e depois das mais importantes esferas de poder e dos seus mais ágeis protagonistas que, através do acréscimo positivamente marginal, que ornamenta, anima, enfatiza e protege o espaço, projectam imagens de si e dos outros, frequentemente para persuadir os outros daquilo que entendem melhor para si. No caso dos espaços escolhidos para constituir este estudo de caso conjunto, a ostentação das margens faz-se por estratégia, por devoção, por utilidade e por costume. Esta última motivação, que bem poderíamos substituir pelo útil anacronismo do termo *moda*, faz-se reger, como todas as outras, por um princípio regulador transversal ao centro e à margem, à obra e aos seus *parerga*: o *decoro*, qualidade heteróclita e por vezes até heterodoxa das imagens e motivos que são adequados, conforme e próprios.

7.1 encontrar a margem

*Requeria esta machina pera a podermos bem representar aos olhos do leitor, obra mais de pincel, que de pena, mais pintura, que descripção historiada; porque toda a narração fica curta nas excellencias della, visto não podermos alcançar com a escritura particularizar miudezas, que he cousa muito facil a quem usa de cores; e sombras, sendo assi que o Historiador offerece as cousas por mayor, da mesma maneira que o pintor em virtude da arte descobre as mesmas tanto polo miudo, que em nada falta.*⁶¹⁸

O mosteiro de Santa Maria da Vitória, justamente considerado um dos mais importantes e consequentes estaleiros da história da arquitectura medieval em Portugal, tem sido assumido como “laboratório de formas e opções estéticas” e “escola prática efectiva”⁶¹⁹ com uma duração semelhante à da própria dinastia de Avis, cujo sucesso e orgulho tão claramente espelha.

Este sentido de continuidade e de legado, visível ao nível da projecção de tantos dos espaços religiosos criados ao longo do século XV - numa partilha comum a espaços catedralícios, monástico-conventuais e, inclusivamente, paroquiais -, ilustra-se com particular eloquência através do tratamento escultórico dos elementos arquitectónicos, onde a influência *batalhina* se revela em apontamentos ornamentais de frisos, platibandas, pináculos, rosáceas, modenaturas de arcos, arquivoltas, mas sobretudo em chaves de abóbada, capitéis e mísulas. Improvável estudo de caso para a investigação dos *marginalia*, ou da iconografia marginal, ele apresenta, contudo, matéria de excelência para a ponderação das relações (visuais e compositivas tanto quanto simbólicas e

⁶¹⁸ SOUSA, Frei Luís de, *Historia de S. Domingos*, Parte I, Livro VI, p. 621-622.

⁶¹⁹ PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa. O “Modo” Gótico (séculos XIII-XV)*, Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007 [1ª ed. 1995-1997], p. 71. Pedro Dias refere-se também a “escolas regionais de arquitectura” - cuja problematização se evidencia necessária - apontando, para o caso da Batalha, essa muito provável formação continuada de geração para geração, com consequências ao nível da irradiação de mão-de-obra, com o respectivo *modus operandi*, bem como as formas e modelos absorvidos no longo tempo do estaleiro batalhino, para vários outras edificações. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 36-40, 119-149.

iconológicas) entre o centro e a margem, o essencial e o acessório, em suma, entre *ergon* e *parergon* num dos mais cuidados empreendimentos artísticos da cultura medieval portuguesa.

Perante a informação que este espaço oferece e que exige ser analisada, sob a perspectivada lógica de parergonalidade e sob muitas outras, o texto resgatado a Frei Luís de Sousa mais não faz do que espelhar, retrospectivamente, a confessa dificuldade de verter num texto a marcada visualidade, além da evidente monumentalidade, agenciadora e hierarquizadora das imagens e dos ornatos, da *máquina* do Mosteiro da Batalha. Escrito em 1623 e imediatamente ecoado no texto de François Pommeraye a propósito da catedral de Rouen⁶²⁰, em jeito de modesto desabafo e acautelada preparação para um trajecto descritivo assumidamente omissivo, reflecte sem dúvida o conforto de um expediente literário que, como vimos na primeira parte deste trabalho⁶²¹, se coloca em cena já no período medieval para, numa esgrima constante entre os recursos do poeta e do pintor, escusar o primeiro de passar a palavras aquilo que o olhar não convida senão a admirar, em conjunto e de relance. Mesmo hoje, num tempo em que o historiador se habituou a parar demoradamente nas imagens eleitas como ornamento, tantas vezes coincidentes com o lugar da margem, a tarefa de descrever e analisar os *parerga* ou, afinal, as *miudezas* de um edifício como o Mosteiro de Santa Maria da Vitória continua a ser igualmente árdua para quem usa apenas palavras para aclarar aquilo que foi feito para ser visto e, por vezes, muito pouco visto. Talvez por isso, as margens do grande edifício, que são o lugar-comum para a colocação do ornamento, foram poucas vezes perscrutadas e menos vezes ainda enfrentadas como parte de um conjunto iconográfico, minuciosamente programado ou não, merecedor de atenção e questionamento.

Importa, pois, procurar uma visão de conjunto sobre os elementos escultóricos do mosteiro da Batalha que vá, ainda que tacteantemente, além do limiar do seu portal e da impressão sensível mas vaga de uma expressão plástica específica (*gótica, naturalista, batalhina*) à qual raramente se associa qualquer potencial iconológico. Nas páginas que se seguem procuraremos contribuir para levar os olhos do leitor até às margens, aos espaços de passagem, de transição e de interstício, para focar e centrar as imagens neles esculpidas com tanta dilecção e tanta premeditação no olhar da Historiografia Artística Portuguesa.

⁶²⁰ POMMERAYE, Jean François, *Histoire de l'Eglise Cathedrale de Rouen*, p. 32.

⁶²¹ Cf. Parte I, Capítulo 1.

Criada, então, como ex-voto a Santa Maria pelo seu papel auxiliador na difícil e pouco previsível vitória do exército português sobre as hostes de D. Juan de Castela, na Batalha Real de 14 de Agosto de 1385, a *casa de oração*, ou *mosteiro*⁶²², onde D. João I pretendia perpetuar os agradecimentos pela intercessão divina e celebrar, porque disso merecedora, a legitimidade e o prestígio da recém-criada dinastia de Avis, rapidamente receberia, às mãos da Ordem de São Domingos - que, abertas e prontas, reclamariam para si os destinos da obra régia - uma vocação intelectual e laudatória, voltada para a manutenção da memória e garantia da salvação de quantos se fizessem sepultar no seu solo, com muito particular destaque para os membros da Casa Real. Necessariamente conotado com um contínuo serviço litúrgico, de carácter fundamentalmente funerário, e uma estreitíssima relação com o poder do rei e do reino, o mosteiro da Batalha irá caracterizar-se, ao longo do século XV, por uma triangulação simbólica: dinástica, dominicana e mariana. Apoiada nestes três vértices fundamentais (não excludentes de outras forças e presenças estruturantes), a análise do programa escultórico de tão vasta empresa, da sua projecção e desenvolvimento, do seu potencial significativo, não deveria ficar-se, como frequentemente acontece, pela eloquência iconológica do portal axial, eventualmente complementado com a recolha de excepcionalidades como o conjunto da Anunciação ou a preclara mísula do arquitecto da Sala do Capítulo.

Oscilando entre figuras centrais e marginais, o olhar historiográfico que commumente tem arrancado à pedra da Batalha as mais relevantes informações sobre a sua iconografia, foca-se quase invariavelmente sobre aquilo que está ao alcance da vista desarmada, à escala humana, à mercê de uma descodificação iconográfica imediata. Esta visão, selectiva, mas obviamente importante para fundamentar leituras iconológicas de maior alcance (particularmente concretizadas na articulação portal/mosteiro), correria contudo apressadamente para o seu próprio esgotamento sem os contributos de autores como Pedro Dias e Paulo Pereira, que traçaram o primeiro esboço das características formais e das escolhas figurativas potencialmente esclarecedoras das opções diferenciadas dos dois primeiros mestres do estaleiro e das subsequentes irradiações dos modelos

⁶²² A equivalência dos dois termos foi já devidamente esclarecida por Saul Gomes depreendendo-se, de resto, da sua utilização simultânea no documento de doação do Mosteiro de Santa Maria da Vitória aos frades da ordem de São Domingos, datado de 1388. TT, Chancelaria de D. João I, Livro 1, fls. 191-191v., transcrito em GOMES, Saul António, *Fontes Histórias e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, p. 25-26.

batalhinos⁶²³, ou de Saul António Gomes, Jean-Marie Guillouët e, ainda que de forma mais breve, Maria João Baptista Neto⁶²⁴, que procuraram ver o que estava abaixo do apostolado do portal e acima da altura plena dos suportes da igreja, logrando assim uma primeira abordagem à iconografia das mísulas e capitéis da igreja, claustro e sala do capítulo. A todos estes acresce, ainda, o fundamental trabalho de Catarina Barreira que, (e)levando o olhar analítico às extremidades superiores e exteriores do perímetro do conjunto (igreja, capela do fundador e capelas imperfeitas) realizou o primeiro estudo sistemático das suas gárgulas⁶²⁵. Devidamente articulados, todos estes contributos continuam a deixar uma margem bastante considerável para uma análise atenta das margens ornamentais e figurativas do mosteiro e, sobretudo, para uma abordagem totalizante da necessária interacção e, por vezes, da própria identificação entre estas e os focos centralizadores dos valores devocionais, ideológicos e estéticos (entre tantos outros) que irradiam a ordem e a hierarquia da imagem no seu espaço.

Uma tal abordagem, que já assumimos orientada pelo conceito de *parergon* e articulada pelas noções de margem, moldura e limite (e respectiva problematização), implica, por um lado, a centralização de dados que, para outros autores, foram abordados de forma marginal ou, por outro, o recurso a alicerces teóricos e metodológicos distintos daqueles até aqui utilizados. Assim, por exemplo, Saul Gomes, no seu irrepreensível estudo histórico, político, social, económico, institucional, artístico e religioso, do *Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, refere, numa nota marginal (de rodapé) “que o mosteiro batalhino não oferece espaço a programas de temática marginal, mesmo obscena”⁶²⁶. Esta afirmação, contextualizada pela ponderação da figura do “provedor das obras”, a quem voltaremos a dar atenção, pressupõe um entendimento da figuração marginal que se remete - legitimamente e na linha de uma tradição historiográfica que até hoje se mantém - ao universo referencial, temático e simbólico das

⁶²³ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 124, 131, 139, 142, 145; PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa. O “Modo” Gótico*, p. 78, 80-81.

⁶²⁴ Cf. GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, 1997; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, 2011; NETO, Maria João Baptista, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, 1997. A brevidade aqui aludida é tão somente a do exercício de leitura iconográfica, que não ensombra o importantíssimo contributo da autora na descodificação do posicionamento original das esculturas do apostolado mas também das respectivas mísulas, que abaixo voltaremos a referir.

⁶²⁵ Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, 2011.

⁶²⁶ Cf. GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 77 [nota 9].

imagens e não necessariamente ao cruzamento deste com a sua localização e das relações dialógicas estabelecidas entre as próprias imagens e o seu espaço. Assim, o mesmo autor ressalva que “aparecem, contudo, grifos e figuras filiformes cuja interpretação parece enquadrar-se nas perspectivas sugeridas por Jurgis Baltrusaitis”⁶²⁷ no enunciado de uma *Idade Média Fantástica*. Este entendimento temático da margem e a sua identificação com o inusitado e o dissonante, o monstruoso e o grotesco, enfim, com o fantástico e o exótico tem, como vimos na primeira parte deste trabalho, precedentes e paralelos muito claros que reforçam a sua validade como uma das formas possíveis de abordar o fenómeno marginal na arte medieval (qual quer que seja a sua definição cronológica precisa). Num outro momento e numa outra obra dedicada a Santa Maria da Vitória, Saul Gomes abordaria de forma inédita alguns dos temas das mísulas e capitéis, entendendo-os simplesmente (e eficazmente) como ingredientes da “pluralidade temática da iconografia batalhina”⁶²⁸, sem precisar de os caracterizar como liminares ou marginais, ponderação de que Jean-Marie Guillouët também prescinde⁶²⁹. Pese embora a perfeita operatividade destas abordagens - que não reclamam, contudo, o papel de exercícios iconológicos - cremos que a aplicação das noções de parergonalidade, liminaridade e marginalidade não só não impede uma leitura convencional (afinal, sempre centralizada) das imagens, como permite interrogar de forma mais precisa o seu potencial dialógico e ontológico, na pertença a um espaço organizado que frequentemente as remete para localizações periféricas, ao mesmo tempo que viabiliza uma eficiente gestão da pluralidade, sempre notada, da iconografia destes suportes, consumada também na conciliação entre o religioso e o profano.

Esta abordagem, que pretendemos provar operativa, é, no entanto, particularmente exigente e, num estudo plural como este, dificilmente se provará também completa. Ela requer, de resto, a ponderação conjunta de dados de natureza institucional e política, religiosa e litúrgica, arquitectónica, escultórica e até pictórica, face ao reconhecimento de que o universo iconográfico da igreja e dos seus espaços satélite - capelas funerárias, claustro, sacristia, sala do capítulo, etc. - não se compõe exclusivamente das imagens e dos motivos esculpidos na

⁶²⁷ GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 77 [nota 9].

⁶²⁸ GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, pp. 69-96.

⁶²⁹ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, pp. 129-157.

pedra dos portais, dos capitéis, das chaves de abóbada, das mísulas ou das gárgulas, mas que estas se articulam, no caso particular da Batalha, com um extenso conjunto de vitrais historiados - e, pontualmente, na sacristia e no claustro, com pintura mural - e que todos estes suportes servem de cenário fixo a uma miríade de outras imagens tendencialmente móveis e efémeras, no longo prazo da vida do edifício. É este o caso, por exemplo, das imagens devocionais, dos altares e máquinas retabulares que as suportariam e que foram cedendo ao *imperium* da moda, dos cadeirais de coro que se foram sucedendo, dos paramentos e alfaias litúrgicas, das pinturas avulsas e, mesmo, dos túmulos, cobertos e descobertos ao sabor das solenidades comemorativas dos tumulados. Ter em conta todas estas imagens e, sobretudo, procurar entrever a coexistência de algumas delas e a eventual premeditação da sua convivência - na projecção de programas iconográficos em que, por exemplo, a escultura dos capitéis, os vitrais⁶³⁰, os paramentos e as imagens devocionais dialogam entre si - é o ideal que não lograremos aqui cumprir. Conscientes de que, pelo menos, os primeiros conjuntos de vitrais aplicados às janelas das naves laterais, do clerestório, do braço sul do transepto, da fachada ocidental e da Capela do Fundador (em suma, das campanhas do século XV), deveriam ser tidos em consideração para uma entendimento global das primeiras linhas de orientação iconográfica projectadas *com a igreja ou a par* da sua construção, remeteremos este esforço de articulação⁶³¹, para um momento subsequente a esta primeira abordagem investigativa.

Limitar-nos-emos, portanto, às imagens criadas a partir do próprio corpo arquitectónico e dele dependentes como suporte primário, na certeza de que a parergonalidade deste conjunto é particularmente complexa nas relações que estabelece entre os suportes e o seu espaço e, sobretudo, nas suas implicações iconológicas, pese embora a muito racionalizada economia do ornamento que já

⁶³⁰ Frei Luís de Sousa, refere a ausência de retábulos de madeira ou pedra que se possam considerar originais ou previstos pelos programa arquitectónico inicial, reforçando antes a intenção de utilizar peças de prata e de fazer substituir as máquinas retabulares pelas “grandes frestas altas, e rasgadas, as quaes todas estão guarnecidas, e cerradas de suas vidraças illuminadas de finas cores, e varias pinturas de devação”. Depois, ao referir os vãos que se abrem na fachada, fala de vitrais com “pinturas varias de armas, e divisas do Reyno, de tençoens, e empresas del Rey.” SOUSA, Frei Luís de, *Historia de S. Domingos. Particular do Reyno de Portugal*, Livro VI, p. 624, 631.

⁶³¹ Parece-nos necessário sublinhar que este esforço será sempre dificultado pelo carácter muito fragmentário deste primeiro conjunto de vitrais, exemplarmente estudados por Pedro Redol, num esforço de leitura conjunta com a arquitectura e simbólica do mosteiro. Cf. REDOL, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 2003.

Augusto Fuschini, habitualmente peremptório e nem sempre certo nas suas afirmações, soube reconhecer como sintomática da “absoluta simplicidade” que articula o interior da igreja e o ornamento escultórico, pois: “A ornamentação limita-se aos pontos, onde era indispensável: aos capiteis das columnas, aos tecidos das janelas e, por excepção, aos lambrequins de pedra que guarnecem o intradorso dos arcos das absides”⁶³².

Perfeitamente racionalizado, o ornamento que anima e demarca o espaço arquitectónico e, dentro dele, os espaços litúrgicos, abre-se à figuração apenas pontualmente, mas sempre em articulação com a natureza simbólica e física do próprio suporte. O mosteiro de Santa Maria da Vitória, votivo, celebratório, régio e, apesar de tudo, formal e institucionalmente mendicante, constitui, assim, um território vasto mas suficientemente organizado para que lhe consigamos distinguir espaços de representação bem definidos em função de uma economia do ornamento ditada por um princípio geral de liminaridade que cremos poder articular em três modalidades: *transição*, *suporte*, *projecção*.

A *transição*, longe de ser puramente artística ou formal, constitui antes um indicador espacial, pois que a ornamentação, vegetalista ou figurativa, *central* ou *marginal* (*ergónica* ou *parergónica*) se aplica com precisão a espaços transicionais (ou liminares): nos vãos (portais exteriores e interiores, de acesso às capelas, janelas), que constituem a transição entre o exterior e o interior do templo e dos seus espaços-satélite (neste caso, capela do fundador, claustro, sala do capítulo e capelas imperfeitas, onde o ornamento assume nos capitéis outro tipo de sub-suportes transicional); nos capitéis das naves, transepto e cabeceira, que consubstanciam a transição entre os suportes e a cobertura (pilares/columnas adossadas e arcos torais/nervuras). O *suporte* materializa-se fundamentalmente nas mísulas que, sobrepujadas pelas (liminares) esculturas de vulto do portal axial ou pelas nervuras das abóbadas do transepto, claustro e sala do capítulo, constituem o segundo tipo de suporte escultórico no interior do perímetro edificado⁶³³. A *projecção* será, por fim, o princípio que pauta a presença das excrescentes gárgulas figuradas dos limites superiores e exteriores do(s)

⁶³² FUSCHINI, Augusto, *A Architectura religiosa na Edade Média*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1904, p. 274.

⁶³³ Viollet-le-Duc descreve o capitel, precisamente, como elemento que serve de transição entre o suporte e a coisa suportada: “CHAPITEAU, s. m., Nom que l'on donne à l'évasement que forme la partir supérieure d'une colonne ou d'un pilastre, et qui sert de transition entre le support et la chose portée.” VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, T. 2, 1875, p. 480.

edifício(s), assegurando a expulsão segura das águas pluviais e habitando os limites extremos do espaço.

Num tal panorama de organização da escultura integrada no tecido edificado, facilmente se reconhece a liminaridade subjectiva de todos os registos. Ao focar, contudo, objectivamente cada um deles, perceberemos que a relação centro-margem convocada por e para cada um é individual e circunstancial. Assim, o portal axial, liminar no que respeita à relação entre o interior do espaço consagrado e o seu exterior, assume uma centralidade inquestionável na superfície murária da fachada ocidental, articulando-se de imediato, e por uma axialidade autoproclamada, com a capela-mor que, desta forma, se *projecta* para o exterior para melhor anunciar a sacralidade quotidianamente convocada no seu interior, através do cultivo espiritual, da devoção, da liturgia e do aparato visual a elas associado. Funcionando como o frontispício de um livro prestes a ser folheado e lido, o portal (simultaneamente liminar e central) alimenta, a partir do seu próprio *layout*, dinâmicas de centralidade e marginalidade comuns à bidimensionalidade de um fólio iluminado e à tridimensionalidade de um espaço construído. Assim, no espaço transicional do portal, encontraremos registos figurativos centrais, como o tímpano e o remate, que se expandem em ressonância pelas arquivoltas e jambas, bem como registos figurativos marginais que, sem obedecer à lógica emoldurante da cercadura iluminada, sustêm e delimitam inferiormente o centro, pulsante, que ocupa todo o espaço acima.

Os termos *central* e *marginal*, claramente aproximativos e nunca perfeitamente ajustados à realidade compositiva e iconográfica de um portal, poderiam perfeitamente ser substituídos por *principal* e *acessório*, *primário* e *secundário*, não fossem estes adjectivos porventura mais passíveis de disparidades conotativas do que o empréstimo (claramente codicológico e sintomaticamente pós-moderno) do binómio centro/margem. *Ergon* e *parergon*, por outro lado, se tomados também aqui como termos de uma relação indestrinçável e orgânica entre essencialidade e superfluidade, serviriam de forma mais eficiente o propósito de distinguir imagens cuja existência se justifica *per se* (as esculturas do apostolado têm autonomia formal, tal como as esculturas que preenchem as arquivoltas e o tímpano) de outras imagens que se apõem sobre suportes que perfeitamente prescindiriam (e que frequentemente prescindem) delas. De resto, em nenhum portal encontraremos nichos intencionalmente vazios, ao passo que em muitos estarão mísulas sem ornamento ou, pelo menos, sem figuração.

Se formalmente a presença destas imagens marginais ou *parergónicas* se pode assumir como supérflua - e recordemos o valor desta superfluidade, pois implica frequentemente o acréscimo de valores, desde logo, simbólicos e estéticos, ao suporte em questão - importa saber se o mesmo se aplica à sua relação iconográfica com o centro (*ergon*) do portal. Os paralelos históricos deste tipo de portal, que encontramos nos ciclos das grandes catedrais (sécs. XII-XV), habituam-nos a uma subtil e genérica relação simbólica entre as esculturas de vulto dos apostolados, frequentes nos portais reais onde a representação do Juízo Final mantém o protagonismo, e as imagens esculpidas nas respectivas mísulas, maioritariamente ocupadas por figuras humanas agachadas sob o peso da *auctoritas* apostólica. Encarnando o papel negativizado e subalterno da heresia, da apostasia, da incredulidade, do vício e do pecado, esmagados sob o exemplo dos primeiros evangelizadores e pregadores do mundo cristão - dotados da palavra e, significativamente, do livro - estes *marmousets* são complementos necessários ao reforço da dignidade e ortodoxia das figuras maiores, centrais e ergónicas do discurso oficial. Raramente, no entanto, eles são feitos *ad figuram*, ou seja, dotados de características ou atributos que os vinculem directa e especificamente ao personagem que os sobrepuja, podendo, as mais das vezes, mudar de lugar sem prejuízo da coerência da leitura do conjunto. Esta natureza genérica não exclui, no entanto, a possibilidade (ou a necessidade da procura) de esculturas misulares, sejam elas *marmousets* (figuras humanas agachadas), animais ou episódios figurativos, que funcionem como atributos claros e intencionais das figuras que virtualmente suportam. No caso do apostolado da Sé de Évora, como vimos, algumas destas figuras indiciam uma relação directa com as imagens que suportam. No entanto, nem sempre o centro e as suas margens se interpelam directamente, caminhando em paralelo, sobre o mesmo caminho mas a ritmos diferentes.

7.2 programar a margem

Falar de *programação* ou de *programa iconográfico* é quase sempre e para qualquer cronologia um desafio à imparcialidade da análise de determinado conjunto de imagens e à inocuidade do anacronismo que com ela inevitavelmente se transporta. Não só porque impõe à relação entre as imagens e o seu espaço, concreto ou reconstituído, uma premeditação significativa que poderá nunca ter

existido, mas também porque atribui a esse sentido relacional um conjunto de intencionalidades, mais ou menos específicas, estabelecidas num dado momento, por um determinado conjunto de pessoas, directa ou indirectamente relacionadas com o acto material efectivo de criar imagens. O tom vago e algo indefinido com que todo este processo se enuncia espelha, precisamente, a natureza hipotética, atributiva e portanto frequentemente nebulosa do processo teórico e historiográfico de análise de um programa iconográfico ou, antes, da sua criação. Porque, a menos que o investigador tenha em sua posse documentação (textual e/ou visual) concreta para a atribuição, a um ou vários indivíduos, da escolha de determinadas imagens para determinados espaços, contextos e/ou situações, e que essa documentação lhe seja suficiente para esclarecer a intencionalidade dessa mesma escolha no estabelecimento de um discurso coerente e funcional, ele estará sempre, inevitavelmente, a *criar* um programa iconográfico para um conjunto de imagens e e ideias mais ou menos interrelacionáveis e interdependentes entre si. Ou seja, ao invés de encaixar as peças de um puzzle que encontrou praticamente completo, estará a recortar sucedâneos à medida de umas quantas peças esparsas que lhe sobraram do original, na expectativa de alcançar uma imagem coerente e lógica do mesmo. Pese embora o carácter dramático do processo, ele faz hoje parte do aparato metodológico da história da arte e, por extensão, da antropologia visual e de todas as áreas afins aos estudos visuais. Desde que, no século XIX, os primeiros *inventores de puzzles* se dedicaram à procura das figuras reais por detrás das obras de arte, progressivamente estendidas dos artistas (mais ou menos geniais) aos comitentes, à leitura das mensagens ocultas sob as imagens e à sua relação com o meio, o contexto, a cultura e o tempo, a noção de programa passou a depender também das fontes utilizadas para a composição de um discurso visual que, frequentemente, se esvaziou do seu valor criativo, plástico, estético, material. A braços com os problema e as limitações dos programas, a iconografia de Erwin Panofsky (ou por ele sistematizada) sofreu frequentemente os embates de uma crítica à subversão dos valores da História da Arte pela submissão da imagem ao texto que ecoa ainda hoje, a cada nova revisão do papel dos estudos iconológicos.

Assim, se a substituição da *inventio* ou da *invenzione*, apanágio do artista moderno, pela noção de programa iconográfico é hoje problematizada⁶³⁴, tanto mais o será para um tempo em que a espontaneidade dos processos, por um lado, e a instrumentalização do artístico pelo divino, por outro, parecem imiscuir-se constantemente na relação entre comitente e/ou o(s) destinatário(s), o artista e a obra de arte. Esta obra-de-arte, que na acepção teórica aristotélica e tomista que ganha terreno a partir do século XIII é bem mais do que *cosa mentale*, pois depende estreitamente de capacidades técnicas e de um domínio pleno da manualidade⁶³⁵ crê-se muitas vezes desligada de um sentido programático que se vê substituído por directivas temáticas genéricas ditadas pelo comitente, ou por um sentido de decoro comumente partilhado entre este e o artista que, dando margem ao improvisado, a dá também à transgressão. É assim que muitas das imagens aparentemente subversivas ou heterodoxas do mundo medieval encontram a sua génese e justificação, como vimos a partir da análise da construção historiográfica do conceito de *marginalia* e imagens marginais.

Ora, não só a relativa equivalência da noção de arte a “coisa fabricada” não pode ser evidentemente assumida como exclusivamente medieval, como este protagonismo do acto de *fazer* não pode demitir-se de todo um processo conceptual que tem de ser prévio, além de simultâneo à execução do objecto artístico. E isto tanto para as imagens, como para a arquitectura que, as mais das vezes, é o seu suporte primário e que, também ela, frequentemente se pondera à luz desta lógica absoluta de improvisado que faz do planeamento - da programação - um elemento residual. Longe de ser um caso isolado mas, certamente, um dos poucos casos a chegarem até nós com tal integridade e abundância documental, o cuidadoso planeamento arquitectónico e iconográfico da catedral de Strasbourg, patente nos sucessivos desenhos que foram acompanhando a sua longa

⁶³⁴ Cf. HOCHMANN, Michel, KLIEMANN, Julian, KOERING, Jérémie, MOREL, Philippe (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2008. Particularmente desafiador, o contributo de Michel Hochmann propõe uma incoerência e inconsistência voluntária para muitos dos programas iconográficos em análise: “À propos de la cohérence des programmes iconographiques de la Renaissance”, p. 83-94. A noção de programa em sentido lato, estendendo-se inclusivamente à arquitectura, encontra-se também debatida num volume com contributos vários e nem sempre consensuais, da colecção Cahiers du Léopard d'Or: GUILLOUËT, Jean-Marie, RABEL, Claudia (eds.), *Le Programme, une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?*, Paris, Le Léopard d'Or, 2011.

⁶³⁵ A *ars* que segundo Tomás de Aquino se concretiza na imitação da natureza, é assim equacionada com a *techne* aristotélica sem que, do ponto de vista prático e criativo dispense o conhecimento e a compreensão (*scientia* ou *episteme*), como pressupostos e consequência, ou tão pouco o usufruto estético. Cf. SPEER, Andreas, “Aesthetics”, *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy* (ed. John Marenbon), Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 671-672.

construção e apoiando o trabalho dos vários arquitectos que nela se foram sucedendo (e apoiando a relação entre estes e o cabido), prova precisamente até que ponto programação e comprometimento se articularam, sem contradição, com improvisado, adaptação e liberdade⁶³⁶.

Sem que possamos (ou queiramos tão pouco) excluir o improvisado e até mesmo a espontaneidade do processo criativo das margens, onde frequentemente eles se fazem valer de forma mais evidente e onde mais claramente acontece o transporte da *inventio* entre dois tempos historiograficamente construídos como distintos e sucessivos - e basta para isso recordarmos a relação verdadeiramente hereditária entre o grotesco e o *grutesco* - não podemos deixar de assumir o planeamento, a organização, a intencionalidade como valores também legíveis nas margens e a partir delas. Julgamos, de facto, que faz sentido assumir a utilidade operativa da noção de programação, entendida como prévia à criação propriamente dita das imagens e dependente dos seus agentes principais (comitentes/artistas/destinatários) bem como das fontes e modelos em circulação. E isto tanto a partir dos casos portugueses com os quais pudemos contactar, como de variadíssimos casos de estudo fora de Portugal, dos quais podemos destacar pela sua actualidade os dos manuscritos iluminados da família Bohun em Inglaterra⁶³⁷, ou dos portais das catedrais de Rouen e Lyon, bem como da abadia de Saint-Ouen de Rouen e do Palácio dos Papas em Avignon⁶³⁸.

⁶³⁶ Cf. DUPEUX, Cécile, BENGEL, Sabine, *Cathédrale de Strasbourg: Dessins*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2015. Para a catedral de Strasbourg conhecem-se também os desenhos da cátedra, da autoria de Hans Hammer (1484) e do portal mais tardio, não previsto nos primeiros planos, de Jean d'Aix-la-Chapelle (séc. XVI). O caso de Strasbourg, que amiúde mencionamos por ser um dos mais documentados, não faz do desenho arquitectónico uma prática pontual ao longo do período medieval. As próprias paredes do risco dos edifícios portugueses (Santa Maria de Belém, Santa Clara-a-Velha de Coimbra e até mesmo Santa Maria da Vitória) anunciam a frequência desse mesmo procedimento. Cf. PEREIRA, Paulo, *A Fábrica Medieval. Conceção e construção em Portugal. 1150-1550*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2011 [tese de doutoramento]; BORK, Robert, *The Geometry of Creation. Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham, Ashgate, 2011.

⁶³⁷ SANDLER, Lucy Freeman, *Illuminators and Patrons in Fourteenth-Century England: The Psalter and Hours of Humphrey de Bohun and the Manuscripts of the Bohun Family*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

⁶³⁸ Trata-se de uma abordagem assumidamente consciente dos perigos da obsessão do “programa” e, portanto, particularmente ancorada na “visualidade” dos conjuntos iconográficos e nas intencionalidades legíveis, ainda que por vezes apenas residualmente, enquanto parte de um programa iconográfico. THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptés au Seuil des Cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012.

Da mesma forma, também a noção de programa, assumido como construção *à posteriori* das especificidades do agenciamento espacial das imagens, das suas relações temáticas e simbólicas, de possíveis fontes iconográficas e textuais e dos respectivos paralelos, numa perspectiva *multimedia*, e implicações económicas, políticas, sociais e culturais, se justifica enquanto exercício analítico. A nocividade, ou mesmo a potencial toxicidade, destes conceitos resulta não tanto da sua utilização enquanto ferramentas conceptuais mas sobretudo do seu determinismo e da sua utilização enquanto premissa de análise ao invés de resultado. Partir para a análise de uma obra ou conjunto iconográfico com a certeza da existência de um programa implica o risco permanente de sobreinterpretações, referências forçadas e leituras superimpostas, com o conseqüente recurso a textos e alegorias como justificação e/ou âncora interpretativa para todas as imagens: e, cremos firmemente, nenhum investigador deixará de encontrar um programa iconográfico onde creia à partida que ele existe. Porém, face à elasticidade das imagens, associada ao seu mutismo, seria no mínimo obtuso não reconhecer que, mesmo quando consciente destes riscos, e mesmo deixando a constatação da existência ou da aparência de um programa para o final do percurso analítico, quando o contexto iconográfico (que, recordemos, é sempre simultaneamente formal e temático) o confirma, qualquer investigador envolvido no questionamento iconológico das imagens corre o risco de se deixar intoxicar pela sugestão do programa e pela tentação da imposição de lógicas funcionais e sentidos discursivos e simbólicos que, afinal, fazem parte de qualquer etapa interpretativa.

Consciente deste perigo, e procurando remeter-se tanto quanto possível à “análise do visível”, Franck Thénard-Duvivier, cujo trabalho sobre os portais de Rouen acabámos de referir, resume idealmente as linhas fundamentais do problema, sobretudo no que respeita à relação entre escultura e arquitectura, que é a que nos ocupa no caso de Santa Maria da Vitória:

*La question du programme iconographique est liée à celle de la conception des ensembles monumentaux et elle implique les commanditaires et les sculpteurs sans que leur rôle respectif soit véritablement possible à évaluer. Sans minimiser la nécessaire «intention» que traduit toute création artistique, rappelons que c'est la combinaison de plusieurs logiques et d'exigences multiples, en partie contradictoires, qui participent à la mise en oeuvre du programme iconographique.*⁶³⁹

⁶³⁹ THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptés au Seuil des Cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, p. 20.

Semelhante conclusão é a que Jean-Marie Guillouët e Claudia Rabel esboçam, a partir da discussão da noção de programa e da sua aplicação ou inutilização por parte de investigadores dedicados a diferentes domínios da arte medieval, numa cronologia alargada:

Il convient donc de rompre avec une conception purement logocentrée de la notion de programme. [...] Il [le chercheur] doit être tout autant attentif à des agencements qui répondent à des logiques non-textuelles et non-narratives, difficiles à percevoir aujourd'hui et pourtant explicitement conçus par les artistes, les commanditaires ou les «iconographes» et compris par les spectateurs médiévaux.⁶⁴⁰

Ainda que, frequentemente, a problematização da noção de programa traga consigo um pudor exacerbado relativamente ao seu anacronismo enquanto “mot-outil”, a partir do qual a nossa posição diverge fundamentalmente da maioria dos investigadores que se recusam a utilizar a palavra ou sequer o conceito, pela sua inexistência no período medieval (que nos fornece alternativas como *ordo* ou *dispositio*) e pelo transporte de expectativas e modos de leitura contemporâneos para a obra do passado, encontramos na apologia de uma *hermenêutica visual* um caminho válido para o enfrentamento das imagens marginais e de todas as outras que nelas sempre participam e que muitas vezes com elas se confundem. A partir dela e de uma utilização temperada do texto e do discurso enquanto articuladores da imagem, perceberemos como muitos programas ou muitos conjuntos de sentido programático prescindem de categorias para nós instituídas (e é aqui que o perigo do anacronismo reside realmente) como imprescindíveis para a sua detecção: ordem, coerência, narratividade, textualidade. A aceitação das incoerências iconográficas, das lacunas formais, da desordem, da ausência de fio narrativo ou de aparente adequação da imagem ao seu espaço como parte do processo relacional entre um período que amiúde se encaixa nos rudes limites de uma Baixa Idade Média, não implica, de forma alguma, a extensão destes comportamentos a todos os contextos e a todas as imagens, nem tão pouco a sua afirmação enquanto característica. Tantas ou mais vezes, encontraremos a perseguição de módulos organizacionais, inclusivamente geométricos e numéricos que respondem de forma precisa tanto às noções antigas de *ratio* ou *ordo*, como à noção actual de programa. O que se potencia é, pelo contrário, a compatibilidade entre ambos os comportamentos e dela esperamos dar provas,

⁶⁴⁰ GUILLOUËT, Jean-Marie, RABEL, Claudia, “En quête de programme”, *Le Programme, une notion pertinente en histoire de l’art médiéval?*, p. 12-13.

precisamente, a partir da iconografia de Santa Maria da Vitória e de algumas obras realizadas sob a égide do entusiasmo vencedor da Batalha Real.

É, portanto, a partir de uma relação cautelosa com a noção de programa, tido como possibilidade e como pano de fundo de um cenário onde as imagens, nas suas múltiplas valências, são as reais protagonistas, que pretendemos abordar o caso de Santa Maria da Vitória. Ao invés do determinismo de um programa iconográfico, aplica-se sobretudo uma noção ampla de programação, legível na distribuição do ornamento pelo espaço e de pontuais relações entre suportes, temas e motivos que permitem supor a sua premeditação por parte de algum dos agentes envolvidos nas campanhas construtivas do mosteiro. A ponderação destes mesmos agentes, cuja identificação e responsabilidade não pode ser mais do que especulativa, conduz-nos então a uma segunda triangulação, em parte já enunciada: o monarca que lança, financia e, por via interposta, controla o desenvolvimento das obras; os artistas que se sucedem num estaleiro que, durante quase um século, terá sido (hiper)activo; os frades pregadores que, pouco tempo depois do início da construção e, ainda que em pequeno número, se estabelecem no espaço do mosteiro.

Se a encomenda, particularmente emblemática e com profundas ressonâncias na memória colectiva do Portugal de então, está perfeitamente identificada com a figura de D. João I, não podemos arredar dela, e dos seus necessários canais de comunicação, eventuais delegados da sua confiança com poder de influência e decisão, como é o caso de João das Regras e como será certamente o caso dos *homens bons* que o rei ordena *que se escolha* para administrarem os bens - e entre eles, o espaço e os objectos litúrgicos, ou o tesouro - do mosteiro. Da mesma forma, e dado o longo prazo da construção, também a figura de D. Duarte não pode ser demitida, pese embora a brevidade do seu reinado, de decisões e escolhas que, durante a década de trinta do século XV seriam ainda necessárias relativamente às obras do mosteiro. Acima de tudo, convirá recordar que esta se trata de uma encomenda régia e, simultaneamente, de uma prova de devoção, legitimidade e poder.

É necessário, portanto, estabelecer uma larga margem de ponderação para o papel do soberano, enquanto patrocinador e protector do mosteiro e dos seus frades, nas decisões tomadas aquando da projecção do seu programa arquitectónico (tomando aqui a arquitectura um sentido totalizante, que não se

demite da escultura integrada). Ainda que a mediação dos vedores⁶⁴¹ e mestres de obras deva ser sempre equacionada, também enquanto responsáveis por decisões de carácter prático e programático⁶⁴², quando se trata de convocar a vontade régia e o seu envolvimento em empresas arquitectónicas, sabemos que D. João I não foi uma figura omissa no que respeita à gestão da construção, organização, manutenção e ornamentação do mosteiro e, em particular, da sua igreja. Disso nos dão conta várias passagens do seu testamento, onde frequentemente se intui que o rei, dissipadas as dúvidas quanto ao merecimento e adequação da ordem de São Domingos a um espaço de tão evidente simbolismo e importância, fez dos frades beneficiários e fiéis depositários de uma obra de cujo controlo nunca abdicou. De resto, tanto no documento de doação (4 de Abril de 1388) quanto no aludido testamento, D. João I faz questão de esclarecer que a casa de oração prometida à Virgem já estaria em construção quando foi persuadido a entregá-la à ordem dos Pregadores, cuja vocação mariana sublinha sempre, de forma a não deixar dúvidas sobre a legitimidade do processo, à luz da sua promessa⁶⁴³. Segundo este documento, regista-se um processo construtivo cujos meandros administrativos e financeiros ficam ao encargo de terceiros, tal como a administração dos bens dos próprios frades, entregue a “dous boons homeens” (um provedor e um escrivão). Alimentadas pelas “rremdas de Leyrea e seu termo com seu almoxarifado”⁶⁴⁴, as obras do mosteiro parecem ter acontecido de forma paralela e quase independente à vontade e à intervenção dos seus destinatários, a quem “as outras cousas do dicto Moesteiro asy como rrefeitoryo e

⁶⁴¹ Cargo que, no caso do mosteiro da Batalha, implicava a administração judicial do estaleiro, com o vedor a cumprir igualmente o papel de “juiz das obras”. Cf. GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 63-74.

⁶⁴² Cf. GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 74.

⁶⁴³ No documento de doação datado de 4 de Abril de 1388 “edificar e mandar fazer casa de oraçam em a qual honrra e louvor da dicta Senhora se faça serviço a Deus a qual de fecto já mandamos começar a par da <Canueira> porque segundo Deus e verdade os frades pregadores da hordem de Sam Domingos som mui devotos em ella”; “damos e doamos e dedicamos a ordem de Sam Dominguo o nosso Moesteiro de Sancta Maria da Victoria que nos ora mandamos fazer” GOMES, Saul, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, Vol. I, p. 25-26. “huum Moesteiro, o quall, depois que foy comesado, nos requereo o doutor Johan das Regas [sic], do noso comselho, e frey Lourenço Lamprea, noso confessor, estando nos em o çerquo de Mellgaço, que hordenasemos que fosse da hordem de Sam Domynguos e nos duvidamos de ho fazer, porque asy foy noso prometimento de se fazer aa homrra da dita Senhora Samta Maria: e rresponderam nos as rrezões porque.” Vol, I, p. 135.

⁶⁴⁴ GOMES, Saul António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, Vol. I, p. 136. O caudal destas rendas aplicado às obras do mosteiro foi já apurado por Saul Gomes naquela que é uma obra seminal para o estudo das múltiplas facetas do Mosteiro da Batalha no século XV: GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 223-248.

cassa de dormytoryo e a crasta e todalas outras cousas d ofiços” deveriam ser entregues “bem rrepairadas e corregidas”⁶⁴⁵, conquanto estes fossem responsáveis pela sua manutenção e reparação. Era, além disso, responsabilidade (e, logo, prerrogativa) do rei, legada por D. João I aos seus sucessores, “prover o corpo do dicto Moesteiro com a capella mayor e a nosa [capela do Fundador] e eso medes as outras capellas do cruzeyro e a samcrestia e o cabiido de todollos adubios que lhe forem compridoyros e necessaryos”⁶⁴⁶. Entre o fornecimento dos círios e do azeite, a manutenção e ocasional reparação dos espaços, este provimento implicava ainda uma gestão estrita - mais uma vez, às mãos do provedor e do escrivão- dos próprios paramentos e alfaias litúrgicas, todos eles (ou grande parte deles) oferecidos pelo próprio rei.

De facto, fica desde cedo muito claro - e desde logo a partir do documento de doação à ordem de São Domingos - que a determinação de dedicar a nova casa monástica à Virgem era uma preocupação séria e uma questão de honra, além de que o facto de constituir a primeira grande obra de mecenato régio da nova e triunfante dinastia garantia a necessidade e o ímpeto de a investir de todo o cuidado e todos os esforços, de modo a que reflectisse a munificência e o orgulho individual e dinástico de um rei vitorioso que, em pouco tempo, passaria a dividir o protagonismo com D. Filipa de Lencastre que sobre ele exerceria “uma magistratura de influência” e de quem dependeria o ânimo e a confiança do povo como dos nobres⁶⁴⁷. Esta, que foi muito mais do que a chancela de uma união diplomática que também ao rei competia (e convinha) acarinhar e proclamar, representou o revigoramento da vida intelectual e cultural da corte portuguesa, com implicações no meio artístico que estamos ainda longe de conhecer de forma satisfatória. Ainda que a sua personalidade histórica e o seu papel activo na educação da Ínclita Geração, com a natural preservação de muitos traços da sua matriz cultural e religiosa inglesa tenham sido já, em grande medida, apurados, o seu envolvimento no meio artístico - algo previsível, pela sua determinação em matérias devocionais e litúrgicas e pela sua formação num meio literário de

⁶⁴⁵ GOMES, Saul António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, Vol. I, p. 140.

⁶⁴⁶ GOMES, Saul António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, Vol. I, p. 139-140.

⁶⁴⁷ SILVA, Manuela Santos, “Filipa de Lencastre e o ambiente cultural na corte de seu pai (1360-1387)”, *Clio - Nova Série*, Vol. 16/17, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2007, p. 243.

excelência⁶⁴⁸ - permanece ainda pouco questionado. Sem a pretensão de encontrar em Filipa de Lencastre qualquer tipo de influência sobre a definição do programa ornamental e iconográfico do mosteiro da Batalha, para a qual não teríamos matéria de fundamentação credível, não podemos deixar de notar que ao seu papel hipoteticamente mediador, que o barómetro das influências e transferências fez desvanecer partir do momento em que a veemência oitocentista do carácter inglês da grande máquina batalhina se dissipou, não devem ser alheias as suas relações com a sua meia-irmã, Catalina de Lancáster (nome, também ele aclimatado). Filha de John of Gaunt e Constanza de Castela, em segundas núpcias, uma vez que a mãe da então futura rainha de Portugal falecera muito jovem, Catalina de Lancáster foi uma interlocutora fundamental em vários conflitos e, desde logo, entre o que antagonizava os reinos de Castela e Portugal. Terá sido, em grande medida, graças à sua mediação e, apenas presumivelmente, à de D. Filipa que se logrou obter a resolução do acordo de paz em 1411⁶⁴⁹.

Mas todos estes dados seriam relativamente marginais ao nosso propósito, não fora o envolvimento activo de D. Constanza na construção do mosteiro de Nuestra Señora de la Soterraña de Santa María la Real de Nieva, em Segóvia. Fundado pela própria rainha em 1393, no local onde um pastor encontrou soterrada uma antiga imagem da Virgem, o mosteiro foi também por ela entregue à

⁶⁴⁸ D. Filipa de Lencastre terá introduzido na Capela Real o Rito de Sarum, ou Uso de Salisbury, mais complexo, exigente e visualmente aparatoso do que o Uso de Roma, vigente em Portugal, e seguramente seguido por pelo menos um dos seus filhos, o infante D. Fernando. Neta de reis, a sua cuidada educação permitiu-lhe contactar com a obra dos principais poetas e cronistas do século XIV, bem como com figuras fundamentais do panorama literário inglês, como o então jovem Geoffrey Chaucer. O estudo sistemático da rainha, da corte e das relações Lancaster-Avis tem sido levado a cabo por Manuela Santos Silva, cuja obra utilizamos aqui como referência e veículo para outras abordagens: SILVA, Manuela Santos, “Práticas religiosas e hábitos culturais inovadores na corte dos reis de Portugal (1387-1415)”, *Poder Espiritual/Poder Temporal. As relações Igreja-Estado no Tempo da Monarquia (1179-1909)*, *Actas do Colóquio* (dir. Manuela Mendonça), Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2009, pp. 193-212; SILVA, Manuela Santos, “Philippa of Lancaster, queen of Portugal (1360-1415): educator and reformer”, *The Rituals and Rhetoric of Queenship (Medieval to Early Modern)*, (eds. Liz Oakley-Borwn, Louise J. Wilkinson), Dublin, Four Courts Press, 2009, pp. 37-46; SILVA, Manuela Santos, “D. Duarte e os irmãos: uma educação anglo-normanda?”, *D. Duarte e a sua época. Arte, Cultura, Poder e Espiritualidade* (coord. Catarina Fernandes Barreira, Miguel Metelo Seixas), Lisboa, IEM/CLEGH, 2014, pp. 51-65; COELHO, Maria Helena da Cruz, *D. Filipa de Lencastre. A Inglesa Rainha. 1360-1415*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011.

⁶⁴⁹ Cf. SILVA, Manuela Santos, “Filipa e Catalina de Lancaster e as negociações da paz de 1411 entre Portugal e Castela - segundo os cronistas portugueses”, *La participación de las mujeres en lo político: mediación, representación y toma de decisiones* (coord. Isabel del Val Valdevieso, Cristina Segura), Madrid, Almudayna, 2011, pp. 281-291.

Ordem dos Pregadores de São Domingos em 1399⁶⁵⁰. Ora, não só se trata da coincidência de dois mosteiros de fundação régia, concorrentes no tempo e na dependência imediata de duas descendentes da família Lancaster - uma aparentemente menos envolvida e a outra aparentemente menos próxima ao berço inglês - como também da entrega de ambos à ordem de São Domingos e, acima de tudo, do reflexo imediato dessa filiação institucional na iconografia marginal. De Santa María de Nieva, ficará para sempre ilustre o (verdadeiramente) extraordinário claustro, erguido durante uma segunda campanha de renovação e ampliação do espaço monástico (1414), passados apenas cerca de quinze anos do término da construção do primeiro edifício e já sob o controlo próximo dos religiosos de São Domingos, ainda que sempre com a protecção da rainha.

Neste claustro, que assume plenamente a continuidade e a força legitimadora dos modelos antigos - numa opção que cremos não só deliberada como ponderada em termos de homenagem e adequação à imagem da Soterraña - encontra-se um dos maiores conjuntos de capitéis historiados do período, para o qual só encontraremos paralelo em Portugal no claustro das monjas cistercienses de Santa Maria de Celas [Fig. 7.1]. Em Segóvia, contudo, as cenas bíblicas ou hagiográficas são praticamente residuais quando comparadas com a abundância de temas profanos e figuras seculares, que têm sido entendidos como representativos das três esferas sociais então postas em contacto no espaço claustral de Puebla; povo, clero e nobreza. Na superfície sempre liminar dos capitéis encontraremos, tal como na Batalha, um enorme protagonismo dos frades dominicanos, representados numerosas vezes, entregues às actividades comuns da vida monástica mas, também, activamente envolvidos na construção do mosteiro ou, quiçá, do próprio claustro [Figs.7.2]. Esta recorrência do retrato dos destinatários da escultura e do seu espaço que, uma vez terminada a obra, passam a articular-se numa lógica de identificação muito mais próxima e reflexiva - como se de auto-representação se tratasse - é, como veremos, um traço que ambos os casos têm em comum, estendendo-a a vários suportes e espaços.

Independentemente das especificidades iconográficas do caso de Nieva, que não cabe agora desenvolver apesar do seu enorme potencial para a exploração da relação centro-margem, o facto é que nele se encontra o paralelo, não necessariamente transponível para a Batalha mas utilmente comparável, de uma fundação régia de dedicação mariana e de comemoração a uma extraordinária manifestação da presença divina, onde os frades dominicanos

⁶⁵⁰ Sobre a história geral do mosteiro, ver SÁNCHEZ SIERRA, Antonio, *El monasterio de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Piedad de Segovia, 1992.

parecem ter um papel activo nas escolhas iconográficas, não só por nele se fazerem representar, como por através dele reflectirem a sua própria natureza institucional, as suas preocupações de auto-regulação, a sua missão educativa, edificadora e salvífica para com os membros da ordem e, sobretudo, para com os membros do século. Esta participação, encontramos-la sobretudo no programa - porque de outra coisa não pode tratar-se - do claustro, com a articulação (não necessariamente ordenada e matematicamente *lógica*) dos temas e motivos esculpidos nas quatro faces dos seus oitenta e sete capitéis que funcionam como uma espécie de repositório da iconografia marginal da época, incluindo: cenas do calendário e das actividades agrícolas, onde o povo é protagonista; cenas de caça, de justas e de guerra contra os mouros, obviamente pertencentes à nobreza; alegorias animais e vegetais; monstros e híbridos; cenas bíblicas e motivos heráldicos; além das já aludidas cenas protagonizadas pelos próprios frades, onde frequentemente se colocam em contacto os vários tipos sociais representados isoladamente noutros capitéis. Este papel congregador dos dominicanos de Nieva, naturalmente decorrente da vocação mendicante e pregadora da Ordem e de suma importância para a compreensão de (pelo menos uma das) linhas orientadoras do programa iconográfico do claustro, confirma-se na sua própria natureza convergente, não só enquanto elemento articulador do espaço monástico, por definição, como também e neste caso em particular, enquanto espaço frequentável pelos fiéis e já não hermeticamente selado por princípios de clausura a que os pregadores, obviamente, não respondem.

Sobre o seu envolvimento directo na construção do claustro de Nieva, que foi já considerado evidente por vários autores, Diana Lucía Gómez-Chacón veio propor uma nova leitura, ancorada numa visão alegórica das cenas de construção representadas nos capitéis do claustro, onde encontramos os próprios frades a verificar o trabalho de canteiros e escultores (e muito provavelmente a realizar os necessários pagamentos) e, inclusivamente, a ajudar a içar alguns dos silhares. Para esta autora, que considera óbvia a supervisão dos sucessivos priores sobre todas as decisões tomadas acerca das obras do mosteiro⁶⁵¹ - e, desde logo, a iconografia dos próprios capitéis -, a leitura destas imagens deverá passar

⁶⁵¹ “Lo que sí es seguro es que, al igual que el resto de motivos que conforman el programa iconográfico del claustro segoviano, la inclusión de dichas escenas constructivas fue examinada y aprobada por el superior del convento, quien muy probablemente, también interviniese en su selección.” Uma das provas deste controlo estará, por exemplo, nas inscrições deixadas nos pilares do cruzeiro, marcando o final de vários momentos construtivos. Cf. GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía, “*Clastrum animae* o la edificación del alma. Las escenas constructivas del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia)”, *Anales de Historia del Arte, Madrid*, Universidade Complutense de Madrid, Vol. XXIV, 2014, p. 68.

sobretudo pelo tema do *Clastrum animae*, colhido de Hugo de Fouilloy (ou de Folieto), e vertido em obras tão correntes em contexto dominicano quanto o *Speculum historiale* (parte do *Speculum majus*) de Vincent de Beauvais⁶⁵². Equiparando a construção de um claustro à construção da alma, este texto oferece inúmeros pontos de contacto com a importância concedida pela Ordem à formação, educação e edificação dos noviços na busca pela Sabedoria, reflectida, por sua vez, em variadíssimos textos de origem dominicana que recorriam a metáforas relacionadas com a construção e a arquitectura para aludirem à instrução dos jovens frades⁶⁵³.

Ora, a visão alegorizada do envolvimento dos frades pregadores na construção dos seus edifícios, com naturais ressonâncias espirituais ao nível da construção comunitária de cada uma das suas casas, das suas almas e do seu conhecimento, não obsta em momento algum à sua presença activa, interessada e interventiva na realidade material das mesmas. Só assim se justifica, de resto, a sua presença nos capitéis deste claustro e, também no interior da igreja, onde encontramos pontualmente, em curtos frisos que contornam os pilares (estreito sucedâneo de capitel) pequenas figuras de frades, entre elementos esparsos de folhagem, que parecem glosar de forma humorística a relação entre os dominicanos, o conhecimento e o livro: enquanto uns escrevem, os outros adormecem sobre os livros como sobre uma confortável almofada [Fig.7.3].

A partir deste exemplo tão próximo no tempo, nas motivações e nos personagens, bem como do comportamento característico dos dominicanos (e dos mendicantes em geral) face à construção das suas igrejas e da sua dotação de imagens⁶⁵⁴ e ainda em face do próprio conjunto escultórico da igreja e claustro de Santa Maria da Vitória, dificilmente poderíamos não pensar numa definição temática minimamente coerente e cuidadosamente seleccionada e, sobretudo, demitir dela a participação dos frades pregadores que, desde 1388 fariam já parte do quotidiano do estaleiro. Difícil será, portanto, crer nas palavras de Frei Luís de Sousa, quando nos diz que:

⁶⁵² GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía, “*Clastrum animae* o la edificación del alma. Las escenas constructivas del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia)”, 69-72.

⁶⁵³ GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía, “*Clastrum animae* o la edificación del alma. Las escenas constructivas del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia)”, p. 72-75.

⁶⁵⁴ Para uma visão geral, consultar, por exemplo: BRUZELIUS, Caroline, “The architecture of the mendicant orders in the Middle Ages: an overview of recent literature”, *Perspective* [online], Nº 2, 2012, p. 365-386 (DOI: 10.4000/perspective.195), consultado a 1 de Abril de 2016, <http://perspective.revues.org/195>

*A obra corria por Ministros Reaes: elle [Frei João Martins] com seus companheiros não fazião mais que dizer sua Missa, prègarlhes nos dias de festa, e residir com em casa sua: mas não davão voto nem traça, nem ordem em cousa alguma, por que toda a fabrica estava à conta del Rey, e dos que em seu nome presidião nella.*⁶⁵⁵

A dificuldade em crê-lo não passa por não sabermos que as matérias de gestão financeira sempre estiveram sob a responsabilidade dos “ministros reais”, nem porque nos pareça lógico que os frades, mesmo sob a autoridade do prior, impusessem a sua vontade à do rei, mas simplesmente porque *estar à conta do rei* não significa necessariamente que quem já havia logrado persuadi-lo da adequação e das vantagens de colocar o mosteiro de Santa Maria da Vitória à guarda dos Dominicanos não fosse minimamente tido em conta na definição das imagens que serviam simultaneamente de ornamento, presença simbólica, reflexo ideológico e reforço discursivo ao espaço mais emblemático da recém-criada dinastia. Esta mesma identificação dinástica, não deverá, contudo, afastar-nos de um muito óbvio poder decisório do rei “e dos que em seu nome presidião” sobre as matérias iconográficas, sugerindo antes um hibridismo em nada pioneiro ou extraordinário entre comitentes e destinatários na hora de definir e aprovar um programa, na sua plena definição, ou nas suas linhas gerais e nos seus vários momentos de composição.

Se no caso de Santa María la Real de Nieva se supõe que a traça e programa iconográfico do claustro tenha passado pela mediação do *praefectus operum* e pela aprovação última do prior, não podemos deixar de notar que se trata de um segundo momento construtivo em que o impulso fundamental dependente da fundação régia se havia já parcialmente diluído na responsabilidade assumida pela ordem sobre o seu próprio espaço. A transposição desta realidade para Santa Maria da Vitória requer, portanto, que na ressalva das devidas distâncias entre um controlo muito mais apertado por parte de D. João I - durante cujo reinado decorrem os principais momentos construtivos - ainda que certamente não absoluto nem tão pouco demissivo do contributo ideológico da ordem que não só seria destinatária e fiel depositária de tão importante empresa como se afirmava como uma das mais qualificadas em matéria de domínio das referências textuais, visuais e ideológicas, bem como das

⁶⁵⁵ SOUSA, Frei Luís de, *História de S. Domingos. Particular do Reyno de Portugal*, Livro VI, p. 620.

ferramentas intelectuais fundamentais⁶⁵⁶ para a definição de um conjunto escultórico à altura da afirmação arquitectónica (devocional e moral, além de política e económica) assim conscientemente proclamada.

Na verdade, a aparente alienação dos frades dominicanos das matérias práticas da sua nova casa - lida à luz dos documentos coevos e não da leitura de Frei Luís de Sousa, tendencialmente reiteradora da humildade e subserviência da Ordem - não deve provocar qualquer estranheza, nem supor que a sua intervenção a nível programático seja negligenciável. Numa obra iniciada pelo rei, de acordo com uma promessa sua, não se esperaria outra coisa que não o seu patrocínio cuidadoso e continuado. Além disso, a natureza mendicante da própria ordem obstava, por princípio, ao seu envolvimento activo no trâmites legais e formais relacionados com o financiamento das obras. Apesar de haverem logrado a autorização de posse de bens móveis e imóveis e de receberem do próprio monarca o seu sustento fundamental (“mantimento de comer, beber, vestir e calçar”), os dominicanos da Batalha mantinham as esmolas, “offertas e mortoryos e todallas outras cousas que os frades de San Domynguos ham em todollos outros Moesteiros”⁶⁵⁷. Tal como a dedicação do mosteiro havia resultado da eficácia persuasiva de João das Regras e Frei Lourenço Lampreia⁶⁵⁸, cremos que também a intervenção do monarca na construção da igreja e espaços adjacentes, com a necessária tomada de decisões relativamente ao espaço e percursos litúrgicos, ao programa iconográfico e aos ornamentos, se terá feito acompanhar da mediação do confessor dominicano, primeiro prior do Mosteiro de Santa Maria da Vitória e mesmo do doutor João das Regras, desde logo nomeado “promotor e requeridor de todo bem e prol e honrra do dicto Mosteiro e fraires del”⁶⁵⁹ que, de resto,

⁶⁵⁶ Sobre as gerais competências intelectuais e culturais dos dominicanos, bem como o papel por eles desempenhado na vida cultural do reino (e além dele) entre os séculos XIII e XV, ver: GOMES, Saul António, “Os dominicanos e a cultura em tempos medievais: o caso português”, *Biblos: revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, Vol. VII, Coimbra, FLUC, 2009, p. 261-294; GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, p. 325-340.

⁶⁵⁷ Cf. GOMES, Saul, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, Vol. I, p. 139.

⁶⁵⁸ Cf. GOMES, Saul, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 40-41.

⁶⁵⁹ Cf. GOMES, Saul, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, Vol. I, p. 26.

voltaremos a ver envolvido numa outra edificação dominicana, o convento de São Domingos de Benfica a partir de doação régia datada de 1398⁶⁶⁰.

Activamente envolvidos na causa comum da captação do trono de Portugal para o seu legítimo herdeiro, defendiam com idêntico fervor a legitimidade de Urbano VI face ao antipapa Clemente VII, cujas pretensões haviam sido defendidas por Juan I de Castela, entretanto excomungado pelo papa de Roma. Num momento em que a Ordem de São Domingos, fragilizada pelas consequências da peste negra sobre o espaço urbano e pelo fraccionamento provocado pelo Grande Cisma do Ocidente, se vira forçada a tomar posições fracturantes, as casas dominicanas em Portugal haviam permanecido fiéis à obediência a Roma, o que não seria estranho ao apoio manifestado pela Ordem à causa do Mestre de Avis.

À articulação de vontades e poderes assim estabelecida entre estas duas esferas, que se identificam e se (con)fundem na comum devoção mariana e num previsível transporte do protagonismo da Virgem para as imagens por si determinadas ou aceites, falta ainda juntar os valores, os modelos e as influências transportadas pelos próprios escultores, por sua vez sempre conciliadoras de diferentes proveniências e diferentes modos de pensar e fazer a imagem. Nada menosprezável, e certamente determinante na existência de muitas das especificidades formais e iconográficas que encontramos em Santa Maria da Vitória, a influência dos escultores⁶⁶¹ - que, como indica ainda Jerónimo Cardoso, é sempre simultaneamente um debuxador - não deixará ainda de nos recordar que a noção de *programa*, *determinação* e *aprovação* aplicadas às imagens esculpidas num edifício como este não se inscrevem na lógica absoluta em que hoje as conhecemos. Pelo contrário, e como vemos, mais uma vez, a partir do eloquente exemplo de Strasbourg, o processo construtivo e, por extensão,

⁶⁶⁰ “Por ocasião da doação dos paços para a fundação de S. Domingos de Benfica, em 1398, D. João I insiste novamente na relevância que a Ordem de S. Domingos assumia junto de si e dos seus cortesãos mais próximos, reiterando que assinava tal concessão: ‘por amor de Deus e a rogo do doutor Joham das Regras do nosso conselho’”. GOMES, Saul, “Os dominicanos e a cultura em tempos medievais: o caso português”, *Biblos*, Vol. 7, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 261-294, p. 266.

⁶⁶¹ Se pudermos atribuir um sentido de longo prazo às definições de Jerónimo Cardoso, cujo dicionário não se dirigia especificamente ao vocabulário artístico e arquitectónico e que, portanto, mais facilmente reflectiria o “sentido comum” das palavras, encontraremos na clarificação dos termos *artifex* e *sculptor* resquícios das acepções que terão tido antes do século XVI. Assim, *artifex*, *icis* é “Ho official dalgũa obra” e *sculptor*, *oris* corresponde ao “entretalhador, ou debuxador”, numa duplicidade de competências que reflecte perfeitamente o trabalho escultórico no século XV como em qualquer outro tempo. CARDOSO, Jerónimo, *Dictionarium latino/lusitanicum & vice versa*, fl. 20v e 220r.

escultórico, não deixava de prever espaço para a adaptação, o improvisado, a alteração. Assim, face a directivas genéricas, como as que encontramos nas margens de tantos manuscritos iluminados (recordemos o alique virgines do Missal do Lorvão) , o artista encarregado de concretizar a imagem tinha frequentemente margem para interpretar e inclusivamente personalizar os detalhes fundamentais do tema, figura ou motivos indicados. Para uma cronologia aproximada, Jean-Marie Guillouët analisou alguns casos particularmente documentados de encomenda escultórica, envolvendo sobretudo a corte dos duques da Borgonha, Philippe le Hardi e Jean Sans Peur, para quem trabalharam nomes hoje tão claramente conotados com um cunho artístico pessoal e inconfundível como Claus Sluter ou Claus de Werve, comprovando o apertado controlo dos aspectos formais e iconográficos das obras por parte dos comitentes, bem como a obrigatoriedade contratual dos *ymagiers* seguirem o estipulado e aprovado a partir do desenho ou modelo preparatório⁶⁶². Conclui, portanto, que: “Les modalités du contrôle des travaux de sculpture sont d’ailleurs l’objet de dispositions assez homogènes qui témoignent tout autant de la relative marginalisation des ymagiers, au moins pendant une grande partie du XVe siècle.”⁶⁶³

Este envolvimento claro dos comitentes na definição da obra de arte - que delegam por vezes nos destinatários, quando não são coincidentes⁶⁶⁴ - é importante para a compreensão dos processos criativos e para a dissipação de eventuais imposições de anacronismo libertário aos artistas medievais (e modernos, aliás), mas não deve conduzir-nos ao extremo oposto, em que o escultor, por exemplo, se transforma num simples instrumento mecânico de concretização das ideias e vontades de outrem. Mesmo tendo em mente a documentação que prova as claras directivas estabelecidas como imperativas para o trabalho dos artistas, não podemos deixar de ponderar, em primeiro lugar, a natureza dos suportes e a função dos mesmos, sendo talvez útil assumir que a escultura de um túmulo e, sobretudo, de um jacente seja alvo de um maior determinismo - resultado da vontade férrea de formalizar a imagem última e definitiva de alguém - do que uma mísula alcandorada no extremo das nervuras de uma abóbada. E mais útil ainda será manusear com cuidado a matéria

⁶⁶² Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, “Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation”, *Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance* (dir. Sophie Cassagnes-Brouquet, Martine Yvernault), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

⁶⁶³ Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, “Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age”, p. 32.

⁶⁶⁴ Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, “Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age”, p. 31-32.

extremamente elástica da liberdade artística, que só até certo ponto (variável em cada obra) podemos avaliar. Por mais que associemos aos túmulos de Philippe *le Hardi*, Jean *Sans Peur* ou Margarida de Baviera, ou ainda ao dito *Poço de Moisés* às mais rígidas cláusulas contratuais, é impossível não ver, no cumprimento da vontade do comitente, a roupagem inelutável da expressão de Claus Sluter (que fez *o que* outros quiseram, *como* ele próprio quis). O mesmo se aplica, com a diluição já enunciada para um tipo de suporte que mais se afasta das pressões idiossincráticas da individualidade do comitente, ao tabernáculo de Lorenzkirche em Nuremberg que, pese embora as determinações de Hans Imhoff⁶⁶⁵, não deixou de transparecer as especificidades do seu autor, levadas ao paroxismo da inclusão humílima e votiva do seu retrato como atlante, ou *marmouset*.

Ora, relativamente aos artistas de Santa Maria da Vitória durante as suas primeiras décadas de construção, pese embora algumas figuras que vão surgindo como protagonistas das várias campanhas documentados como mestres-de-obras, eles são-nos virtualmente desconhecidos. Obviamente, o peso decisório de um mestre-de-obras estende-se a todas as valências activas no estaleiro, a quem cabe a definição de estratégias e a supervisão dos trabalhos, mas a atribuição de escolhas especificamente relacionadas com a escultura, ou das suas características, a figuras como Afonso Domingues ou Huguet deve sempre ser ponderada à luz de uma teia de distribuição de trabalho mais complexa, onde muito provavelmente o mestre-de-obras não esculpiria capitéis. A tradicional atribuição deste tipo de elementos ao *modus operandi* de cada um destes mestres que, como veremos, acabará por funcionar como a sua imagem de marca, só fará sentido, cremos, se implicar que os vários capitéis com cabecinhas atribuídos a Domingues e os frondosos cestos vegetalistas característicos de Huguet resultam de desenhos preparatórios cedidos por estes aos imaginários do estaleiro. E, neste caso, insinua-se a ideia da pré-definição - portanto, da programação - da escultura pelo mestre-de-obras e da sua prossecução fiel por parte dos oficiais responsáveis pela escultura ornamental. Nesta perspectiva, que fará todo o sentido, caberia questionar a responsabilidade do primeiro mestre-de-obras na definição do primeiro plano construtivo, o plano-mestre orientador de todas as outras campanhas, independentemente das alterações e afinações necessárias de permeio. A partir do muito citado caso da catedral de Strasbourg, percebemos que a determinação das linhas gerais do programa arquitectónico tinha, muito naturalmente, precedência sobre tudo o demais, afinando-se a definição de elementos importantes mas de menor dimensão e maior carga ornamental, como

⁶⁶⁵ Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, "Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age", p. 32.

os portais, com alguma posterioridade e com maior sujeição a revisões e alterações dos planos previamente acordados por novos mestres-de-obras.

Na confluência, claramente datada, destas influências (e outras que certamente não prevemos), esperamos encontrar o contexto certo para as especificidades iconográficas do conjunto capitelar da igreja do mosteiro.

Como deixámos explícito na introdução a este capítulo dedicado a Santa Maria da Vitória, a análise do seu programa iconográfico, articulada por uma geral liminaridade que se organiza em princípios de transição, suporte e projecção, implica a consideração de elementos como capitéis, mísulas e gárgulas numa definição espacial remetida à igreja, claustro e sala do capítulo. Focando-se este estudo, fundamentalmente, nos elementos figurativos categorizáveis como *marginalia*, ou seja, constituintes da margem nas suas diversas acepções e na sua sistemática relação com o centro (figurativo, litúrgico, devocional, simbólico e/ou ideológico), o ornamento vegetalista será tido em conta sobretudo na sua relação com esse mesmo universo de *figuras*. Os espaços em que ele se assume como protagonista maioritário ou absoluto, como o clerestório e muitas das fenestraçãoes da igreja, a Capela do Fundador, as alas Sul e Oeste do Claustro e, ainda, as Capelas Imperfeitas, não serão tidos como objecto de estudo *per se*, ainda que sejam necessária e pontualmente convocados⁶⁶⁶. Também o universo exterior, extremo e projectante das gárgulas, será abordado muito circunstancialmente, uma vez que o estudo realizado por Catarina Barreira a propósito destas esculturas marginais, na identificação das várias campanhas construtivas, bem como dos temas e relações (hiper)textuais delas extraíveis, torna desnecessária - no que respeita ao nosso contributo - uma nova leitura de conjunto.

Em termos de localização geral, a esmagadora maioria dos capitéis encontra-se no interior da igreja, organizado em *clusters* dependentes dos feixes de colunas adossadas que compõem os pilares das naves e cabeceira, mas também no portal sul e na fachada da sala do Capítulo e no claustro, com as mísulas remetidas ao portal axial, ao transepto, sala do capítulo e ala este do claustro [Fig. 7.5].

⁶⁶⁶ Neste estudo tivemos em conta apenas os conjuntos que rematam pilares ou colunas adossadas, no corpo ou cabeceira da igreja. De considerações mais aprofundadas ficaram excluídos os capitéis dos vãos das janelas que, contudo, apresentam decoração escultórica invariavelmente consubstanciada em motivos vegetalistas ou na articulação destes com pequenas cabeças que se assomam a partir da cesta do capitel.

Do ponto de vista espacial e formal, os capitéis organizam-se de forma regular ao longo das três naves, ritmando a sucessão dos seus oito tramos. Nos muros que delimitam, a norte e a sul, as naves laterais, encontraremos conjuntos de três capiteis, correspondentes ao remate, ou transição, de idêntico número de colunas adossadas. Nos pilares das naves, polistilos, reúnem-se em feixe doze colunas adossadas, das quais nove são dotadas de capitéis ao nível do arranque das abóbadas das naves laterais, enquanto as restantes três sobem, de um jacto e sem interrupção até aos arcos torais da nave central. Os quatro pilares que delimitam a zona do cruzeiro (dois no limite nascente do corpo da igreja e dois na entrada da capela-mor) demarcam-se por uma maior dimensão, constituindo-se por dezasseis colunas adossadas, de tamanhos diferenciados formando a secção cruciforme comum aos restantes suportes. Segundo o mesmo esquema, três destas colunas elevam-se até ao arranque das abóbadas da nave central e do tramo correspondente ao cruzeiro [Fig.7.5].

No transepto, a sucessão dos seus cinco tramos é marcada por nova sucessão de três colunas adossadas, rematadas por capitéis, que se elevam ininterruptamente até aos arcos torais que articulam as abóbadas de cruzaria sextipartidas. No lado nascente, estes suportes alternam com feixes de seis colunas adossadas, rematadas por idêntico número de capitéis, que sustentam os arcos das capelas da cabeceira. Esta organização dos suportes em feixes dita, assim, a apresentação sempre colectiva do ornamento, substituindo a leitura de cada uma das faces do capitel por *clusters* ornamentais e figurativos que sistematicamente teremos de convocar em conjunto. A presença constante mas claramente organizada destes conjuntos capitulares marca, assim, de forma indelével - ainda que pouco exuberante e até mesmo, por vezes, dificilmente visível - os vários espaços em que se articula a dinâmica espacial maior da igreja. Presenças ubíquas mas subtis, os capitéis que coroam as colunas e pilares da igreja cumprem com penhorado sentido harmónico o princípio do *decorum* devido ao edifício religioso enquanto casa de Deus e porta dos céus⁶⁶⁷, acompanhando o fiel sem o distrair, ornamentando (dignificando) o espaço sem o sobrecarregar e concorrendo para a final transmutação da igreja de espaço edificado e material em espaço imaterial, espiritual e edénico, contido no edifício enquanto locus e por ele acedido no final do percurso (*iter* longitudinal e vertical) de salvação proposto no interior das suas paredes. Concorrendo para a eficácia persuasiva desta

⁶⁶⁷ Para rever a teorização do espaço litúrgico e a sua relação com o ornamento, cf. BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, pp. 67-101; BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman Par-Delà le Bien et le Mal*, pp. 19-42.

metafísica do espaço religioso - alimentada pela experiência anagógica do edifício enquanto totalidade sensível - o elemento vegetalista articula todos os espaços, assim unificados ao nível das coberturas. Se sabemos hoje que o espaço da igreja medieval, amplo e desimpedido tal e qual o conhecemos, não é senão uma encenação progressivamente posta em palco pelos séculos XIX e XX, e que nem mesmo a uniformização de práticas e espaços trazida pela reforma gregoriana e, depois dela, fundamental transformação ocorrida na liturgia ocidental aquando da introdução da elevação da hóstia - com as consequentes exigências da sua visibilidade por parte dos fiéis - sabemos também que a experiência dos espaços eclesiais, catedralícios, monástico-conventuais ou mesmo paroquiais foi simultaneamente prática e quotidiana, devocional e espiritual⁶⁶⁸. Significa isto que se a lógica de um *iter* ascensional se aplica particularmente ao espaço do presbitério, teofânico e mistérico por excelência, não deixa de se disseminar por toda a igreja enquanto lugar consagrado. A identificação das abóbadas, tantas vezes policromadas com simulações de um céu estrelado, com a calote celeste é disso um indício inequívoco. A um nível superior ao da circulação dos fiéis, das deambulações rituais e processionais, o ornamento funciona, assim, como marcador de especificidades simbólicas e por vezes mesmo litúrgicas⁶⁶⁹, mas também como agente de supra-unificação do edifício, físico e espiritual.

No caso da igreja de Santa Maria da Vitória, como de poucas no seu tempo, este sentido de unidade é reforçado precisamente pelas escolhas ornamentais que certamente terão orientado o continuado processo da sua edificação material, pois que à totalidade dos seus suportes, verdadeiramente convocadores do arquétipo romântico de um *gótico florestal*, corresponde a convocação ornamental e simbólica de um mundo vegetal e arbóreo que a presença sistemática de capitéis total, parcial ou pontualmente vegetalistas torna indesmentível. Sem um único caso de uma cesta deixada em branco, ou de um capitel ornamentado numa qualquer teoria geometrizante ou abstracta, as composições de folhagens instalam-se em todo e cada um dos elementos esculpidos, tornando ubíqua a sua presença no interior da igreja. Esta presença vegetalista, cujo sentido simbólico e

⁶⁶⁸ Utilizadas como espaço de abrigo, reunião e celebração profana, as igrejas foram também palco de práticas propiciatórias de cariz supersticioso, cuja natureza prática se mistura com a perspectivada activação de forças sobrenaturais e cujos testemunhos permanecem não só registos documentais, de natureza sinodal ou penitencial, mas também nas próprias paredes dos edifícios, por vezes carregadas de graffiti de natureza gráfica e iconográfica, de bênção e protecção mas também de maldição. Cf. CHAMPION, Matthew, *Medieval Graffiti: the Lost Voices of English Medieval churches*, pp. 23-82.

⁶⁶⁹ Ao associar-se, por exemplo, com determinadas paragens e determinados textos, lidos nesse mesmo contexto litúrgico e processional, ou ao marcarem a vocação de um determinado altar.

programático não pode deixar-se elidir pela evidência da sua função ornamental e pela força de um partido estético naturalista já identificado com os princípios aristotélicos então em circulação, revela-se assim absolutamente premeditada. De facto, mesmo nos poucos conjuntos em que o protagonismo é entregue a um registo figurativo, como o pilar dos anjos músicos, o vegetalismo faz-se presente, subtilmente convocado pela presença de um (único) frade dominicano que, num capitel dos extremos, vomita duas sinuosas e longas folhas de recorte ondulante.

Além dos suportes mencionados, também os finíssimos colunelos adossados lançados ao nível das fenestraçãoes, quer nas naves laterais e no clerestório, quer nas capelas da cabeceira, possuem capitéis ornamentados, invariavelmente, por motivos vegetalistas simples ou “habitados” por pequenos rostos humanos ou, muito pontualmente, anjos orantes. Por representarem uma presença constante, e pouco exigente de uma cartografia que denuncie as suas especificidades e a sua articulação com temas iconográficos mais complexos, não os teremos em conta de forma individual, ainda que representem, do ponto de vista quantitativo, uma fracção muito significativa do total de elementos esculpidos. De facto, a elevadíssima densidade de elementos escultóricos no interior desta igreja cuja análise exaustiva - que um estudo desta natureza, apesar de tudo, não autoriza -, reclama um mapeamento e um investimento monográfico capaz de dar conta de uma coerência que não se incompatibiliza com uma enorme variedade, porventura capaz de fornecer fundamentados indícios sobre o faseamento das obras e as responsabilidades de alguns dos mestres identificados.



Fig. 7.1 - Claustro de Santa María la Real de Nieva, Segóvia, c. 1414 ©wikicommons



Figs. 7.2 - Claustro de Santa María la Real de Nieva, Segóvia, capitéis com cenas de construção e pregação, c. 1414 ©wikicommons



Fig. 7.3 - Igreja do Mosteiro de Santa María la Real de Nieva, Segóvia, c. 1392-1414 © Diana Lucía Gómez-Chacón



Fig. 7.4 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, fachada ocidental, séc. XV © wikicommons

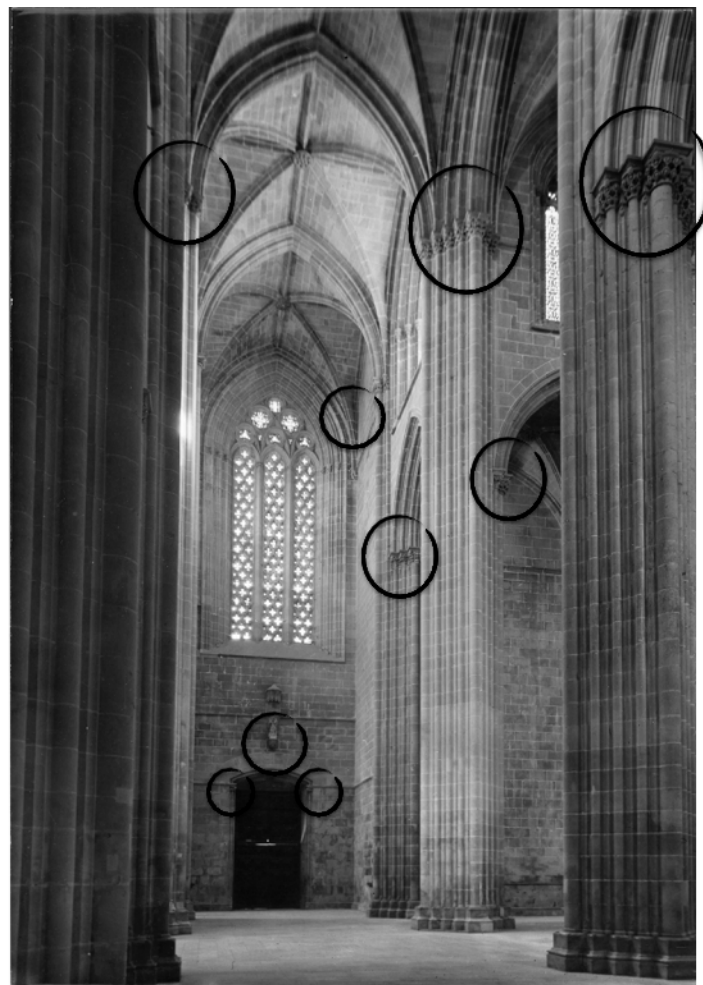


Fig. 7.5 - Mosteiro da Batalha, transepto (sul), indicação do ornamento escultórico © Fundação Calouste Gulbenkian (Fotografia de Mário Novais, c. 1954)

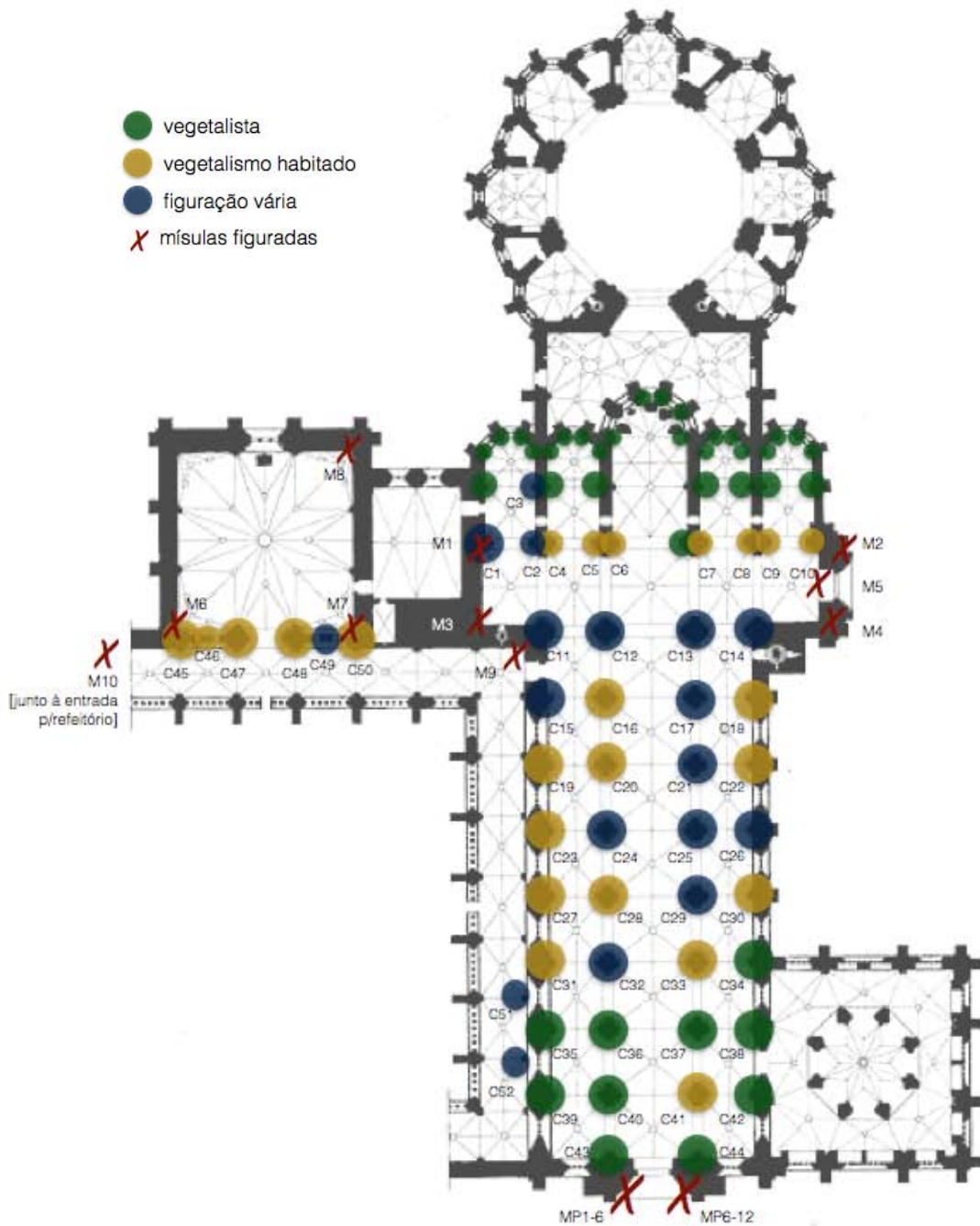


Fig. 7.6 - Esquema de distribuição do ornamento escultórico

7.3 construir a margem

Ainda que a análise formal dos capitéis e demais elementos dotados de decoração escultórica não represente o principal objectivo deste trabalho, nem tão pouco a reconstituição das campanhas construtivas que lhes deram origem - que requer, de resto, um cruzamento de dados muito mais complexo e exigente, estendido à documentação existente e sobretudo ao edificado enquanto documento de si próprio - cremos que ambos os aspectos assumem uma importância substancial para uma abordagem informada ao ornamento e à iconografia que, de forma recíproca, poderão ajudar a alicerçar o questionamento do faseamento da construção. Neste sentido, e com base na leitura plástica e iconográfica de alguns elementos, cremos ser possível constatar algumas especificidades passíveis de concorrerem para uma proposta de faseamento geral da construção. Esta proposta, ou o lançamento de dados para a sua problematização, não pretende, de forma alguma, consubstanciar-se num quadro de campanhas claramente atribuídas (a um ou outro mestre-de-obras) e definitivamente datadas, nem tão pouco substituir-se ao mapeamento, à análise exaustiva e multidisciplinar e ao investimento monográfico que o tema reclama e merece - e que um estudo desta natureza não autoriza. O que se pretende é, tão somente, registar uma sucessão articulada de investimentos escultóricos que, ao longo deste estudo, foram assumindo contornos de uma associação lógica ao espaço e à sua edificação.

De resto, a este respeito, autores como Pedro Dias e Paulo Pereira apontaram já os capitéis como elementos-chave para a detecção das diferenças de partido formal entre as duas primeiras campanhas construtivas:

os capitéis de toda a obra de Afonso Domingues são naturalistas, com duas filas de folhagem que, no entanto, deixam ver claramente a cesta. Muito frequentemente incluem cabecinhas humanas ou mesmo figuras de anjos, monges, etc. É fácil distingui-

*los dos que pertencem a Huguet, dada a exuberância destes, onde a folhagem cresce e desenvolve totalmente a cesta.*⁶⁷⁰

Atenta e absolutamente fundamentada pela constatação de dois grupos de capitéis com comportamentos ornamentais distintos, a observação das especificidades dos conjuntos capitulares, quando tomada de forma taxativa e aplicada à delimitação de duas autorias (ou antes, responsabilidades ou direcções, pois é disso que se trata) absolutamente circunscritas, não resiste incólume à verificação e ao exercício comparativo. O mapeamento dos capitéis e respectivos temas ornamentais, ao qual passaremos a dedicar maior atenção, permite, de facto, conjecturar a hipótese desta atribuição, uma vez que os conjuntos dos dois últimos tramos são todos eles integralmente vegetalista [Fig.]⁶⁷¹ e que todos os capitéis claramente identificados com a direcção de Huguet (na Capela do Fundador) ou facilmente a ela atribuíveis (cobertura da nave central e do transepto, e ainda as alas norte e poente do claustro) cumprem igualmente esta dedicação exclusiva às composições de folhagens, com exclusão quase total da figura humana.

No entanto, há aspectos a considerar na ponderação destas atribuições, nomeadamente a distinção formal que associa a Afonso Domingues às cestas lisas com folhagem mais rígida, organizada em dois registos, e a Huguet a obliteração dessa ordem compositiva pelo preenchimento das superfícies capitulares com uma maior profusão e exuberância vegetalista. Observando atentamente, percebemos que, não obstante uma maior desenvoltura do talhe e volumetrias de alguns capitéis, onde a folhagem recobre a totalidade da superfície, a organização em dois registos mantém-se como tema da esmagadora maioria dos capitéis, mesmo em espaços como os primeiros tramos do corpo da

⁶⁷⁰ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 124. Cf. PEREIRA, Paulo, *O "Modo" Gótico*, pp. 78-79. Ainda que sem esta instrumentalização dos capitéis, também Reynaldo dos Santos havia já procurado evidenciar as diferenças fundamentais entre aquela que entendia ser a primeira campanha, de cunho tradicional e nacional, e a segunda, influenciada pelo domínio de formulários ultrapirenaicos trazido por Huguet: "O que pertence, pois, ao período inicial da Batalha, de mestre Afonso Domingues - a planta, a sobriedade decorativas, as formas arcaicas - têm antecedentes nacionais. O que pertence ao período de Ouguête, a parte terminal da nave, a decoração híbrida das frestas, a estriação dos pináculos, botaréis e sobretudo da fachada, que lembram York (Murphy), a extraordinária habilidade que todo o acabamento da fábrica e o arrojo das abóbadas revelam, sem precedentes entre nós, é que lhe dão um ressaibo estranho, mais inglês do que francês (Watson)." SANTOS, Reynaldo, "O Mosteiro da Batalha", *Guia de Portugal: Estremadura, Alentejo, Algarve* (coord. Sant'Anna Dionísio), Fundação Calouste Gulbenkian, 2001 [1ª ed. 1927], vol. II, cap. 12, p. 142.

⁶⁷¹ Com a excepção do C38 onde se encontram esculpidas cabeças, contraposto pela presença do último conjunto integralmente vegetalista na quarta coluna da parede sul.

igreja, os arranques da cobertura da nave central ou, inclusivamente, a Capela do Fundador [Figs.7-7-8]. Além disso, a inclusão das cabeças humanas entre a folhagem, que a historiografia consagrou, a partir do contributo citado, como marca da primeira campanha de obras da Batalha, geneticamente transmitida a muitos outros edifícios de ascendência batalhina⁶⁷², poderá até ser entendida como característica de uma primeira fase mas não cremos que possa ser assumida como sendo exclusiva dela (ou de uma primeira campanha), até porque iremos encontrá-la em espaços de atribuição menos cristalina, como as janelas do corpo e da cabeceira (interior e exterior) ou a própria capela-mor.

Ao notar as particularidades do talhe de muitos dos capitéis, ponderámos de imediato a possibilidade da sua articulação com diferentes fases construtivas ou até mesmo com núcleos de mão-de-obra que, embora impossíveis de situar no tempo com precisão, pudessem ser isolados e relacionados entre si e com os conjuntos escultóricos em questão. Ao submeter esta sugestão inicial à verificação prática da realidade formal dos capitéis, estabelecendo para cada conjunto as relações ou paralelos possíveis, rapidamente chegámos a uma rede relacional complexa e intrincada, que deixava bem clara a relação orgânica entre a esmagadora maioria dos capitéis do corpo da igreja. De facto, sempre que fomos capazes de isolar um motivo, como um determinado tipo de folhagem, e cotejá-lo com outro idêntico, encontrámos num dos dois conjuntos outros motivos, vegetalistas ou figurativos, que alargavam o parentesco a um terceiro conjunto, e depois a um quarto e assim sucessivamente. Assim, quando pensávamos ter identificado dois ou três tipos de tratamento vegetalista, hipoteticamente correspondentes a fases diferenciadas das obras, e legíveis a partir de um maior esquematismo ou economia técnica face a expressões de maior desenvoltura escultórica (eventualmente reveladores de um estaleiro mais experimentado), fomos percebendo que estas expressões diferenciadas coexistiram em vários conjuntos, anulando a possibilidade da sua inscrição em ciclos diferenciados.

Nos pilares, em particular, e sobretudo entre o quarto e o oitavo tramos, a rede de relações torna-se densa e inextricável, com alguns casos isolados a surgirem apenas nas colunas adossadas às paredes norte e sul das naves laterais. Não menos interessantes por isso, contudo, os capitéis das naves passaram assim a inscrever-se num *continuum* muito mais orgânico (e porventura

⁶⁷² Esta ligação, fundamental para o estabelecimento de paralelos formais e para a construção de um necessário sentido de partilha ornamental entre os edifícios de presumida influência batalhina, encontramos-a sobretudo enunciada por Pedro Dias, para edifícios como a Igreja de Nossa Senhora da Graça em Santarém, a Igreja do Convento do Carmo em Lisboa, a Igreja Matriz da Lourinhã, a Sé da Guarda (portal lateral) entre outras. Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 119-149.

muito mais lógico) ainda que não perfeitamente homogéneo. Transformadas em variações subtis aquelas que nos pareceram, de início diferenças fracturantes, passaram a dar-nos conta da apropriação plástica de um conjunto muito coerente de motivos, por mãos diferentes e, certamente, num lapso temporal relativamente longo, exigido, desde logo, pelo número de elementos a esculpir. Ainda que a nossa análise só incida sobre os capitéis dos suportes das naves, transepto e cabeceira até ao primeiro nível, não poderemos esquecer que a decoração escultórica do interior se estendia aos capitéis dos vãos das naves e capelas, bem como ao segundo registo capitelar, que acompanhou de perto a altura máxima das coberturas, na nave central, e ainda à numerosas chaves de abóbada que pontuam as abóbadas de toda a igreja.

De facto, tanto para o caso dos capitéis de ornamentação vegetalista quanto para o dos “vegetalisms habitados” - como optámos por designar os capitéis com cabeças, na tradição historiográfica dos *inhabited scrolls* ou *rinceaux peuplés*⁶⁷³-, aquilo que se nota é uma geral uniformidade pautada por diferenças que se manifestam sobretudo em pormenores plásticos que parecem denunciar várias intervenções (certamente resultantes de várias mãos e vários modos de fazer) a decorrer necessariamente em sucessão mas também em paralelo e não apenas duas, alternadas no tempo. Esta aparência de uniformidade orgânica reforça-se mais ainda pela preocupação, claramente manifestada por Huguet e todos os que se lhe seguiram, em manter as propostas ornamentais originais, dando-lhes continuidade, ainda que com adaptações pontuais, que julgamos poder encontrar, por exemplo, nos capitéis dos últimos dois tramos da igreja, onde a efusividade vegetalista comumente atribuída ao mestre estrangeiro parece moldar-se aos modelos compositivos e ao motivo das cabeças preexistentes. Este comportamento, de resto, seria um prolongamento do que acontecia na arquitectura, sendo que é hoje relativamente consensual o respeito de Huguet pelo plano original, sem subserviência mas com um claro sentido de conformidade. Assim, por exemplo,

*a fenestração mais antiga da igreja confirma a
concepção primeira do seu espaço interno, subtilmente*

⁶⁷³ Alguns autores obedecem à distinção entre o motivo do enrolamento habitado (*habité*, *inhabited*, por animais) e povoado (*peuplé*, *peopled* por pessoas). Optámos, contudo, pela terminologia mais inclusiva, até mesmo porque se trata de uma variante deste tipo de motivo, que encontramos de forma contínua desde a Antiguidade romana. Cf. por exemplo: DURLIAT, Marcel, “Valeur symbolique du rinceau peuplé”, *Bulletin Monumental*, Vol. 153, No. 4, Paris, Picard, 1995, pp. 386-387; DAUPHIN, Claudine, “The Development of the ‘Inhabited Scroll’ in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D.”, *Levant. The Journal of the Council for British Research in the Levant*, Vol. XIX, London, Routledge, 1987, p. 183-212.

*modificada depois por Huguet, que, respeitando os volumes da nave central e do transepto, os sistemas de cobertura e a marcação de aberturas do clerestório, certamente pensados pelo seu predecessor, conforme ainda e sempre acusa a evidente lição da arquitectura mendicante, não se inibiu de substituir a tradicional rosácea da fachada principal por um monumental janelão.*⁶⁷⁴

A tradicional polarização dos conjuntos capitulares, de acordo com as duas primeiras campanhas e respectivos mestres-de-obras requer, na verdade, que pensemos o trabalho escultórico como um processo orientado mas orgânico. A tendencial identificação de um “tipo” com um mestre, natural, por ser ele o elemento orientador e congregador de todos os esforços e trabalhadores, não deve contudo subtrair-nos à necessária constatação de que os capitéis não saem da mão do mestre-de obras e que sob a sua orientação trabalham vários escultores e não apenas um, sobretudo quando se trata de dar forma a centenas de capitéis, como foi o caso no estaleiro de Santa Maria da Vitória. Além do mais, estas equipas de trabalho, ainda que vinculadas à direcção de um mestre-de-obras, terão certamente prolongado o seu trabalho depois de transferida a responsabilidade do estaleiro: mantendo-se nele ou através das peças já talhadas e eventualmente ainda não aplicadas aquando da morte do anterior. As diferenças que, a par e passo, encontramos no tratamento escultórico dos capitéis da igreja, parecem, portanto, denunciar a força de modelos comuns que são respeitados mas também apropriados e relativamente adaptados ao longo de um tempo de execução que, dada a organicidade do conjunto, não deverá ter sido muito longo.

Assim, com base nas divisões propostas por Mário Tavares Chicó, Pedro Dias, Paulo Pereira e Jean-Marie Guillouët e no seu cruzamento com a análise do tratamento dos elementos vegetalistas (composição e especificidades plásticas), dos temas iconográficos e elementos figurativos simples, parece-nos que poderemos chegar a um número estável de núcleos escultóricos, de características coerentes, que tanto poderão denunciar mãos, grupos de trabalho e/ou opções estéticas específicas e coincidentes no tempo, como poderão indiciar sucessão cronológica. Segundo opinião concertada dos autores citados, podemos chegar a um alinhamento genérico da obra, com uma primeira fase constituída pelo levantamento das paredes e suportes de toda a igreja, bem como da sala do

⁶⁷⁴ Cf. REDOL, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, p. 69-70.

capítulo e alas sul e este do claustro, e a cobertura das naves laterais e capelas colaterais e das respectivas alas claustrais⁶⁷⁵. O abobadamento da capela-mor, nave central e Sala do Capítulo seriam, assim, remetidos a uma segunda fase, concorrente com a construção da Capela do Fundador e com a conclusão do Claustro. Numa situação menos consensual, até porque mais nebulosa, fica a conclusão da fachada ocidental, com a execução do portal por vezes dividida em duas fases, resultantes da sucessão de duas oficinas distintas⁶⁷⁶.

O que propomos é uma distribuição diacrónica da construção que começa, a par do lançamento dos alicerces e do levantamento progressivo das paredes em todo o perímetro da igreja (consensual para a generalidade dos autores) pelas capelas colaterais do lado norte. De facto, os capitéis da capela de Santa Bárbara distinguem-se de todos os demais tanto pela sua especificidade iconográfica, de que melhor nos ocuparemos adiante, como por uma expressão plástica que facilmente os coloca (talvez melhor do que a quaisquer outros) na proximidade dos formulários trecentistas. Para as detectar, bastará comparar, por exemplo, a Anunciação que encontramos nesta capela com a que surge na janela da Sala do Capítulo [Figs. 7.9], ou os frades de livros abertos, estilizados e ondulantes como plantas, com os frades que ressurgirão nos capitéis das naves e do claustro ou, ainda, nas mísulas do portal axial [Figs. 7.10]. Nesta capela fica ainda lançado o mote do vegetalismo habitado por “cabecinhas humanas” que, de forma absolutamente fluida - e provavelmente ininterrupta - se prolongam já como protagonistas absolutos para as capelas seguintes. Dada a proximidade temática e plástica dos capitéis das capelas de Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Piedade e a dita capela dos Sousa, cremos que a sua edificação decorra de uma mesma campanha, ou de um momento comum que correspondeu ao abobadamento de todas das capelas colaterais e à delimitação do transepto, com o lançamento e inauguração do portal sul que, durante algum tempo, terá sido o único acesso de aparato à igreja.

⁶⁷⁵ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 123-127; PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico*, p. 77-79; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória e a arte europeia do seu tempo*, p. 47-69.

⁶⁷⁶ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória e a arte europeia do seu tempo*, p. 149-159. O autor crê que as mísulas sejam ainda da responsabilidade de uma primeira oficina, operativa até às primeiras décadas do século XV e igualmente responsável pelos capitéis da igreja e sala do capítulo. Na nossa opinião, as semelhanças devem-se, precisamente, à natureza *laboratorial* e formativa do estaleiro batalhino, que permitiu a transmissão de modos operativos e modelos formais, garantindo coerência de formulários ornamentais (comparem-se, por exemplo, os vegetalismos dos capitéis da igreja, com os da Capela do Fundador e das Capelas Imperfeitas) a médio prazo.

A par da coerência escultórica destes espaços, devemos ainda sublinhar a absoluta paridade das duas mísulas que se encontram, precisamente, nos dois ângulos mais orientais do transepto, ou seja, no limite superior da parede em que se abrem as capelas da cabeceira. Aqui, não só a coincidência plástica das figuras parece concorrer para uma autoria comum, como também a sua iconografia as inscreve num conjunto: do lado norte, uma águia de asas abertas, com um filactério preso nas garras e assomando-se a uma nuvem; do lado sul, um anjo, caminhando também sobre idêntica nuvem ondulante, segura o filactério entre as mãos [Figs. 7.11]. Respondendo à quaternidade oferecida pelos quatro cantos do transepto, torna-se óbvio, segundo cremos, que estas duas mísulas propõem a representação do Tetramorfo, suportando as nervuras das abóbadas, nos limites quase invisíveis da altura destes espaço. No entanto, quando procuramos os dois evangelistas que deveriam complementar a representação simbólica de João e Mateus, encontramos, na parede oposta, duas esculturas completamente diferentes, talhadas por mãos certamente distintas e num tempo em que já se havia obliterado (conscientemente ou não) a programação inicial daquelas quatro mísulas [Figs.7.12]. A distância que as medeia, e que não conseguimos mensurar com precisão, parece-nos corresponder ao tempo passado entre a cobertura das capelas colaterais, que obrigou à elevação da parede oriental, para a sua sustentação, e o lançamento da parede ocidental do transepto com o respectivo abobadamento, que os autores supracitados tendem a atribuir à campanha de mestre Huguet, desactivando, assim, o programa inicial.

Antes dela, porém, cremos que a escultura capitelar corrobora a ideia de que, numa “primeira” fase, também o abobadamento das naves laterais teria ficado pronto. De facto, a uniformidade iconográfica e escultórica da esmagadora maioria dos capitéis que se sucedem nos oito tramos da igreja, e aos quais acima fizemos referência, confirma uma coerência que une as capelas colaterais, o portal sul e ainda os capitéis das alas sul e este do claustro e a fachada de aparato da Sala do Capítulo. Sugere-se, assim, uma situação construtiva em que se privilegia o eixo transversal da igreja, permitindo-lhe acesso dignificado, e as suas zonas mais baixas, garantindo que todas ficam concluídas antes de se avançar para a elevação e abobadamento da nave central, do transepto e da capela-mor, bem como da Sala do Capítulo e das alas remanescentes do claustro e demais dependências. Confirmando uma cronologia comum ou, pelo menos, muito próxima, temos assim os capitéis do clerestório, exclusivamente vegetalista, que parecem adaptar-se ao formulário do vegetalismo habitado apenas no arco triunfal da capela-mor, onde prolongam pontualmente o tema comum às capelas

colaterais (presente também nos capitéis “baixos” da própria abside), mas com uma forma distinta, porventura mais expressiva e certamente mais vívida e volumosa de trabalhar as expressões dos rostos e os próprios motivos de folhagem.

No momento de resolver as coberturas dos volumes mais elevados, ter-se-ão feito subir as paredes norte e poente do transepto, garantindo assim o suporte do seu abobadamento, lançando-se igualmente a cobertura da Sala do Capítulo e concluindo-se o claustro, talvez, um pouco depois de se concluir a Capela do Fundador, que entretanto se assomara como prioridade do estaleiro. Destes últimos momentos, que arriscamos remeter (muito aproximadamente) à década de quarenta do século XV, constaria também a execução ou conclusão do portal axial, corolário das principais campanhas construtivas num estaleiro que, apesar de tudo, estaria ainda longe de ser desactivado. Daqui julgamos resultar um outro conjunto em tudo coerente, constituído pelas duas mísulas *dissonantes* do transepto, onde se representou um atlante masculino e um casal, absolutamente idênticas pela coincidência temática, pelas fisionomias e inclusivamente pelo vestuário, que aponta para uma cronologia um pouco posterior à das figuras dos capitéis (como a Anunciação da Sala do Capítulo, por exemplo), muito próximas à mísula do arquitecto da Sala do Capítulo e, por extensão, às outras duas que o acompanham, bem como às duas mísulas do claustro onde se esculpíram um anjo orante e um anjo músico [Figs. 7.13]. Quando comparadas com as esculturas das arquivoltas do portal, a partilha de um mesmo tempo e de mãos comuns parece absolutamente transparente.

Sem procurar sobre-problematizar uma questão que não deixa de ser marginal à nossa abordagem a Santa Maria da Vitória, não podemos deixar de sublinhar a possibilidade - e a eventual conveniência - do questionamento da habitual dicotomia atributiva que divide as décadas fulcrais da construção do mosteiro (apenas) entre Afonso Domingues e Huguet. Não crendo, de facto, que os capitéis da igreja e as mísulas do portal correspondam à mesma oficina ou tenham, sequer, sido criados em simultâneo⁶⁷⁷, parece-nos natural que o investimento escultórico tenha dependido mais de outras direcções e de outros mestres e que, desde logo, o portal axial, não tenha dependido unicamente da responsabilidade de mestre Huguet. Na escorregadia atribuição de cronologias à responsabilidade dos vários mestres-de-obras, quase sempre apoiada em referências documentais indirectas e sempre difícil de transpôr para a escultura

⁶⁷⁷ Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória e a arte europeia do seu tempo*, p. 149-159.

remanescente, saltam de vez em quando algumas peças soltas que parecem reclamar a devida atenção. Entre o acervo escultórico da Real Abadia de Alcobaça, encontra-se uma mísula que, apesar de muito danificada, permite ainda uma perfeita leitura da sua policromia e iconografia: o escudo régio assente sobre uma cabeça demoníaca e sustido por dois anjos, que emergem do suporte pétreo, de asas abertas [Fig. 7.14]. Idêntico ao original do portal de Santa Maria da Vitória, que estaria sob a imagem de São Paulo e que hoje se encontra nas reservas lapidares do mosteiro, anuncia uma partilha que não seria incomum entre duas das maiores e mais culturalmente activas casas monásticas do reino, ao mesmo tempo que aponta na direcção de personagens muito concretos, como Martim Vasques, terceiro mestre da Batalha cujo nome surge pela primeira vez, precisamente designado como “mestre da Batalha” num pagamento de Alcobaça. Prolongando essa ligação, também Fernão de Évora, activo na direcção do estaleiro batalhino durante o reinado de Afonso V (provavelmente a partir de 1449), surgirá documentado em Alcobaça por volta de 1437-1438. A provar-se significativa, esta partilha de artistas e formas poderá conduzir-nos a uma nova ponderação das cronologias e atribuições do portal e certamente de outros elementos escultóricos a ele filiados, fora da acção gravitacional exclusiva de mestre Huguet.



Fig. 7.7 - Igreja de Santa Maria da Vitória, capitéis das naves, comparação dos vegetalismos © Joana Antunes



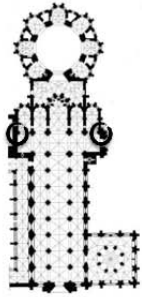
Fig. 7.8 - Capela do Fundador, capitéis com vegetalismos organizados em dois níveis © Joana Antunes



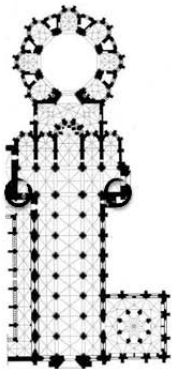
Figs. 7.9 - Comparação das Anunciações conjuntos C3 e C49, da Capela de Santa Bárbara e Sala do Capítulo © Joana Antunes



Figs. 7.10 - Comparação dos conjuntos C2, C21 e C52, da Capela de Santa Bárbara, das naves da igreja e do claustro © Joana Antunes



Figs. 7.11 - Mísulas M1 e M2 do transepto © Joana Antunes



Figs. 7.12 - Mísulas M3 e M4 do transepto © Joana Antunes



Figs. 7.13 - Mísulas M10, M9 e M8 do Claustro e Sala do Capítulo © Joana Antunes



Figs.7.14 - Mísula conservada no claustro de D. Dinis da Real Abadia de Alcobça © Joana Antunes;
Mísula original do portal axial do mosteiro de Santa Maria da Vitória © DIG, DGPC

7.4 *curiositas e superfluitas*

*Mediocres domos et humiles fratres nostri habeant, nec fiant in domibus nostris curiositates et superfluitates notabiles in sculpturis, picturis et pavimentis et aliis similibus qui paupertatem nostram deformant. Si quis vero decetero contrafecerit, pene gravioris culpe debit subiacebit.*⁶⁷⁸

Assim se reiterava, já na segunda metade do século XIV, em texto canónico consagrado por sucessivas reformulações desde, pelo menos, o Capítulo Geral de Bolonha de 1262, a incompatibilidade entre a humildade das igrejas dominicanas e o excesso ornamental⁶⁷⁹. Partilhado pelos estatutos e textos regulamentares dos frades menores⁶⁸⁰, o desprezo pelas *curiositates e superfluitates notabiles* surgiria recorrentemente enunciado num circuito mendicante cuja proximidade do meio urbano e dos poderes seculares potenciaria a abertura de precedentes, cada vez mais comuns à medida que a passagem do tempo ia deslaçando a estreiteza dos rigores iniciais. Para o caso inglês, que não é estranho ao que se passava no resto da Europa, Margit Mersch detectou dois comportamentos gerais que transparecem uma maleabilidade comum, também, ao caso de Santa Maria da Vitória: a frequente coincidência, ou adaptação, dos propósitos e princípios reguladores da relação entre os mendicantes, o espaço arquitectónico e as imagens, às intenções e necessidades retóricas dos comitentes. Assim:

The orders were almost always able to carry through their own architectural programme, if accepting compromise solutions, and indeed their intentions were often congruent with those of their

⁶⁷⁸ *Constitutiones*, 1358-1363, British Library, Add. mss. 23935 [fls. 572-579v; fl. 575v] transcrito por: GALBRAITH, Georgina Rosalie, *The Constitution of the Dominican Order 1216 to 1360*, Manchester, Manchester University Press, 1925, p. 226.

⁶⁷⁹ Cf. SUNDT, Richard A., “‘Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri’: Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 46, No. 4, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 394-407.

⁶⁸⁰ Cf. MERSCH, Margit, “Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture”, *Self-Representation of Medieval Religious Communities. The British Isles in Context* (eds. Anne Müller, Karen Stöber), Berlin, Lit Verlag, 2009, p. 145-146, 152.

*sponsors, being symbolic representations of reform oriented devoutness.*⁶⁸¹

*The individual rules were from time to time ignored; this was the case especially in important foundations with extraordinary needs of representation.*⁶⁸²

Que o Mosteiro de Santa Maria da Vitória não seria um comum mosteiro mendicante, simples abrigo de activos agentes de pregação alimentados pelas esmolas dos fiéis, fica desde logo claro pela bula *Exhibita nobis*, outorgada por Bonifácio IX em resposta ao pedido dos dominicanos batalhinos, formalmente transmitido por D. João I, para que estes pudessem receber e gerir bens móveis e imóveis, com o fim de obstem a penúria e indigência geradas pelo seu isolamento do século:

*Cum autem sicut eadem petitio subjungebat, dictus locus propter nimiam distantiam a conversatione fidelium sit plurimum separatus, dictique fratres eleemosinas de quibus vivere valeant, a Christi fidelibus ad sufficientiam pro eorum vitae sustentatione, habere non possint.*⁶⁸³

Obviamente, o crescimento rápido do tecido populacional da vila da Batalha (ou, ainda antes, do sítio do mosteiro), desde logo alimentado pela fixação temporária e pela frequente circulação de pessoas directa ou indirectamente envolvidas numa empresa de longo prazo - desde os próprios trabalhadores e respectivas famílias, até aos mestirais que garantiam o suprimento de todas as suas necessidades⁶⁸⁴ -, confirmada e acalentada pelos incentivos que o próprio monarca se empenhou em criar, com privilégios e protecção estendida aos

⁶⁸¹ Cf. MERSCH, Margit, "Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture", p. 143.

⁶⁸² Cf. MERSCH, Margit, "Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture", p. 145.

⁶⁸³ Cf. GOMES, Saul, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, Vol. I, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 31.

⁶⁸⁴ Cf. GOMES, Saul, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 117-127.

trabalhadores e o estabelecimento de uma feira franca⁶⁸⁵, acabaria por garantir a almejada *conversaço com os fiéis*. No entanto, o isolamento aludido na bula de 1391 não pode deixar de testemunhar a excepcionalidade da situação do mosteiro e dos seus ocupantes, que desde cedo se perfilaram para uma outra utilização da palavra, aplicada à meditação contemplativa, ao estudo e à celebração litúrgica da memória dos ilustres varões sepultados no seu chão⁶⁸⁶.

A conjugação destas características com a importância simbólica do espaço - ainda que potencialmente congregadora de sentimentos devocionais também populares, de cunho fundamentalmente mariano mas certamente também de fervor “patriótico”⁶⁸⁷ - ditará a vocação apenas residualmente didáctica do seu programa iconográfico que, como apontámos já, se pauta por uma coerência que, não se demitindo de pontuais desvios, adaptações ou improvisos, denuncia a persecução de um plano estabelecido a montante do início dos trabalhos trabalhos escultóricos.

O papel didáctico das imagens como escrita dos iletrados, numa fórmula olhada cada vez com maior desconfiança pela historiografia actual⁶⁸⁸ obviamente explorado pelos mendicantes, de forma muito menos literal e muito mais polimórfica - a partir da convocação da imagem, a par da escrita, como suporte

⁶⁸⁵ Entre os documentos reunidos por Saúl Gomes, contam-se alguns destes incentivos iniciais, como o privilégio (hoje dificilmente entendido como tal) concedido aos trabalhadores do mosteiro de não verem os seus filhos, criados e mancebos substraídos ao seu cuidado e “tomados pera morarem com outrem”, num tempo em que também a população de Coimbra pedia aos corregedores que fizessem devolver aos lavradores os filhos que os fidalgos lhes houvessem tomado; o fornecimento mensal de um par de sapatos (aos “asemtadores e aparelhadores”); a isenção de pagamentos e trabalhos impostos pelos concelhos sobre os trabalhadores; privilégios e mercês aos vedores, mestres e oficiais prévia ou correntemente envolvidos nas obras e/ou seus familiares; entre outros. Cf. GOMES, Saul, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha*, Vol. I, p. 27-80; *Catálogo da Coleção de Pergaminhos Avulsos do Arquivo Histórico Municipal de Coimbra*, Coimbra, AHMC, 2011, p. 22 [PT/AHMC/PA/nº79, datado de 1459].

⁶⁸⁶ A dedicação ao estudo e ao ensino, em particular, não deixaria de ser notada e incentivada pelos monarcas seguintes, quer na atracção de figuras de paradigmática erudição, como D. Frei Justo Baldino, quer no apoio ao desenvolvimento de uma escola que iria apoiar as missões de evangelização de um reino em expansão. Cf. GOMES, Saul, *O mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, p. 325-340; GOMES, Saul, “Os dominicanos e a cultura em tempos medievais: o caso português”, p. 261-294; ROLO, Raul A., “Dominicanos”, *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (dir. Carlos Moreira Azevedo), Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 82-88.

⁶⁸⁷ Cf. GOMES, Saul, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 353-367.

⁶⁸⁸ “La “Bible des illettrés” a constitué ainsi un formidable alibi pour une approche traditionnelle de l’histoire de l’art, lui permettant d’inscrire l’image dans une stricte dépendance à l’égard des textes et de justifier l’étonnante dévalorisation de son objet sur laquelle elle a longtemps fondée.” A proposta de Baschet contruir-se-á, assim, em torno da noção de imagem-objecto, a imagem que vale por si, que funciona autonomamente e cuja presença no edifício se justifica por via da sua ontologia e não das suas ligações textuais. BASCHET, Jérôme, *L’iconographie médiévale*, pp. 25-64.

de pregação mas também como objecto material, emocional, moral e estético -, ver-se-ia aqui remetido a um lugar absolutamente secundário, reforçado pelo inicial isolamento do espaço, pela sua natural elitização e por uma prevista invisibilidade das próprias imagens, garantida pela distância a que se encontram do espaço de circulação, que ultrapassa largamente o limite de uma apreensão visual confortável. Esta característica, tão básica que raramente merece menção, é comum, como vimos já, a grande parte das imagens (também por isso) rotuláveis como *marginais*, estendendo-se a grande parte da ornamentação escultórica dos edifícios criados ao longo de uma Idade Média cuja escala arquitectónica tendeu ao desafio progressivo dos limites da escala humana. E ainda que seja ela, também, uma das principais responsáveis pela obliteração, aquando de estudos monográficos ou mesmo temáticos destes edifícios (ou da escultura e iconografia correspondentes), de conjuntos capitulares, chaves de abóbada, mísulas e outros elementos avulsos menos aptos a uma observação imediata, raramente vemos as suas implicações problematizadas.

No caso da decoração escultórica dos capitéis das naves da igreja da Batalha, arriscamos presumir que o referido limite de visualização confortável terá sido sempre ultrapassado, mesmo no caso de as imagens terem sido cobertas por policromia hoje desaparecida. Com uma altura máxima de mais de trinta metros, o interior da igreja oferece-nos, contudo, uma organização do ornamento que nos dá conta da consciência das implicações desse limite máximo pois se os capitéis das naves laterais apresentam figuração [Figs. 7.15-17], nenhum dos capitéis que suportam os arranques da abóbada da nave central, colocados perto da altura máxima interior do edifício, possui figuração, sendo todos eles preenchidos por ornamentação vegetalista.

Independentemente da diferença de campanhas, que poderia justificar as diferentes opções para a escultura capitelar atribuída à campanha de Afonso Domingues, e aquela identificada com a campanha de Huguet, entendemos sobretudo como coerente, lógica e muito provavelmente deliberada a opção de ornamentar e dignificar os capitéis superiores sem, contudo, adicionar imagens a um espaço que ninguém veria. Os capitéis das naves laterais, ainda que dificilmente vistos, eram passíveis de observação e, pelo menos, referência, ao contrário dos da nave central. Sem que possamos lograr esclarecer a função e a intenção original destas esculturas praticamente invisíveis, pensamos que a sua utilização como suporte de prédica ou de moralização de uma congregação popular terá tido, quando muito, um papel muito pontual e certamente secundário.

Mais importante terá sido, quanto a nós, a utilização dos capitéis como

ingrediente de ornamentação da igreja, na convocação de uma flora paradisíaca e sobrenatural, e de estabelecimento de verdades, princípios, metáforas e mnemónicas respeitantes à casa religiosa em questão, aos seus protectores e aos seus ocupantes. Encontrar na inacessibilidade destes espaços a marcação simbólica de um espaço dominicano, como complemento da sacralidade da igreja e da própria liturgia, torna-se assim um propósito natural, ainda que difícil pelo carácter idiossincrático das suas escolhas iconográficas, pouco convencionais (quando não efectivamente enigmáticas) e, portanto, pouco aptas à descodificação garantida por figuras e atributos habituais.

Longe de se inscrever, portanto, num qualquer regime de transgressão às regras instituídas pela Ordem para manutenção dos seus próprios princípios de despojamento, pobreza e humildade, o recurso às imagens no mosteiro da Batalha, não tanto na sua vertente devocional mas sobretudo enquanto ornamento, compreende-se precisamente a partir desta noção de uma *importante fundação com necessidades de representação extraordinárias*. Aqui, o supérfluo torna-se indispensável e a vocação dignificadora e persuasiva dos *parerga* condenados nos escritos regulamentares é reclamada como algo desejável e necessário. De facto, o paralelo com a *Apologia* de Bernardo de Claraval a Guillaume de Saint-Thierry não só é flagrante como esclarecedor, pois que por ele se percebe que as *curiosidades* e *superfluidades* aludidas, visíveis nas *pinturas, esculturas, pavimentos* e *outros semelhantes*, são simultaneamente de natureza material, estética e iconográfica⁶⁸⁹. Para Lillian Randall o termo *curiositates* aplicado ao contexto artístico medieval equipara-se aos *babewynes* anglo-saxónicos equivalendo, portanto, à natureza grotesca e animada dos *marginalia*⁶⁹⁰. Pese embora a conveniência desta atribuição, que não se desadequa em absoluto dos termos do texto dominicano, cremos que o sentido convocado pelas curiosidade e superfluidades pintadas e esculpidas é mais amplamente parergónico, abrangendo as múltiplas valências do ornamento e da iconografia e não apenas a sua feição temática ou formalmente marginal, inusitada, cómica e, porventura, grotesca.

⁶⁸⁹ Bernardo de Claraval utiliza a expressão “curiosas depiciones”. Cf. CLARAEVALLENSIS, Bernardus, “Apologia Ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem”, *Patrologia Latina* (ed. Jacques-Paul Migne), 1859, Vol. 182, Cap. XII, col. 914-916. Para tradução para inglês e análise integrada deste texto, ver: RUDOLPH, Conrad, *The “Things of Greater Importance.” Bernard of Clairvaux Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

⁶⁹⁰ Cf. RANDALL, Lillian, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966, p. 11.

Neste sentido, as imagens marginais de Santa Maria da Vitória, inclusivas do ponto de vista temático, concorrem em simultâneo para ambas as categorias, enquanto *ornamento supérfluo* e *iconografia curiosa*. É, de resto, na indissociabilidade destas duas categorias - ornamento e iconografia - que as margens se assumem como espaço de funcionamento múltiplo e que a sua superfluidade se constitui em característica paradoxalmente intrínseca e necessária. A propósito desta relação, valerá a pena citar a advertência de Jérôme Baschet a propósito de outras *superfluitates notabiles*, as pinturas da nave da igreja de Saint-Savin-sur-Gartempe:

*On doit souligner la nécessité d'éviter une coupure trop nette entre ornemental e iconographique. En effet, l'analyse d'un décor monumental permet de distinguer trois niveaux de fonctionnement: sa signification thématique; sa fonction décorative, esthétique; et entre les deux, différent types d'effet global (par exemple une dynamique en rapport avec la structure de l'édifice).*⁶⁹¹

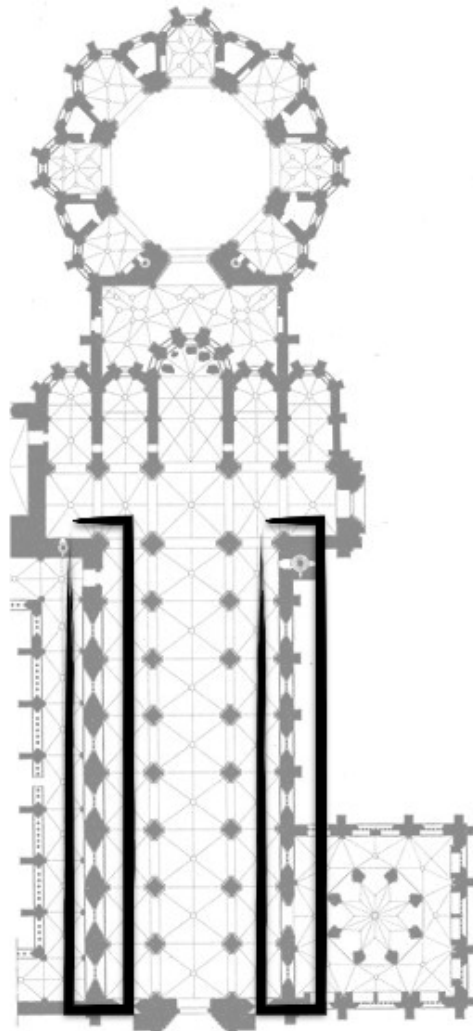
Espaços de transição, espaços liminares ou mesmo marginais, mísulas e capitéis cumprem, à semelhança das gárgulas, mas com um sentido de interioridade que claramente lhes demarca a vocação, um papel importante na totalidade do edifício, marcando com figuração a maioria dos conjuntos capitelares do interior da igreja⁶⁹². Sem que possamos deixar a sua execução ou a escolha dos seus temas ao livre arbítrio dos escultores que, como vimos, terá tido o seu espaço mas também os seus limites, deveremos recordar que a sua presença implica um dispêndio de esforço laboral, de tempo e, necessariamente, de recursos que não poderão ter outra explicação que não a da expectativa da adequação das imagens ao seu espaço. Desejadas e premeditadas, elas não são uma presença aleatória ou casual no interior da igreja, mesmo que não consigamos, por ora ou em definitivo, recuperar-lhes um sentido programático de cristalina coerência ou propôr-lhes uma eventual articulação com a performance litúrgica (nomeadamente processional) habitual ao tempo da sua criação⁶⁹³. Na

⁶⁹¹ Cf. BASCHET, Jérôme, "Ornementation et structure narrative dans les peintures de la nef de Saint-Savin", *Le Rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge* (dir. John Ottaway), Poitiers, CESCO, 1997, p. 165-176, p. 166.

⁶⁹² Neste estudo tivemos em conta apenas os conjuntos que rematam pilares ou colunas adossadas, no corpo ou cabeceira da igreja. De considerações mais aprofundadas ficaram excluídos os capitéis dos vãos das janelas que, contudo, apresentam decoração escultórica invariavelmente consubstanciada em motivos vegetalistas ou na articulação destes com pequenas cabeças que se assomam a partir da cesta do capitel.

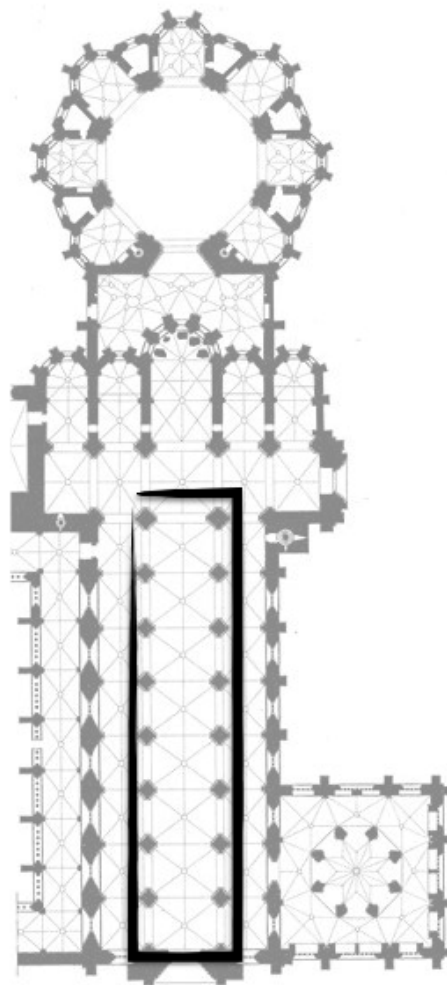
⁶⁹³ Cf. BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, p. 67-101.

ponderação da relação entre o poder régio e os frades pregadores, potencialmente causadora da não observância estrita do despojamento prescrito, o caso de Santa Maria da Vitória parece, inclusivamente, ancorar-se numa inversão de papéis. Se tivermos em conta, por exemplo, a instrumentalização da figuração, perceberemos que os espaços explicitamente patrocinados pelos reis para seu “usufruto” pessoal e familiar - os panteões de D. João I e D. Duarte - são os únicos que prescindem dela quase em absoluto, optando antes pelo potencial ornamental e subtilmente simbólico dos vegetanismos. No âmbito destes espaços de recolhimento e de concentração das funções ritual, celebratória e funerária, as capelas da cabeceira cumprem um papel diferenciado pois, apesar de dependerem igualmente da munificência e do correspondente controlo dos régios patronos, são obviamente entendidas como parte orgânica e indispensável do corpo da igreja, projecção microcósmica da Jerusalém Celeste e, simultaneamente, émulo arquitectónico da corporeidade do homem em geral e do Crucificado em particular. Assim, como metáfora desse organismo vivo do edifício de pedra, o programa iconográfico que se estende necessariamente à cabeceira, parece encontrar nela, precisamente, o seu primeiro foco de experimentação, como força criativa (como forma-pensamento) que flui da cabeça para se estender às restantes partes do corpo.



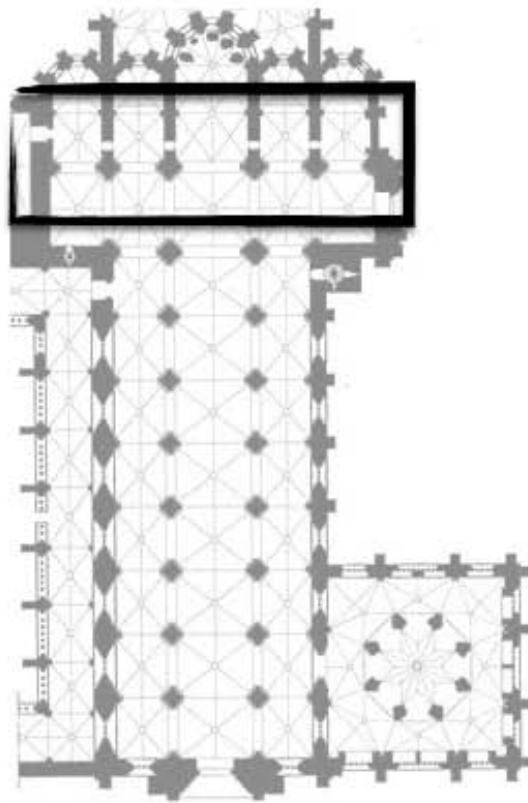
Folhagem e anjos orantes	Folhagem e cabeças (cabeças iguais (2), casal (1)) e homens verdes (2)
Folhagem e almas	Folhagem e cabeças
Folhagem e cabeças	Folhagem e cabeças
Folhagem e cabeças	Folhagem de carvalho, porcos selvagens e bolotas
Folhagem e cabeças	Folhagem e cabeças
Folhagem e cabeças	Vegetalista
Vegetalista	Vegetalista
Vegetalista	Vegetalista
Vegetalista	Vegetalista

Fig. 7.15 - Capitéis das colunas adossadas das naves laterais (muros norte e sul)



Vegetalistas + folhagem e cabeças + anjo com folha	Bodes e cabras + folhagem e cabeças + mulher com palma
Vegetalistas + folhagem e cabeças	Vegetalistas + folhagem e cabeças + almas
Vegetalistas + folhagem e cabeças	Híbrido (1) + Mulheres (2) + Frades (2) + Almas (2) + Vegetalista
Anjos músicos + frades verdes	Vegetalistas + folhagem e cabeça + homens verdes (2)
Vegetalistas + folhagem e cabeças	Vegetalistas + folhagem e cabeça + homem verde (1) + almas
Vegetalistas+folhagem e almas + folhagem e cabeças	Vegetalistas + folhagem e cabeças
Vegetalista	Vegetalista
Vegetalista	Vegetalistas + folhagem e cabeças (restauro)
Vegetalista	Vegetalista

Fig. 7.16 - capitéis dos pilares das naves laterais



vegetalistas	macaco + Anunciação + músico	vegetalistas	vegetalistas	vegetalistas c/ cabeças	vegetalistas c/cabeças	vegetalistas	vegetalistas	vegetalistas	vegetalistas
vegetalista c/cabeças + centauros	vegetalista c/cabeças + frades	vegetalista c/cabeças	vegetalistas c/cabeças	vegetalistas c/cabeças (tb verdes) tipo D		vegetalistas c/cabeças (tb verdes) tipo C	vegetalistas c/cabeças tipo C	vegetalistas c/cabeças tipo B	vegetalistas c/cabeças tipo A

Fig. 7.17 - Capitéis do transepto/cabeceira.

8. margens batalhinas: primeiro tempo.

Mediante a hipotética atribuição dos capitéis das capelas colaterais, nomeadamente da capela de Santa Bárbara e dos pilares imediatamente seguintes à primeira campanha construtiva, poderíamos assumir que o protagonismo vegetalista, previsto desde o início e disseminado por vários tipos iconográficos e ornamentais com semelhantes ressonâncias semânticas (almas, vegetalismos habitados, homens verdes), se previa acompanhado amiúde de uma carga figurativa mais densa do que aquela que acabaria por se instalar com o decurso das obras e o amadurecimento do programa. De facto, neste espaço encontramos em estreita convivência três conjuntos capitulares com esculturas algo distintas, do ponto de vista plástico e iconográfico, ainda que não necessariamente iconológico, das que se disseminarão pelo restante espaço da igreja. Apesar de tudo, parecem lançar-se nesta capela as linhas temáticas fundamentais de um conjunto coerentemente articulado pelo tema dos vegetalismos, pela ressonâncias iconográficas marianas e pelas metáforas da Palavra e da Salvação.

8.1 força: centauros

Funcionando, como já tivemos oportunidade de referir, em *clusters* de vários capitéis no coroamento das colunas adossadas a cada pilar, o primeiro conjunto capitelar que podemos observar, no lado do evangelho desta capela, constitui-se de quatro capitéis vegetalistas, absolutamente idênticos, com duas fiadas de folhagem sobrepostas e uma cabeça humana a projectar-se do topo e do meio de cada um, mesmo por baixo do ângulo da cornija. Trata-se de rostos de expressão neutra, aparentemente masculinos, com a cabeça decorosamente coberta por uma coifa e sem apresentarem, à partida, qualquer indício de uma conotação pretendida. Divididos dois a dois, ladeiam o capitel central, de maiores dimensões, onde se encena uma justa ou escaramuça selvagem protagonizada por dois centauros [Fig.8.2].

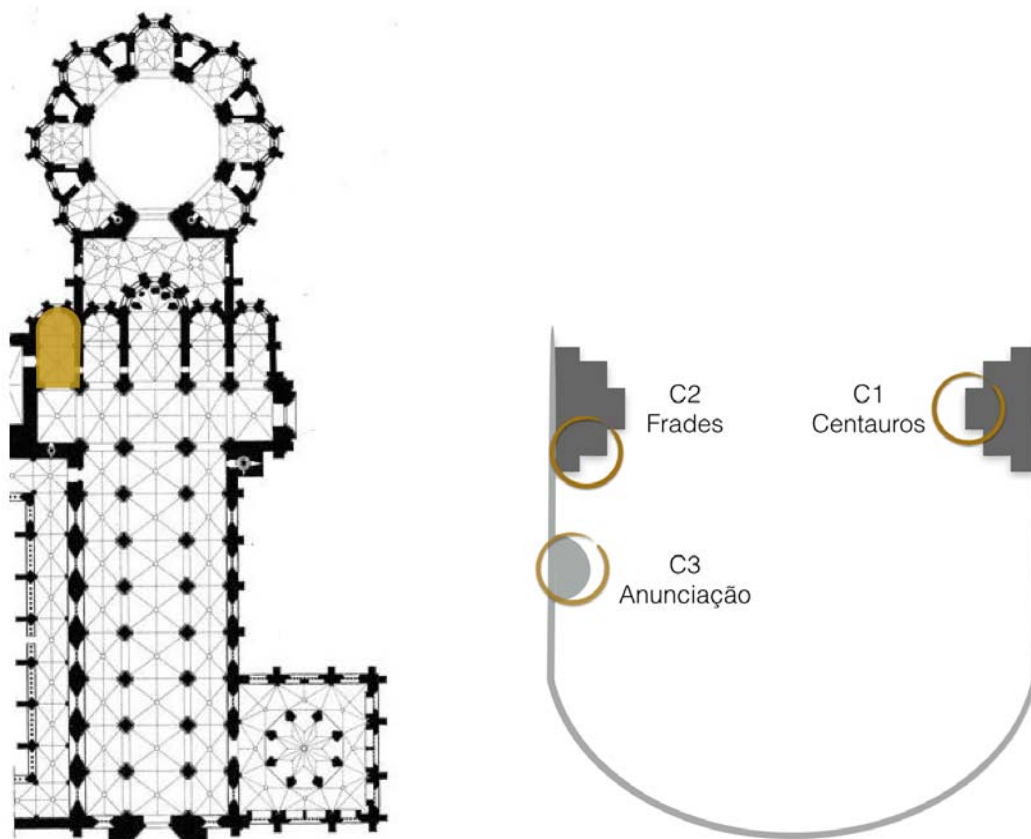


Fig. 8.1 - Localização da capela de Santa Bárbara e esquema de localização dos capitéis, com indicação dos elementos figurados e da sua lógica de visibilidade interna.

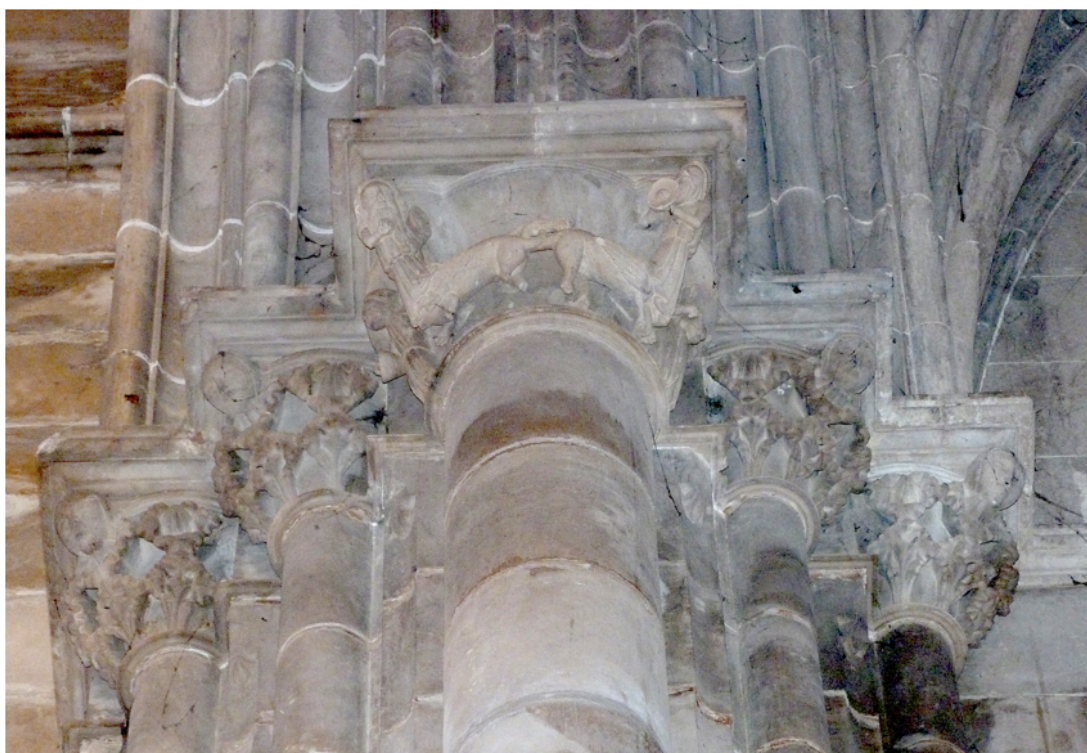


Fig. 8.2 - Conjunto capitelar (C1) do lado norte da entrada da Capela de Santa Bárbara. ©Joana Antunes

Figuras adoptadas de um fundo antigo, filtrado pelo crivo romanizante da decoração monumental dos séculos XI-XII, os centauros aqui esculpidos são versões actualizadas dos seus émulos clássicos e românicos, a quem foram, no entanto, mantidas as marcas de bestialidade e selvatismo originais. Os corpos equinos a que deveria apor-se a metade humana habitual no centauro são aqui ligeiramente modificados, transformando-se numa versão genérica e exótica do animal possante que alimenta o hibridismo do centauro, desta feita, com patas terminadas em garras e não em cascos, com asas levemente relevadas no dorso (eventual eco de Pégaso ou apenas sobre-hibridismo criativo) e caudas de aspecto leonino, que se entrelaçam para reforçar, talvez, a proximidade física das figuras e para marcar o eixo vertical que alimenta a simetria. Sobre este corpo quadrúpede, ergue-se um torso masculino, envergando apenas uma túnica presa na cintura, cujo rosto quase se oculta sob as longas barbas e os cabelos, volumosos, soltos e caídos em mechas que dão conta do seu desleixo. Recordemos como, na tradição do século XIV, que transparece ainda claramente nos capitéis de Santa Bárbara, como veremos, as barbas e os cabelos longos são atributo de reis e de nobres, fazendo parte da moda masculina; tratam-se, no entanto, de barbas e cabelos cuidados, signo de uma opção elegante que nos centauros se ausenta e se faz substituir por simples selvatismo. Cada uma destas figuras segura um pequeno escudo circular numa das mãos, preparando-se para arremessar as respectivas armas ao opositor: o do lado esquerdo, parece segurar uma pedra, arma básica e primitiva, desprovida da sofisticação das armas do cavaleiro, modelo guerreiro e civilizado por excelência; o da direita, com a mão partida, não nos permite já perceber se empunharia o mesmo idêntico objecto ou antes uma arma diferente.

A presença dos monstruosos centauros denunciados por Bernardo de Claraval⁶⁹⁴, com a sua *fortuna extraordinária* na escultura do século XII⁶⁹⁵, vê-se diluída ao longo da primeira metade da centúria seguinte para se rarefazer nos edifícios do século XIV em diante, frequentemente embebidos numa estética

⁶⁹⁴ CLARAEVALLENSIS, Bernardus, "Apologia Ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem", col. 916.

⁶⁹⁵ A expressão é colhida de Jean Adhémar, cuja obra seminal não tivemos oportunidade de consultar senão muito parcialmente, e é igualmente citada no estudo de Kirk Ambrose sobre o monstruoso na escultura europeia do século XII. Cf. ADHÉMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, London, The Warburg Institute, 1939, p. 179; AMBROSE, Kirk, *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of 12th-century Europe*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013, p. 41.

naturalista que remete a figuração deste tipo de hibridismo de cariz mitológico para outros suportes, como a iluminura ou a ourivesaria. Nestes suportes e também, pontualmente, na arquitectura, a convocação do centauro romanizante passará a ser muito pontual, servindo antes o mote da fusão entre o torso humano e o corpo equino - que tão bem combinam uma com a outra, de acordo com Lucrécio⁶⁹⁶ - para uma miríade de combinações, típicas das *drôlleries* dos manuscritos, sobretudo a partir de meados do século XIII mas em circunstância alguma ausentes de obras mais antigas. Em Portugal, algumas aparições particularmente ilustrativas confirmam o acompanhamento desta tendência como, por exemplo, os orientalizantes centauros dos capitéis da Sé Velha de Coimbra [Fig. 8.3] que encontram eco, na capela de Santa Maria da ala este do claustro da mesma catedral e com poucas décadas de distância, nessa variação criativa do hibridismo intrínseco ao referente, num monge-centauro que corre solto por uma das mísulas [Fig. 8.4].

Como Baschet, Bonne e Dittmar não deixaram de notar na sua análise aos capitéis das igrejas românicas do Auvergne, os sentidos simbólicos dos centauros, tendencialmente negativos de acordo com as fontes medievais, não deixam de depender, como qualquer imagem, das suas características formais e do seu contexto. Com maior frequência, o contexto ditará a negativização da figura do centauro, efectivada através de um cenário de confronto, de uma gestualidade agressiva ou de um aspecto físico perturbador, onde a expressão facial grotesca ou as barbas e cabelos desalinhados complementam ou substituem mesmo o potencial perturbador do hibridismo. No entanto, esta pode ser substituída, ou mesmo fundir-se em (in)distintas camadas de significação com o papel do centauro enquanto figura mitológica, exótica e extraordinária (dignificante do espaço a que se apõe) e sobretudo enquanto referência erudita, oscilando entre a relativa neutralidade simbólica de referentes literários como o centauro que cruza o caminho de São Paulo Eremita⁶⁹⁷, e até mesmo a conotação positiva de figuras

⁶⁹⁶ Lucrécio, na obra *De rerum natura* (Livro IV), explica que as imagens dos centauros não eram retiradas de referentes reais, que não existiam na natureza, mas resultavam antes do encontro criativo das duas formas. LUCRÉCIO, *Da Natureza das Coisas*, (trad. Luís Manuel Gaspar Cerqueira), Lisboa, Relógio d'Água, 2015, p. 235-236.

⁶⁹⁷ "Whether the devil took this shape to terrify him, or whether it be that the desert which is known to abound in monstrous animals engenders that kind of creature also, we cannot decide." Ao relatar o encontro entre São Paulo Eremita e o centauro, São Jerónimo confidencia: "Se foi o demónio que tomou tal forma para o aterrorizar ou se foi o deserto, conhecido por ser abundante em animais monstruosos, que gerou tal criatura, não o sabemos dizer". Tradução livre a partir da versão em inglês: SCHAFF, Philip, *Nicene and Post-Nicene Fathers, Series 2, Vol. 6*, New York, Cosimo Classics, 2007, p. 300.

como Quíron ou Folos⁶⁹⁸. Mesmo sem uma personalidade específica e literariamente construída, esta qualidade positivamente marginal do centauro manifesta-se com frequência suficiente para constituir uma vertente de representação em que o híbrido equino encarna o exotismo de um imaginário monstruoso que atravessa todos os tempos como tão bem exemplifica um fragmento de estela do Museu Bizantino e Cristão de Atenas (séc. XII) onde se esculpiu um centauro de toucado exótico (porventura um turbante) tocando um instrumento de cordas ao som do qual se exhibe uma dançarina [Fig. 8.5].

A relação entre figuras imaginárias como os centauros e a dignidade investida pelos fundos antigos, mais ou menos conhecidos, de que estes provêm estendem-se a toda uma prole de criaturas monstruosas captadas pela arte ao longo de toda a Idade Média: “images of monsters often relied upon the authority of antique models, whether directly or indirectly, in the articulation of their forms”⁶⁹⁹. No capitel batalhino, e apesar da evidência (inclusivamente formal) do confronto entre os dois protagonistas, não é sem hesitação que assumimos o seu carácter violento e negativo que de alguma forma se vê atenuado pelo entrelaçar das respectivas caudas, pela distância das figuras e até pela neutralidade expressiva dos rostos. Se, formalmente, estas figuras tanto poderão confrontar-se quanto simplesmente digladiar-se num jogo, deveremos ter em conta que a esmagadora maioria das representações de centauros em suportes medievais os coloca em situações de tensão, mesmo que esta não implique a sua negativização.

Frequentemente representados em cenas violentas, de confronto ou perseguição, os centauros estão quase sempre armados de arco e flecha, instrumento bélico e cinegético de conotação dúbia, como Jacques le Goff bem soube demonstrar⁷⁰⁰, que virá também a ser um dos atributos frequentes do homem selvagem. Pontualmente, aparecem também com escudos e armas ofensivas como maças, espadas e lanças, em variadíssimos suportes e cronologias, como no friso duocentista da Nikolauskapelle da Catedral de Friburgo, onde dois centauros, também alados, se enfrentam com longas espadas

⁶⁹⁸ Saul Gomes coloca a hipótese de os centauros do capitel da Capela de Santa Bárbara serem, precisamente, uma alusão a estas duas figuras mitológicas. GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas*, p. 79. Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, “Saint-Pierre de Mozat: entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques”, *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1664>

⁶⁹⁹ AMBROSE, Kirk, *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of 12th-century Europe*, p. 41. Cf., em particular, nesta obra o texto intitulado “The ‘Extraordinary Fortune’ of Centaurs”, p. 40-44.

⁷⁰⁰ LE GOFF, Jacques, *The Medieval Imagination*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1988 p. 111-114.

enquanto um homem combate um grifo [Fig. 8.6], ou nos travejamentos pintados da catedral de Teruel (século XIII-XIV), onde um (pseudo)centauro de corpo leonino ataca com uma maça de aspecto vegetalizado um leão feroz que lhe acomete o escudo com as presas [8.7]. Já em torno do século XV, os centauros farão uma impressionante aparição, com escudos de variadíssimos formatos e armas das mais variadas tipologias, nas misericórdias e terminais de cadeirais de coro, desde Ripon a Ciudad Rodrigo.

Assumindo, portanto, que também aqui se trata de um confronto, poderemos reiterar uma vez mais o papel, bem evidente, das longas barbas e cabelos, além da rudeza das armas, para a composição iconográfica destas figuras enquanto signos dos mais básicos e belicosos instintos do homem. Esta associação vê-se, de alguma forma, confirmada pela longevidade conotativa do centauro pois no *Dictionarium* de Jerónimo Cardoso, em tempo de recuperação premeditada dos referentes mitológicos destas figuras de fundo clássico, encontraremos ainda, como eventual resquício da conotação simbólica da figura, um esclarecedor advérbio de modo, “Centauricè”, a significar “feroz, ou descortesmente”⁷⁰¹.

A fabulosa agressividade do centauro, sempre belicoso e sempre associado a movimentos de tensão (corre, brande, arremessa, acomete, desfere) fá-lo-á, assim, surgir num outro espaço contemporâneo à construção do complexo batalhino: a igreja de Santa Maria da Graça em Santarém. Sobre o mesmo tipo de suporte, um capitel, e em idêntica situação de liminaridade, porque colocado numa abertura e simbolicamente num espaço de passagem, os centauros repetir-se-ão em dois capitéis da janela norte do transepto, no exterior da igreja e numa das suas aberturas mais elevadas [Fig.8.8]. Se a definição cronológica das respectivas campanhas é ainda problemática, pois o arranque da construção da igreja escalabitana dos Eremitas de Santo Agostinho (1380) precede o de Santa Maria da Vitória mas desenrola-se a a ritmo lento e ainda não perfeitamente esclarecido, a flagrante semelhança entre o tema esculpido num e noutra espaço adensa a partilha das referências, das escolhas escultóricas e porventura até de alguma mão-de-obra, podendo mesmo concorrer para o reforço da habitual atribuição da precedência ao estaleiro batalhino, entendido como centro irradiador.

⁷⁰¹ CARDOSO, Jerónimo, *Dictionarium latino lusitanicum & vice versa lusitanico latinu[m]*, p. 34.



Fig. 8.3 - Centauros afrontados, capitel das naves (lado norte) da Sé Velha de Coimbra © Joana Antunes



Fig. 8.4 - Centauro, capitel da capela de Santa Maria do claustro da Sé Velha de Coimbra © Joana Antunes



Fig. 8.5 - Centauro músico com dançarina, placa relevada, séc. XI-XII. Atenas, Museu Bizantino e Cristão © Centauro enfrentando um homem, capitel, c. 1175-1200, Espanha. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters Collection ©



Fig. 8.6 - Friso com cenas de luta, século XIII, Nikolauskapelle, Catedral de Friburgo [foto não



Fig. 8.7 - Luta entre um centauro e um leão, travejamento pintado, final do século XIII/início do século XIV, Catedral de Teruel © Miguel Moliné Escalona

Pese embora o avançado grau de degradação do calcário utilizado neste conjunto, permanentemente exposto aos elementos, e que nos impede hoje de uma leitura correcta das figuras e dos seus atributos, as semelhanças compositivas são evidentes: dois centauros envergando túnicas, de longos cabelos e longas barbas, empunhando escudos (dos quais já só conseguimos perceber os contornos), afrontam-se em solução de simetria, estabelecida a partir das partes traseiras. O centauro que nos surge do lado direito, mais bem preservado, é como que uma versão actualizada do que, no capitel da Batalha, nos surge com uma pedra na mão, apresentando longos cabelos e barbas, idêntica posição dos braços e idêntico pregueado da túnica. As diferenças mais flagrantes entre ambas as representações dizem respeito à natureza alada dos espécimes batalhinos, que parece estar ausente em Santarém, onde surge também uma terceira figura: um homem, agachado e em posição frontal (e possivelmente nu), que parece desferir um golpe sobre a cabeça de um dos centauros. Esta figura central, que reforça a violência da interacção e quase convoca o tumulto de uma Centauromaquia reforça, enquanto variação mas também enquanto prolongamento temático, a tensão latente no capitel da Batalha.

A sua presença, tão mais desconcertante quanto desfigurada e praticamente ilegível, é mais activa e participante do que as habituais figuras complementares dos centauros, como as sereias, que raramente interagem com estes. Recorda, contudo, a nítida oposição de forças, num mundo híbrido e convulsivo onde o hibridismo conhece poucos limites, que encontramos, por exemplo, num dos capitéis do presbitério de San Claudio de Olivares, em Zamora (século XII) [Fig. 8.9], onde dois centauros se enfrentam, munidos de lança e de arco, ladeados por uma sereia, que lhes reforça a natureza pecaminosa e luxuriosa, e por um híbrido melusínico, de cauda viperina e asas (possível reinvenção da hárpia, que a arte medieval nem sempre representará sob o sexo feminino)⁷⁰², de rosto distorcido - num estrabismo vertical que recorda o do denderóforo da janela da Sala do Capítulo do Convento de Cristo em Tomar⁷⁰³ - que reage à agressão de um dos centauros procurando arremessar-lhe uma pedra.

⁷⁰² No mesmo conjunto de capitéis encontraremos uma sirene, ou a versão aviforme da sereia, num cenário de claro prolongamento dos hibridismos greco-romanos que jamais deixará de ressurgir, de forma sempre renovada, nas margens da arte medieval.

⁷⁰³ Foi, tanto quanto saibamos, Paulo Pereira a identificar pela primeira vez esta característica no protagonista da Janela. Cf. PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 152-153.



Figs. 8.8 - Capitéis da Capela de Santa Bárbara, Santa Maria da Vitória e da janela do transepto da igreja de Santa Maria da Graça de Santarém © Joana Antunes



Figs. 8.9 - Capitel com híbridos (três faces), século XII, presbitério da igreja de San Claudio de Olivares, Zamora [fotos não creditadas]

No caso do capitel batalhino, contudo, os centauros concentram em si o protagonismo e a centralidade da composição mas fazem, em certa medida, diluir a sua natureza mítica e quase o seu peso simbólico pela sugestão tão imediata dos “momos” e das “envenções” que viriam a fazer parte (e talvez já fizessem) das festas da casa real portuguesa e das lutas simuladas, mais próximas do jogo ou do teatro do que de uma qualquer prática marcial. Na descrição do casamento do infante D. Afonso, filho de D. João II, Garcia de Resende descreve a encenação de “galantes escaramuças” contra os mouros e da luta entre dois selvagens e um homem de armas, além das justas que se prolongaram durante vários dias. No *Viandier de Taillevent*, livro de cozinha atribuída aos alvares do século XIV e ao círculo da casa real francesa, embora sem autoria confirmada, explica-se como criar as figuras e adereços necessários aos *entremets*, contando-se entre eles bolas de couro cheias de estopa e tingidas à maneira de pedras, com as quais um jovem criado disfarçado de criança selvagem deveria atirar contra um homem selvagem⁷⁰⁴.

As figuras marginais que acompanham, de ambos os lados, os entrelaçados centauros são tão ou mais importantes do que estes na espectacularização da cena, pois parecem reforçar o carácter festivo e performativo do recontro entre os dois híbridos [Fig. 8.10]. Trata-se de duas figuras humanas, presumivelmente masculinas e, não só livres de qualquer hibridismo como, aparentemente, de qualquer sinal de conotação negativa evidente. Ambas seguram objectos cuja identificação nos é difícil mas que estão longe de sugerir a agressividade ou, sequer, a intenção de interacção, por exemplo, do homúnculo escalabitano. Segundo o que podemos apurar, a figura da esquerda, seguramente masculina, poderá segurar um pequeno tambor e a da direita, cuja cabeça não permite já uma identificação precisa, uma gaita-de-foles. Para Saul Gomes, que os vê também como “figurantes humanos”, ambos os personagens transportam recipientes de vinho, reforçando assim, em adição marginal digna do paralelismo expansivo de uma glosa, a natureza desbragada dos centauros, amantes do vinho

⁷⁰⁴ “la figure d'ung jeune valleton qui deguisé soit comme enfant sauvage, et qu'il ait des pelotes de cuir plainnes de bourre ou des estaint tains en manière de pierres pour gecter contre ledit homme sauvage.” TAILLEVENT, Guillaume Tirel de, *Le Viandier*, (eds. Jérôme Pichon, Georges Vicaire), Paris, [Chez Techner], 1892, p. 273.

e capazes das mais violentas demonstrações de força e de descontrolo quando colocados sob o seu poder⁷⁰⁵.

Independentemente da identificação dos objectos sustidos por estas figuras, que a observação *in loco* e o registo fotográfico não permitiram (ainda), elas serão sempre acréscimos parergónicos e não antagónicos às representações dos centauros, reforçando a sua centralidade e, porventura, sugerindo um ambiente de confronto assistido de recorte paródico, glosando a festa do torneio e a própria cavalaria, retratada de forma frequentemente humorística nas margens, como numa misericórdia do cadeiral da catedral de Worcester [Fig. 8.11].

O confronto violento e pobremente armado entre duas figuras masculinas, plenamente humanas ou hibridizadas em formas incatalogáveis e dificilmente nomináveis, será recorrente nas margens dos manuscritos, dos objectos de ourivesaria, das estruturas retabulares, dos cadeirais de coro, dos edifícios reais e simulados na pintura sobre tábua, etc. encarnado por criaturas que se enfrentam e se ameaçam com paus, pedras, maças, lanças, e por vezes até utensílios domésticos [Fig. 8.12]. De significado difuso, genericamente remetido à bestialização do homem pelo exercício da violência, a sua presença torna-se muito mais concreta nas margens ilusionisticamente criadas pelos pintores alemães e flamengos a partir de meados do século XV, convocando não só esse ímpeto agressivo - fundamentalmente humano mas absolutamente condenável, quando não otimizado e bem dirigido, pela Igreja - mas também os tempos da Antiga Lei, convulsos desde o primeiro crime de sangue perpetrado por Caim sobre Abel, e sobretudo simbolizando os pagãos e os hereges [Fig. 8.13]⁷⁰⁶. Assim os vemos, por exemplo, no Apocalipse de Abingdon⁷⁰⁷ [Fig. 8.14], nus ou apenas cobertos com um panejamento transparente, protegendo-se com pequenos escudos e brandindo armas rudimentares e pedras, tal como os centauros da capela de

⁷⁰⁵ “A da direita, muito deteriorada, é apresentada como que em andamento, vendo-se à cintura um objecto que lembra o puçal, artefacto habitual nos transportes de vinho. A figura da esquerda, em melhor estado de conservação, apresenta um jovem mancebo, vestido com túnica pregueada e cintada por correia baixa (moda vulgar do vestuário masculino entre 1340 e 1430). Com a mão direita segura uma vasilha selada para cujo centro aponta com o indicador.” GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinhas*, p. 79-80.

⁷⁰⁶ Recordemos a este título, e como um exemplo entre muitos, as duas figuras combativas e exóticas que se defrontam em dois medalhões da moldura pseudo-arquitectónica da Natividade de Petrus Christus (Washington DC).

⁷⁰⁷ Revelação (Abingdon Apocalypse), 3º quartel do século XIII, latim e francês, Londres, British Library, Additional 42555, fl. 23. Fólios iluminados digitalizados disponíveis online em: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8752&CollID=27&NStart=42555>

Santa Bárbara que nessa mesma condição de forças antagónicas deverão articular-se com as figuras dos capitéis que lhes ficam imediatamente em frente.

Mas, antes delas, destaca-se ainda este capitel por um último aspecto, a vários níveis significativo e potencialmente afirmador do estatuto inaugural que pretendemos conceder a este conjunto. No espaço central do campo de representação, em perfeita situação de axialidade relativamente às caudas entrelaçadas destes agressivos guardiães, decidiu o escultor inscrever, não uma sigla (que não compete ao trabalho escultórico) mas uma abreviatura: um “P” com um “o” sobrescrito [Figs. 8.15]. Tratando-se de uma fórmula utilizada tanto para o nome próprio Pero como para o ordinal “primeiro”, a sua descodificação no capitel batalhino não exclui por si só nenhuma das hipóteses, embora se afigure mais provável (também porque mais comum) a primeira. Marca de autoria rara no universo da escultura batalhina, sistematicamente remetida à figura directiva do mestre-de-obras, o facto de surgir explicitamente no centro deste capitel e não voltar a repetir-se em qualquer outro poderá indicar precisamente a vontade de assinalar, de forma até porventura auspiciosa, o início de uma empreitada. “Capitel primeiro” ou “capitel esculpido por Pero” (ou ambos), o facto é que a autoria nele sugerida deverá estender-se a todos os capitéis da capela, com os quais partilha aspectos formais e plásticos que não se estendem muito além dela. Quando colocadas em paralelo, as figuras dos três capitéis da Capela de Santa Bárbara apresentam enormes afinidades, confirmadas num tratamento dos panejamentos e das fisionomias que já não será o mesmo, quando voltam a surgir personagens de corpo inteiro, nas mísulas do transepto ou nos capitéis dos tramos imediatamente contíguos a este.

Pese embora a fragilidade dos *estilemas* e os perigos da sua utilização exclusiva para a fundamentação de paralelismos e exclusões entre distintos objectos artísticos, as diferenças resultantes da comparação, por exemplo, do anjo Gabriel da Anunciação desta mesma capela [C3] com os restantes anjos e criaturas aladas que vão surgindo em mísulas e capitéis, dentro e fora da igreja, ou da própria figura da Virgem [C3] e das restantes representações femininas em cenas marianas ou outras, são bastante elucidativas das especificidades do trabalho escultórico desta capela. Não implica esta comparação que o escultor Pero (assumamo-lo assim) tenha limitado o seu contributo a estes três conjuntos de capitéis. Na verdade, não podemos esquecer que neles convivem elementos historiados com os vegetalismos habitados que se prolongarão, desde logo, pelas restantes capelas. Da mesma forma - e repetimo-nos propositadamente neste

ponto - não podemos excluir o trabalho simultâneo de mais do que um escultor em cada empreitada, a sua sucessão orgânica, sem rupturas e, inclusivamente, a aplicação à posteriori de peças previamente esculpidas. Posto isto, é perfeitamente possível que Pero seja igualmente autor de outros capitéis da cabeceira (ou de outros espaços da igreja), embora não voltemos a encontrar a aparência da sua mão noutros capitéis historiados ou com figuras de corpo inteiro.



Figs. 8.10 - Figuras laterais (marginais) do capitel dos centauros (C1), Capela de Santa Bárbara da igreja de Santa Maria da Vitória © Joana Antunes



Fig. 8.11 - Cadeira da catedral de Worcester, Worcestershire, 1397 © Groenling



Fig. 8.12 - Decretais de Smithfield, c. 1275-1325, França. Londres, © British Library, Royal 10 E IV, fl. 69r



Fig. 8.13 - Petrus Christus, Natividade, c. 1450. Washington DC ©National Gallery of Art

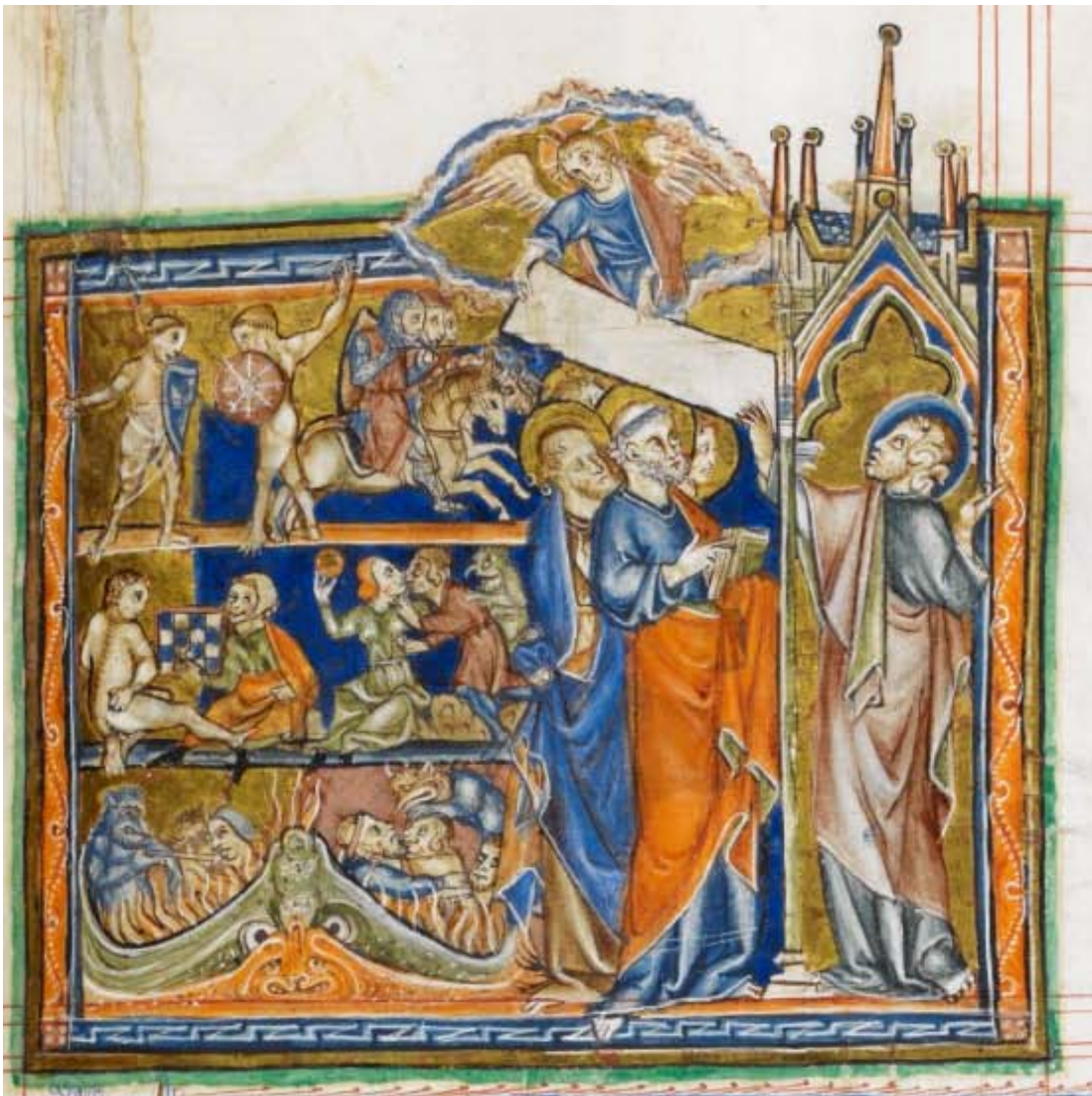


Fig. 8.14 - Apocalypse de Abindgon, c. 1275-1300, Inglaterra. Londres © British Library, Additional 42555, fl. 23r.



Figs.8.15 - Pormenor da inscrição "Pº" (realce nosso) no centro do capitel dos centauros (C1) © Joana Antunes



Fig. 8.16 - Decretais de Gregório IX com glosas de Bernardo de Parma ("Smithfield Decretals"), c. 1300-1340, Sul de França (provavelmente Toulouse) Londres ©British Library, Royal 10 E IV, fl. 1v.

8.2 persuasão: frades

No conjunto que confronta com este, no lado da epístola, o protagonismo do capitel central é, então, cedido ao tema dos vegetalismos habitados por rostos masculinos e femininos mas, nos dois capitéis mais interiores, as pequenas cabeças ganham corpo e, por entre a folhagem surgem duas figuras centrais que representam religiosos, presumivelmente dominicanos, com livros abertos entre as mãos [Figs. 8.17]. Comuns no vocabulário ornamental e iconográfico da igreja, com presença estendida ao claustro, os frades com ou sem livros abertos recordando os textos fundamentais ou enunciado fórmulas indicativas de devoções particulares, como a vocação mariana⁷⁰⁸, são uma das mais interessantes presenças nestes suportes liminares. A ostensividade com que estendem perante o observador os seus volumosos códices apoia-se no funcionamento deste como signo identificativo (dos religiosos, em particular), como objecto dignificador e como dispositivo de comunicação, quando correctamente manipulado. Nas mãos destes dominicanos, o livro poderá sempre representar a Bíblia ou a Regra, ainda que o mais consensualmente atribuído aos dominicanos, por extensão do atributo do próprio Domingos de Gusmão, sejam os Evangelhos, simbólicos da missão apostólica e da predicação evangélica⁷⁰⁹ para a qual, pelos livros, os frades pregadores se preparam.

Convocando a marginalidade votiva e humílima a que os doadores, ou comitentes, frequentemente se relegam nas obras do seu próprio patrocínio, estas figuras reflectem a ambivalência dos espaços marginais e liminares como espaços de provação, purga e tensão moral, e simultaneamente de privilégio e de participação na totalidade (mais ou menos centralizada) da obra de arte. Colocados no alto das colunas ou debaixo das figuras tutelares, como os Apóstolos do portal, eles articulam também os diversos registos, espaciais, performativos e imagéticos, da igreja, interligando os espaços observados (ou,

⁷⁰⁸ Contida na fórmula “Ave Maria” inscrita nos livros sustidos pelos habitantes dos vegetalismos de um dos capitéis do claustro e, também, por dois anjos que se conservam num capitel do primeiro tramo da igreja do Convento do Carmo em Lisboa.

⁷⁰⁹ FRAGA SAMPEDRO, Maria Dolores, “El poder de la palabra: imágenes de la predicación en la edad media hispana”, *e-Spania revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, No.3, 2007, consultado em 30 de Abril de 2016, <https://e-spania.revues.org/15133?lang=en#ftn21>



Figs. 8.17 - Conjunto capitelar (C2) do lado sul da Capela de Santa Bárbara; pormenores das faces exterior e interior © Joana Antunes

pelo contrário, ignorados como potencialmente são os capitéis colocados a uma tal altura), os espaços percorridos e os espaços rituais, funcionando como espelho das pessoas reais. Além da complexidade ontológica que as caracteriza, as figuras deste capitel constituem ainda exemplos de uma especificidade plástica que as distingue dos restantes exemplos de representação dos frades mendicantes. Provindos de uma mão seguramente diferente de todas as outras representações dos frades nesta igreja, cremos que esta mão antecede todas as restantes, ainda que a situação original possa sempre corresponder a simultaneidade e não a imediata sucessão. Aparentemente mais arcaizantes, certamente mais estilizadas e, sobretudo, sedutoramente lineares, sinuosas e orgânicas (como que reflectindo o mote vegetalista estendido a todos os capitéis), curvam-se subtilmente ao acompanhar a concavidade das cestas dos capitéis, para confrontar empaticamente o espaço à sua frente, fitando-o *ad eternum* e convidando o observador a entrar nas páginas abertas dos seus livros. A sua presença humilde, votiva e claramente positiva deve, no reforço de uma identidade dominicana que se pretende evidente desde o início, articular-se com o tema eleito para o capitel central do conjunto que a complementa, no outro extremo da entrada da capela, onde se fez esculpir o confronto entre dois centauros.

Retomando, de resto, a comparação apocalíptica, a articulação dos centauros com os capitéis dos frades ver-se-á reforçada pelo papel destes últimos enquanto continuadores da missão dos apóstolos que, na citada miniatura do Apocalipse de Abingdon, são representados como forças opostas à transgressão do hereges, pagãos e falsos cristãos. Na mesma capela, e em situação liminar - recebendo o fiel à entrada e demarcando a passagem para um espaço devocional, celebratório mas, sobretudo, funerário - encontram-se então duas forças opostas que reforçam a ortodoxia e a eficácia da pregação e, sobretudo, da intermediação levada a cabo pela Igreja e os seus representantes. Forças caóticas e disruptivas, tão distantes da sublimação dos ímpetus animais que o homem activo e/ou contemplativo dedicado a Deus procura alcançar, encontrá-los-emos em idêntico papel, por exemplo, no fólio de abertura da tábua de conteúdos dos famosos Decretais de Smithfield, ilustrando a oposição entre a palavra e a força no cumprimento da lei [Fig. 8.16]. Passivos uns e agressivos os outros, vencem os primeiros pela força da palavra a rudeza e a irracionalidade aparentemente impermeáveis dos segundos, síntese erudita dos mais baixos instintos do homem, que se deixa conduzir pela agressividade da sua natureza animal. Esta, de resto, não se demite do exemplar encontro entre São Jerónimo e o Centauro, na medida

em que se entenda a figura deste último enquanto prefiguração medieval do Nobre Selvagem⁷¹⁰ que, também nas margens, virá a encarnar no Homem Selvagem e nos “Selvagens reais” do horizonte ultramarino português.

Nesta relação, que cremos ser intencional, importa salientar um terceiro factor, que é o da espacialidade e da direcionalidade do ornamento dentro da própria capela. Ainda que liminares, porque colocados na entrada deste outro espaço dentro do espaço maior da igreja, os capitéis das capelas da cabeceira, organizados em núcleos de cinco (dois/um/dois) têm diferentes formas de exposição e de participação no espaço aberto do transepto ou no espaço fechado de cada capela. Tendencialmente, e malgradadamente para qualquer registo fotográfico - que é sintoma de uma visibilidade desde sempre reduzida - os momentos de figuração mais peculiares irão encontrar-se nos capitéis que estão voltados ao interior de cada capela. Esta interioridade da figuração marginal, que quase paradoxalmente vê assim reforçada a sua condição, verifica-se precisamente na capela de Santa Bárbara, com os dois frades colocados nos capitéis mais internos (dificilmente visíveis do lado de fora da capela) e os centauros no capitel central do lado oposto, cuja visibilidade total também só é real no interior da capela. Se juntarmos a isto a existência de um terceiro capitel - porventura o mais iconograficamente marginal e até mesmo transgressivo de toda a igreja - perceberemos que, do ponto de vista da relação entre a iconografia e o seu espaço (ou agenciamento, se tomarmos de empréstimo a expressão francesa) estamos perante um micro-espaço, preciso e bem delimitado, dentro do espaço maior da igreja e do perímetro ainda maior do mosteiro.

⁷¹⁰ Para o debate desta atribuição, ver: AMBROSE, Kirk, *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of 12th-century Europe*, p. 27-30. Para uma visão informada dos termos do debate, ver também: MILLER, Patricia Cox, “Jerome’s Centaur: A Hyper-Icon of the Desert”, *Journal of Early Christian Studies*, Vol. 4, No. 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 209-233; WHITE, Hayden, “The Forms of Wildness: The Archaeology of an Idea”, *The Wild Man Within: Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism* (eds. Edward Dudley, Maximilian Novak), Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972, p. 3-38.

8.3 *conceptio per aurem*: anunciação / encarnação

A marginalidade e a transgressividade deste terceiro capitel, que enunciámos em termos tão aparentemente absolutos, dependem tanto da sua localização como das escolhas iconográficas nele vertidas que, pela sua peculiaridade, se destacam de um conjunto já de si pouco convencional e desafiam os limites interpretativos de um olhar contemporâneo nem sempre capaz de um anacronismo informado e positivo e frequentemente turvado pela necessidade de inteligir o mundo a partir de processos claramente racionalizáveis e categorias tão estanques quanto possível. Colocado na parede do lado da epístola, na marcação dos dois tramos da capela, este único capitel apresenta-nos apenas quatro figuras naquilo que julgamos serem três registos de representação sugeridos: um central e dois laterais (ou literalmente marginais). No registo central surge-nos nada menos do que a primeira representação explícita de um tema de iconografia religiosa no interior da igreja: a Anunciação de Gabriel a Maria [Fig. 8.18].

Mantendo ainda que por exercício especulativo, a ideia de que esta capela corresponde à primeira campanha escultórica e tendo em conta o papel cenográfico da escultura integrada na arquitectura, já apontado por Paulo Pereira como justificação parcial da frequente neutralidade semiótica e narrativa deste tipo de suportes da imagem para o período em questão, compreenderemos a importância fundamental da invocação Mariana e da sua relação imediatamente evidente com o Salvador, porventura reforçada por razões litúrgicas e por especificidades devocionais associadas à própria capela, cuja data e motivações da dedicação (a Santa Bárbara) desconhecemos.

No campo deste capitel, de cesta lisa e sem vegetalismos, tal como o dos centauros, representou-se Gabriel com um filactério entre as mãos, os joelhos em terra, saudando Maria, que levanta a mão direita em retribuição e em sinal de aceitação de uma mensagem que a sua mão esquerda torna evidentemente recebida, pois que repousa sobre um ventre já rotundo, de uma gravidez mais do que anunciada. Ao centro, um grande jarro prenhe de lírios reforça a pureza e o milagre da maternidade de Maria que assim nos surge já como Virgem do Ó, ou da Expectação, naquela que é, provavelmente, uma das primeiras representações

de uma Anunciação com a aparência física da gravidez fora do âmbito funerário, mais comumente representada do que estudada em território português⁷¹¹.

O facto de a assumirmos como uma das primeiras representações, em nada colide com o reconhecimento de uma variante iconográfica cuja presença atestada em Castela, Leão, Galiza e Portugal, sugeriu já a identificação da sua natureza ibérica⁷¹², com testemunhos desde, pelo menos, a segunda metade do século XIII. Antes sublinha, na verdade, o facto de se tratar de um dos poucos casos que conhecemos em que a partilha do suporte matérico não autoriza dúvidas sobre a sua exposição conjunta, nem sobre a eventual manipulação cenográfica da sua localização no espaço, como sucede com os Anjos e Virgens do Ó de Mestre Pero. As outras representações conhecidas em que esta pertença de ambos os personagens ao mesmo suporte se verifica surgem-nos exclusivamente - e segundo o que pudemos apurar - em contexto funerário, em arcos tumulares de execução remetida a um período que vai desde a primeira metade do século XIV até meados do século XV, portanto, em perfeita consonância com o capitel batalhino, que terá ganho forma entre a última década de um século e a primeira do outro. Encontram-se estas excepcionais representações nos faciais dos pés dos túmulos de Leonor Afonso (cerca de 1325, Igreja de Santa Clara de Santarém)⁷¹³ [Fig. 8.19], Fernão Sanches (primeira metade do século XIV, Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa)⁷¹⁴ [Fig. 8.22] e de Fernão Gomes de Goes (cerca de 1440, igreja matriz de Oliveira do Conde, Carregal do Sal) [Fig. 8.22]. Das três, é esta última, atribuída a João Afonso, que mais se aproxima do capitel da capela de Santa Bárbara, com interessantes coincidências ao nível do posicionamento dos personagens e da sua

⁷¹¹ Pese embora o contributo fundamental de Carlos Alberto Ferreira de Almeida para o estudo da iconografia da Anunciação. Cf. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal*, Porto, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras do Porto, 1983.

⁷¹² Cf. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, “Las Anunciaciones Góticas Burgalesas y los Ritos Hispánico y Romano”, *Codex Aquilarensis: cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, Palencia, Fundación Santa María La Real, No. 28, 2012, p. 203-218, p. 206; IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “La Anunciación del Monasterio de Caleruega (Burgos): contextualización en la Baja Edad Media peninsular”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 25, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 19-49, p. 22, consultado a 20 de Abril de 2016, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50849

⁷¹³ A atribuição ao facial dos pés é aqui apenas suposta, uma vez que a arca tumular já não possui jacente ou tampa a indicar-lhe a orientação. Cf. PROJECTO IMAGO, Ficha técnica e galeria de imagens disponíveis online através do *Projecto Imago*, IEM/FSCH-UNL e FCT: <http://imago.fcsh.unl.pt/?loc=2&tipo=escultura&frase=leonor%20afonso&id=277&tema=escultura&parent=273>, consultado a 20 de Abril de 2016.

⁷¹⁴ Proveniente da Capela do Rosário de Nossa Senhora da Oliveira de Santarém.

caracterização, pois em ambos os casos Maria surge à direita do observador, com um pesado manto que lhe cobre a cabeça e cai ao longo do corpo, a mão direita levantada em direcção a Gabriel e a mão esquerda pousada sobre o ventre, com o anjo no lado oposto, ajoelhado e segurando o filactério, representado com ligeiras diferenças nos dois suportes.



Fig. 8.18 - Capitel (C3) da Capela de Santa Bárbara com representação da Anunciação © Joana Antunes



Fig. 8.19 - Anunciação, túmulo de D. Leonor Afonso, c. 1325, Igreja de Santa Clara de Santarém © J. C. Vieira da Silva-Projecto Imago

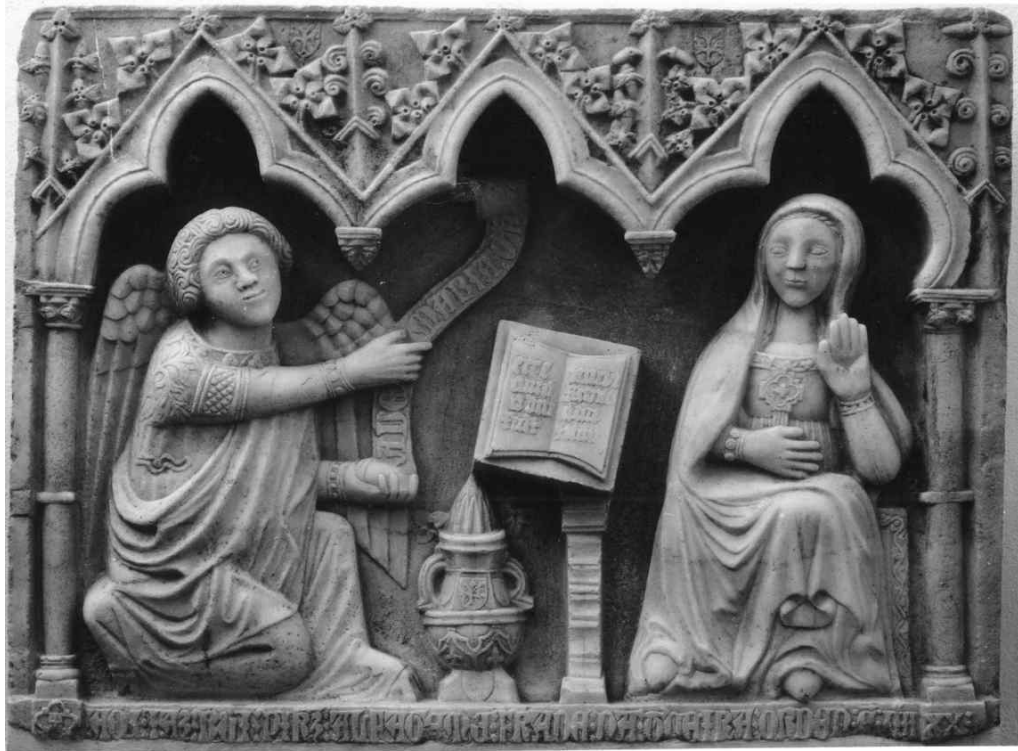


Fig. 8.20 - Anunciação, facial do túmulo de Rui Pires, séc. XIV, Museu de Évora © Mário Novais.



Fig. 8.21 - Anunciação, túmulo com jacente de Fernão Gomes de Goes, [atr. João Afonso], 1439-1440 ©J. C. Vieira da Silva-Projecto Imago



Fig. 8.22 - Anunciação, túmulo com jacente de Fernão Sanches, 1ª metade séc. XIV, Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo, ©Joana Antunes



Figs. 8.23 - Lâmina sepulcral de D. Frei Estêvão Vasques Pimentel, c. 1336, capela do Ferro da igreja do mosteiro de Leça do Balio ©Arquivo Municipal do Porto. Pormenor da Anunciação/Encarnação © Fr. António José de Almeida, O. P.



Figs. 8.24 - Casa dos Nichos, Rua de Viana (antiga Rua do Cais), séc. XV, Viana do Castelo © Câmara Municipal de Viana do Castelo

Mas, mais do que as semelhanças iconográficas, a coincidência destas imagens no tempo, no suporte e na localização específica, remetida aos faciais dos pés e em necessária articulação com as representações cristológicas (o Calvário, a Estigmatização de São Francisco e o Tetramorfo, respectivamente) dos correspondentes faciais da cabeceira, reflectirá não só um momento de fervor mariano muito particular - e muito particularmente remetido à valorização da sua condição feminina e materna - mas também a perfeita adequação da fusão mística entre a Anunciação, a Encarnação e a Expectação⁷¹⁵ ao circuito de vida, de morte e de ressurreição convocado pelo espaço de tumulação.

A esperança e a espera, expectativamente remetidas ao bom sucesso do destino das almas no dia do Juízo Final encontra na representação da Anunciada um receptáculo devocional ideal, que não deixará certamente de reflectir a importância da Virgem enquanto intercessora pela salvação dos homens no tempo que medeia a sua morte e o renascer para a vida eterna. A promessa de vitalidade, reverdescimento e regeneração contida na forma rotunda do ventre virginal e na eflúvia centralidade do vaso de lírios, encerra um discurso de fé em que a vida e a identidade do tumulado se entretecem na idealização do seu pós-morte. Ora, a aparente vocação funerária de um tal exercício iconográfico não deixa de se revelar importante no espaço de Santa Maria da Vitória, pelo seu sentido genericamente laudatório e salvífico, mas também pela particular vocação do seu programa escultórico para essa constante sugestão de um ciclo ininterrupto entre vida e morte mediado pela Palavra.

Idêntica associação parece sugerir-se noutros casos em que a evidência iconográfica da gravidez é mais dúbia, mas a eficácia do discurso imediatamente associado à esperança nutrida pela milagrosa concepção, que rompe com a lógica natural dos ciclos humanos, permanece clara, como na Anunciação do túmulo de Rui Pires (século XIV, Museu de Évora) [Fig. 8.20], onde a Virgem sentada coloca a mão direita sobre o ventre ou a da lâmina sepulcral de Estêvão Vasques Pimentel (século XIV, capela do Ferro da igreja de Leça do Balio) [Fig. 8.23], com a peculiaridade iconográfica de apresentar com gráfica literalidade a

⁷¹⁵ Daniel Arasse chega à mesma conclusão quanto à integração dos dois temas, a partir das análises de perspectiva das Anunciações de Ambrogio Lorenzetti, Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Fra Angelico ou Filippo Lippi, não a partir da Virgem grávida mas de outros recursos (a coluna que remete para a presença de Cristo, o manto da Virgem que ultrapassa a coluna...). Cf. ARASSE, Daniel, "Perspective et Annonciation", *Histoires de peintures*, [s.l.], Éd. Denoël, 2004, pp. 49-56. A este propósito ver também ARASSE, Daniel, *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Éd. Hazan, 2010.

Encarnação através da representação simultânea do Anúncio do Anjo e da chegada de Cristo criança que flutua num fluxo anímico desde a boca de Deus Pai em direcção à boca da Virgem⁷¹⁶. Excepcionalmente fora do âmbito funerário ou sequer do espaço religioso e em estreita proximidade com o quotidiano vivo (que apenas podemos presumir ser a sua condição original), está a Anunciação da Casa dos Nichos de Viana do Castelo (século XV, rua de Viana, antiga rua do Cais) na qual a figura de Maria é representada com a mão esquerda sobre o ventre, segurando provavelmente um livro [Fig. 8.24].

Além disso, tanto em Portugal como no estrangeiro, encontraremos testemunhos de variações extraordinárias, porque pouco comuns e por vezes até pouco ortodoxas, da cena da Anunciação. Numa bíblia de imagens inglesa, a dita Bíblia de Holkham, criada em torno de 1327 e 1335, os vários episódios organizam-se de forma algo semelhante à que conhecemos para a banda desenhada⁷¹⁷ [[Fig. 8.25]. Com uma criatividade narrativa típica da encenação, da dramatização e do fenómeno teatral, a Anunciação faz-se seguir de quatro cenas: na primeira, José, é alvo da insídia das más línguas que lhe dão conta de que a sua futura esposa está grávida; na segunda, José confronta Maria (“Allas Marie quey as tu fet [?]”); na terceira, Gabriel aparece a José e Anuncia-lhe a natureza divina da concepção que o atormenta; e na quarta, José regressa junto de Maria, louvando-a e ao fruto do seu ventre.

Já em Portugal, nos distantes travejamentos pintados da igreja de Santa Maria da Oliveira de Guimarães, provavelmente datados do final do século XIV ou início do seguinte (portanto, praticamente coincidentes com as esculturas da capela de Santa Bárbara), representou-se a Anunciação por duas vezes [Fig. 8.25]. Numa delas, seguiu-se o tipo iconográfico mais comum, com Gabriel em genuflexão, interpelando a Virgem através de um filactério aberto e esta, do outro lado de um portentoso vaso de lírios, segurando um livro sobre o ventre, com a

⁷¹⁶ Ver, a propósito deste tipo de representação da Encarnação, os trabalhos de: GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, No. 9, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996, p. 11-51; ALMEIDA, Fr. António José de, O.P., “*Annuntiationis Puer*. O Menino na Anunciação, em Portugal”, *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, Porto, CITCEM, 2010, p. 133-196. Neste rigorosíssimo trabalho encontra-se a listagem da bibliografia fundamental sobre a placa de Leça do Balio, p. 138-145.

⁷¹⁷ Com o fólio virtualmente dividido em quatro campos - que não são delimitados por qualquer tipo de linha ou cercadura - o sentido de cada cena é esclarecido pelos diálogos estabelecidos entre os personagens, legíveis nos filactérios ou tarjas que os acompanham, como balões de diálogo, ou, na falta destes, pelo texto de narração que funciona como legenda. Para acesso à ficha descritiva do manuscrito e à sua digitalização integral, disponibilizada online pela British Library, aceder a: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_47682, consultado a 20 de Abril de 2016.

mão esquerda, e saudando o Mensageiro com a direita. Noutra, porém, tudo se repete mas inclui-se, ao lado de Maria, uma figura masculina, barbada, com uma vara na mão e sentada num banco ou num trono. Excluída a possibilidade de se tratar de uma representação, ainda assim pouco convencional do Anúncio a Zacarias, pois no filactério lê-se o habitual “Ave Maria”, bem como a hipótese de estarmos perante uma interpretação muito literal da presença de Deus, pois o personagem em questão segura uma vara (atributo habitual de José) e ergue também a mão em saudação ao Anjo, não nos resta outra hipótese que não a inclusão, premeditada e participante, de José no momento da Anunciação, porventura sanadora dos conflitos narrativos despoletados em mentes mais inquisitivas, bem patentes nos quatro episódios da bíblia de Holkham acima evocados.

Em Espanha, são numerosos os exemplos de Anunciações compostas por duas esculturas de vulto independentes, ainda que frequentemente ancoradas a um espaço arquitectónico (e sobremaneira cenográfico) preciso, onde Maria se faz representar visivelmente grávida, sendo um dos mais antigos a imagem conhecida como *La Preñada*, referida já em 1288, no testamento do bispo Martín Fernández ainda hoje conservada na catedral de Leon⁷¹⁸ [Fig. 8.26]. Em Santa María del Azogue, em Benavente, Zamora, conserva-se uma outra Anunciação datada também do século XIII, com ambas as figuras ainda conservados nos seus locais originais, de ambos os lados da capela-mor, e a particularidade, popularmente reiterada (e que não tivemos a oportunidade de comprovar), de ao meio-dia os raios de sol incidirem directamente sobre o ventre de Maria [Fig. 8.27]. Com idêntica localização, a Anunciação da Colegiada de Santa María la Mayor de Toro (início do século XIV) conta, entre vários aspectos de que não nos poderemos ocupar, com uma interessante relação iconográfica entre a figura da Virgem da Expectação e a mísula sobre a qual esta repousa, onde se representou o Pecado

⁷¹⁸ Cf. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, “Las Anunciaciones Góticas Burgalesas y los Ritos Hispánico y Romano”, p. 206-207. Nas páginas indicadas a autora enumera também os principais conjuntos inventariados em território espanhol. Para Espanha, Tomás Ibáñez Palomo, que faz um resumo fundamental do investimento historiográfico sobre este tema desde o início do século XX, contabilizou vinte e oito conjuntos, apontando seis para Portugal. É necessário, neste ponto, ressaltar o potencial equívoco das Virgens do Ó e da decisão da sua identificação (ou não) com a correspondente figura angelical que remete para a iconografia da Anunciação, como bem aponta o autor mencionando. Assim, há que ressaltar as disparidades visíveis na contabilização dos conjuntos por parte dos vários autores que mais recentemente se têm dedicado ao estudo deste tema pois não só algumas identificações da gravidez de Maria são difíceis ou duvidosas, como a atribuição de anjos a imagens da Virgem do Ó é por vezes muito especulativa. Cf. IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “La Anunciación del Monasterio de Caleruega (Burgos): contextualización en la Baja Edad Media peninsular”, p. 20.

Original [Fig. 8.28]. Um outro exemplo, datado da primeira metade do século XIV e provinda do Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruega, Burgos, investe a figura de Maria com a jovialidade terrena de um retrato tirado do natural, fazendo-a representar com uma mão sobre o ventre e a outra desenrolando um filactério que contém a sua resposta ao arcanjo Gabriel [Fig. 8.2]. Mostram-nos todos estes exemplos o carácter profundamente teatral desenvolvido pela iconografia da Anunciação a partir do século XIII, evidente não só na gestualidade e no diálogo sugerido entre as duas personagens, mas também na progressiva reclamação de um cenário dignificado e de poderoso efeito retórico. Segundo María José Martínez Martínez: “Las esculturas realizadas en piedra se colocaban en pilares que podían estar en las embocaduras de la capilla mayor, en el crucero o en los de las naves, destinados a la visión de los fieles.”⁷¹⁹

Com uma localização distinta, mas não menos cenográfica, a Anunciação volta a surgir na igreja de Santa Maria Salomé, em Compostela, cujo pórtico é coroado por uma Virgem da Lactação e ladeado, precisamente, pela Virgem expectante e pelo Anjo⁷²⁰ [Fig. 8.30]. Neste caso, como no das restantes esculturas de vulto, a síntese iconográfica parece conter sempre a possibilidade de uma cisão temporal, concentrando-se na figura do Anjo com o filactério o momento do Anúncio - do sussurro ou do sopro a partir do qual se daria a Encarnação - e na figura de Maria, já visivelmente grávida, a consequência dessa revelação, faseamento que se reforça mais ainda no citado caso compostelano pela inclusão de um terceiro momento, e de uma terceira invocação da Virgem, entronizada e já com o filho nos braços. Esta Virgem da Anunciação Expectante será também, do ponto de vista estritamente formal e iconográfico, uma das mais próximas àquelas identificadas, em Portugal e em Espanha, como resultantes da operosa oficina de Mestre Pero (ou de oficinas ao alcance do seu raio de influência) e que Tomás Ibáñez Palomo insere numa variante galaico-portuguesa pois, ao invés de segurar numa das mãos o filactério com que responde (“Ecce ancilla Domini”), em dialógica expressão, à saudação do Arcanjo Gabriel (“Ave Maria gratia plena...”), como na maioria dos exemplos castelhanos, datados do

⁷¹⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, “Las Anunciaciones Góticas Burgalesas y los Ritos Hispánico y Romano”, p. 207.

⁷²⁰ Sobre a localização deste e de outros conjuntos, ver: IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “La Anunciación del Monasterio de Caleruega (Burgos): contextualización en la Baja Edad Media peninsular”, p. 43.

século XIII e da primeira metade do século XIV, levanta-a apenas, retribuindo a saudação e aceitando numinosamente a nova recebida⁷²¹.

É precisamente nesta tipologia, na qual se inscrevem as Virgens do Ó documentadas em Portugal, que se insere também a Anunciação da Capela de Santa Bárbara: com a mão direita erguida e a palma voltada para o Anjo e “a mão esquerda pousada sobre o ventre, no mesmo gesto cheio de abandono e de resguardo que as pejudas soem fazer”.⁷²² Também quanto à posição das mãos, não há uma absoluta cristalização iconográfica e, embora a posição mais comum seja a da mão direita sobre o ventre e a esquerda erguida ou a segurar o filactério, encontram-se excepções em todo o espaço peninsular e, desde logo, nos exemplos portugueses já citados. Na escultura de vulto, um dos mais notáveis em Portugal é, desde logo, a Nossa Senhora do Ó da Igreja de Santa Maria da Alcáçova do Castelo de Montemor-o-Velho que é também a que mais estreitamente se articula com um Anjo da Anunciação, fazendo supôr uma articulação iconográfica deliberada. No Museu de Lamego conserva-se uma outra escultura em que a Virgem ergue a mão direita e não o oposto, proveniente do Mosteiro de São João de Tarouca, onde se conserva ainda a escultura de um anjo, atribuível ao mesmo círculo oficial e (muito) conjecturalmente articulada com a imagem da Senhora na representação de uma Anunciação⁷²³.

Se, de facto, em Portugal a ocorrência de Virgens do Ó não se revela tão sistemática e esclarecedoramente acompanhada pelos Anjos que lhes hibridizam a natureza iconográfica e as colocam no momento da Anunciação, como acontece em muitos dos casos identificados para Espanha, a coincidência de ambos no mesmo suporte (escultura ou pintura) e em absoluta interdependência revela-se igualmente rara em ambos os lados de uma fronteira que, culturalmente, sempre se demonstrou fluida e permeável. No tímpano do impressionante portal sul da

⁷²¹ IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “La Anunciación del Monasterio de Caleruega (Burgos): contextualización en la Baja Edad Media peninsular”, p. 39-43. A mais notável excepção a esta regra das Virgens do Ó portuguesas será porventura a da Sé de Évora, que segura na mão esquerda, sobre o ventre, o filactério com a inscrição *ecce ancilla domini*” que está habitualmente ausente nas outras esculturas.

⁷²² CORREIA, Vergílio, “Portugal Artístico: O museu de Lamego”, *Atlantida: mensário artístico, literário e social para Portugal e Brazil*, No. 42/43, [s. n.]1919, p. 767-775, p. 772.

⁷²³ Cf. GOULÃO, Maria José, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, Coleção *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX* (coord. Dalila Rodrigues), Porto, Fubu, 2009, p. 22-23; SEBASTIAN, Luís (dir.), *A Glorificação do Divino. Escultura Barroca do Museu de Lamego*, Lamego, Direcção Regional de Cultura do Norte/Museu de Lamego, 2015, p. 15.

igreja de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava, Navarra)⁷²⁴, datado de finais do século XIV, encontraremos, assim, uma Anunciação onde o jarro de lírios já está presente (graças ao suporte bidimensional do próprio tímpano) e Gabriel saúda, bem de perto, uma Senhora evidentemente grávida, que segura na mão esquerda um pequeno livro (com o texto de Isaías, segundo a tradição) e que pousa a mão direita sobre o ventre sem displicência mas antes com a energia de quem comunica, em troca, o milagre da Encarnação [Fig. 8.31].

Estas iconografias “alternativas” mais não fazem, contudo, do que consubstanciar e, de certo modo até humanizar, um processo implícito na própria Anunciação, já insinuado em contexto ortodoxo, como demonstra o ícone da Anunciação de Oustiog (Novgorod, século XII) [Fig. 8.32] onde o anjo Gabriel comunica a encarnação a uma Virgem que tem já dentro do peito a imagem do seu filho, umbilicalmente ligado à mão da sua mãe por um fio vermelho, e entretanto desenvolvido, com os artifícios e as subtilezas possíveis à pintura, em versões como a do dito Mestra da Madonna Strauss (c. 1390) de Gentile da Fabriano (1423-1425), Robert Campin (c. 1425-1428) ou Filippo Lippi (c. 1449-1459)⁷²⁵ [Figs. 8.33-35]. Vale, no entanto, sublinhar a apetência iconográfica do espaço ibérico por esta fusão da Anunciação com a invocação da Expectação (através da imagem de Nossa Senhora do Ó) e a conseqüente transformação de ambas numa encenação da Encarnação, na necessária articulação com o cenário devocional e litúrgico do tempo de criação destas imagens, que poderá balizar-se entre meados do século XIII e o final do século XV.

⁷²⁴ Tomás Ibáñez Palomo fez já a necessária ressalva de que esta se trata de uma ocorrência excepcional do tema fora do triângulo Castela/Galiza/Portugal, ainda que a sua posição fronteiriça e, inclusivamente, a sua pertença pontual ao território castelhano ao longo do período medieval, devam ser tomados em conta para sublinhar eventuais influências. Cf. IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “Entre las fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones Preñadas”, *Eikon/Imago*, Nº 9, Madrid, Universidad Compluense de Madrid: Grupo de Investigación CAPIRE, 2016, p. 163-188, p. 164.

⁷²⁵ Luís Alberto Casimiro inclui ainda as Anunciações de Agnolo Gaddi e Spinello Aretino concluindo que “o momento registado pelo pintor, não pretende exprimir somente o anúncio do Anjo, relativo à sua futura condição de mãe, como antecipa a Encarnação do Verno Divino: o Filho de Deus já foi concebido no seu seio, por isso, nesse preciso momento da Anunciação, Maria apresenta-se com a fisionomia própria de uma mulher grávida”, CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, Vol. I, [tese de doutoramento em História da Arte], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 512. Ver também, a este propósito, CRESPO HELLÍN, Manuel, “Maria Grávida: La Iconografía del Dogma de la Encarnación de Jesucristo en Maria”, *Ars longa: cuadernos de arte*, No. 3, València, Universitat de València: Departament d’Història de l’Art, 1992, p. 39-45.



Figs. 8.25 - Biblia (Holkham Bible), c. 1327-1335, Ingleterra. Londres © British Library, Add MS 47682, fl. 12r



Figs. 8.25 - Travejamentos pintados da Colegiada de Santa Maria da Oliveira, Guimarães, c. 1385-1400, ©DGPC/SIPA



Figs. 8.26 -Anunciação (“Anjo de Reims” e Nuestra Señora la Preñada), 2ª metade séc. XIII, Catedral de Santa María de Regla, León © Tomás Ibáñez Palomo



Fig. 8.27 - Anunciação, séc. XIII, Santa María del Azogue, Benavente, Zamora © Gómez Moreno



Figs. 8.28 - Anunciação, Colegiata de Santa María la Mayor, Toro (Zamora), início séc. XIV, Fotos: Juan Luis Menéndez Valderrey ©



Figs. 8.29 - Anunciação, Real Monasterio de Santo Domingo, Caleruega (Burgos), primeira metade do séc. XIV © Arreguias



Figs. 8.30 - Anunciação e Nossa Senhora do Leite, pórtico da igreja de Santa Maria Salomé, Compostela, esculturas atr. séc. XV © wikicommons



Figs. 8.31 - Portal Sul da igreja de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava, Navarra), finais do século XIV [foto não creditada]



Fig. 8.32 - Anunciação de Oustiog, 1120-1130, Novgorod, Galeria Tretiakov © wikicommons

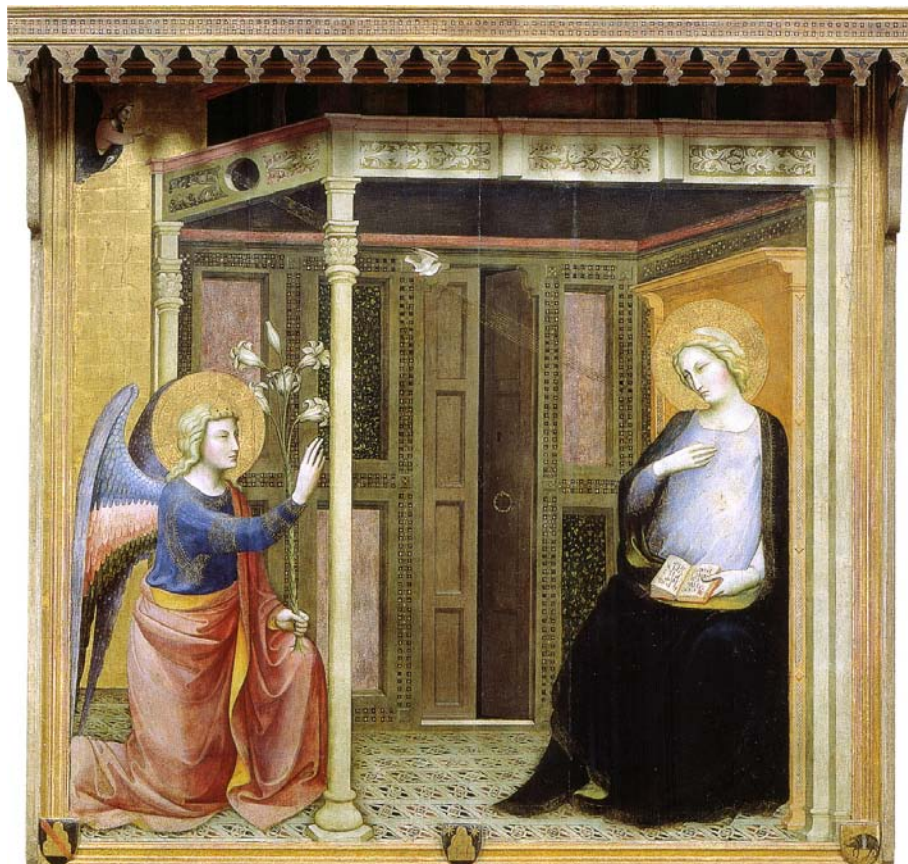


Fig. 8.33 - Mestre da Madonna Strauss, Anunciação, c. 1390. Florença, Galleria dell'Accademia © wikicommons



Fig. 8.34 - Gentile da Fabriano, Anunciação, 1423-1425, Pinacoteca Vaticana © wikicommons



Figs. 8.35 - Fra Filippo Lippi, Anunciação, c. 1449-1459, National Gallery, Londres © wikicommons

Segundo Martínez Martínez, a coexistência de duas datas para a celebração da Anunciação - 18 de Dezembro e 25 de Março - corresponde precisamente à coexistência dos ritos hispânico e romano, profusamente atestada em documentos sinodais, testamentários, entre outros, sobretudo para o espaço castelhano. De facto, estabelecido o dia 18 de Dezembro, sete dias antes da Natividade, para a festa da Anunciação no X Concílio de Toledo⁷²⁶, que assim desviava os rumos da Península Ibérica daqueles seguidos por Roma, onde a mesma se celebrava a 25 de Março (com a coincidência da comemoração da Encarnação em pleno período quaresmal), assiste-se, com a adopção do rito romano a partir do Concílio de Burgos (1080), à progressiva cristalização da celebração da Anunciação em Março e da Expectação em Dezembro⁷²⁷. É, portanto, segundo a mesma autora, esta especificidade do território castelhano, galego e português, mais prolongadamente expostos ao rito moçárabe e menos absolutos na erradicação das suas especificidades mesmo após a adopção da liturgia romana, que fundamenta e explica a abundância de representações da Virgem grávida e, acima de tudo, da sua inclusão nas cenas da Anunciação. De facto, a celebração da Anunciação e da Expectação, quer em datas distintas, quer concentradas no dia 18 de Dezembro, poderá ter alimentado o entrelaçamento, devocional, litúrgico e iconográfico das diferentes invocações, facilmente consubstanciadas numa única cena.

Sem que lhe possamos traçar os limites cronológicos precisos, a celebração da Expectação - invocação cujo estabelecimento se atribui a Santo Ildefonso, ainda no século VII - desenrola-se enquanto *Annunciatio S. Mariae de la O*⁷²⁸ ao longo dos sete dias que antecedem a Natividade, dedicando-se a “Santa

⁷²⁶ Ainda que sem enunciar a síntese iconográfica entre a Anunciação e a Virgem grávida da Expectação, Louis Réau sublinha a importância do estabelecimento da festa a 18 de Dezembro para a abundância de representações deste último tipo iconográfico na Península Ibérica. Cf. RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. 2, T. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 90-91. Cf. igualmente IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “La Anunciación del Monasterio de Caleruega (Burgos): contextualización en la Baja Edad Media peninsular”, p. 37.

⁷²⁷ Cf. o levantamento de dados documentais de MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, “Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, p. 208-209; IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “Entre las fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones Preñadas”, p. 170-175.

⁷²⁸ Tal como surge designada no Missal Moçárabe de Toledo, de 1499. Cf. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, “Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, p. 206; IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, “Entre las fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones Preñadas”, p. 166-168.

Maria Ante-Natal e à novena do Menino Jesus” um período de particular fervor mariano e de antecipação do esperado nascimento. Sobejamente conhecidas são, de resto, as sete antífonas, circulares e exclamatórias, entoadas no ofício de Vésperas, desde o dia 17 de Dezembro até ao dia 23⁷²⁹. De acordo com Vergílio Correia:

Costumava a Igreja, e costuma ainda, cantar nos sete dias que precedem o Natal, umas antífonas que todas principiam pela letra O e, como escreveu um dos agiografos setecentistas 'clausulava o officio Divino com huas vozes sem concerto, nem harmonia, dizendo todo o clero e todo o povo, a gritos, Ó, Ó, Ó. Destes Ó, Ó, teve principio o intitular-se esta festa, do Ó, e tambem o dar-se este titulo à mesma senhora em suas Imagens, que era o mesmo que intitularem a Senhora em seus desejos: ou celebrar a festa dos desejos da Senhora'.⁷³⁰

A escolha desta representação da Encarnação, que não carece de uma justificação particularmente elaborada, não deixa, contudo, de se adequar com particular justeza a um conjunto iconográfico (que suspeitamos) vocacionado para a convocação escatológica do poder salvífico e redentor da Palavra, personificada num Cristo que só por uma vez se representa explicitamente (em termos de escultura integrada no tecido arquitectónico), e da eficácia mediadora da Virgem, protectora do reino de Portugal. Neste sentido, importará sublinhar o papel da Anunciação enquanto prelúdio da Redenção, tal como a enuncia María Jesús Gómez Bárcena no estudo da importância deste tema na escultura funerária burgalesa.⁷³¹ Comparado com os casos documentados em Espanha, contudo, este apresenta outras particularidades, eventualmente decorrentes da natureza do seu suporte mas também de escolhas concretas: assim, se a inexistência, comum às esculturas de vulto, de qualquer referência espacial que não a da própria igreja (interior ou exterior, como vimos) se substitui aqui, como na escultura navarra de Laguardia, pelo apontamento da jarra de lírio que sugere o espaço interior que a pintura viria a transformar no *locus* habitual da Anunciação, também a posição do Anjo se revela excepcional, com um único paralelo identificado no tímpano do

⁷²⁹ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*, p. 255.

⁷³⁰ CORREIA, Vergílio, “Portugal Artístico: O museu de Lamego”, p. 772.

⁷³¹ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses”, *Reales Sitios: revista del Patrimonio Nacional*, No. 78, Madrid, Patrimonio Nacional, 1983, p. 65-72, p. 66.

portal da catedral de Santa María de Vitoria, no País Basco (séc. XIV). A genuflexão de Gabriel, que volta a sugerir-se, ainda que com a subtileza de uma caminhada, na Anunciação da Sala do Capítulo, sublinha a reverência à Virgem e ao mistério assim consubstanciado perante o olhar do Mensageiro e de todos os fiéis que, no caso da capela de Santa Bárbara, seriam os próprios religiosos e uma ou outra figura de excepção, a quem fosse dado o privilégio de visitar a capela funerária.

Com um sentido laudatório, decerto complementar ao das imagens, ambas empenhadas em celebrar o milagre da concepção “mui contra natura”, encontramos exemplos textuais como as Cantigas de Santa Maria, com presença comum nos vários reinos ibéricos e amplamente documentadas em Portugal, mesmo (ainda que com carácter excepcional) nos cancioneiros profanos⁷³², como é o caso da lauda “Deus te salve, Gloriosa” onde não só se canta a pureza, formosura e carácter redentor da Virgem (“com El nos remiiste / da mui gram loucura / que fez Eva”), como também o seu exemplo de fé:

*Salve-te, que enchoíste
Deus gram sem mesura
em ti, e dele fiziste
hom'e creatura:
esto foi porque houviste
gram sem e cordura
em creer quando oíste
sa messageria.
Deus te salve, groriosa
reinha Maria
lume dos santos fremosa
e dos ceos via.⁷³³*

No *Leal Conselheiro*, D. Duarte deixa a tradução “em linguagem” da oração “justo juiz Jesu Cristo”, que indicia, julgamo-lo, a natural versão em imagens de uma imediatez da evidência da concepção, já concebida no imaginário devoto, bem como do seu evidente valor salvífico:

Tu que do ceo descendisti

⁷³² Cf. FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, Lisboa: Arte das Musas / Cesem, 2008, Vol. I, p. 40-42.

⁷³³ Transcrição disponível online: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=468&tr=4&pv=sim>

*enno ventre virginal,
u, tomando logo carne
livraste o segre de mal,
per teu sangue precioso
de perdiçom eterna*⁷³⁴

Sem a menor pretensão de encontrar para este capitel uma fonte ou um equivalente textual, não podemos, contudo, deixar de citar, pela sua proximidade quase ilustrativa, um excerto da cantiga de Alfonso Alvares de Villasandino à Virgem Maria, escrito aproximadamente entre o último quartel do século XIV e a primeira vintena de quatrocentos:

*Generosa, muy hermosa,
sin mancilla Virgen Santa,
virtuosa, poderosa,
de quien Lucifer se espanta:
tanta fué la tu grand omildat,
que toda la Trenidat
en ti se encierra, se canta.*⁷³⁵

Poderosa e celebrada, assim parece também querer apresentar-se a (aqui) simultaneamente central e liminar imagem de Maria neste capitel, por via das duas outras figuras que se fazem presentes em cada uma das extremidades do capitel, ladeando a cena central. Qual margem ornamentada dum manuscrito iluminado, estas extremidades vão fazer acompanhar a Anunciação de um músico que toca um instrumento de cordas e de nada menos do que um macaco que, alçando uma das pernas, expõe os genitais e o ânus a quem quer que olhe na sua direcção. O facto de ser esta a figura mais interiorizada de todas, perfeitamente oculta do lado de fora da capela e apenas visível a partir do semicírculo absidal, reforça a

⁷³⁴ DOM DUARTE, Cap. LRIII, “De que guisa se deve leer per os livros dos avangelhos, e outros semelhantes, pera os leer proveitosamente”, *Leal Conselheiro* (ed. Maria Helena Lopes de Castro), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 363.

⁷³⁵ Continua o texto: *Placentero fué el primero / gozo, Señora, que hobiste; / cuando el vero mensajero / te saluó, tú respondiste. / Trojiste / en tu seno virginal / al Padre celestial, / al cual sin dolor pariste.*

Quien sabría nin diría / cuánta fué tu omildanza, / o María, puerta e vía / de salud e de holganza. / Fianza / tengo en ti, muy dulce flor, / que por ser tu servidor / habré de Dios perdonanza.

manipulação dos olhares (e da eficácia das imagens) no interior dos vários espaços da igreja.

A extrema heterodoxia desta imagem que, sob o escrutínio analítico do presente e desprovida das âncoras conceptuais que (fragilmente) a prendem ao seu tempo, chega a sugerir a heresia, necessita de ser interrogada. Antes disso, porém, importa sublinhar precisamente a lógica composicional destes capitéis - o da Anunciação bem como o dos centauros - numa aproximação ao *layout* codicológico, articulado entre um centro e uma margem relativamente bem definidos. Elemento de transição, como temos repetido, liminar, ou mesmo marginal, o capitel é também constituído por um campo de representação que contém o seu próprio fundo, as suas próprias figuras e, por vezes, as suas próprias margens e molduras. Nas margens da margem, identificadas pela natureza dos seus habitantes e reforçadas por uma subtil lateralidade, mais do que por qualquer dispositivo gráfico ou compositivo de maior sofisticação, encontramos então as figuras parergónicas, acessórias, que não participam directamente no fluxo simbólico e narrativo do centro mas que se implicam nele pela sua presença funcional.

A esta organização correspondem, claro, diversas soluções formais, raramente fixas e raramente uniformes, mesmo num espaço comum. No coro da Catedral de Exeter (séc. XIII) - um exemplo certamente eloquente, mas apenas um entre muitos - encontramos uma ilustração possível e eloquente desta ordenada variabilidade. Numa das suas mísulas policromadas, a hierarquização dos espaços de representação faz-se bastante clara: da boca escancarada de um homem verde, que parece personificar simultaneamente o mundo terreno, o solo e o cenário de toda a composição, brotam dois vigorosos ramos de carvalho que vão ondulando pelas margens da mísula de modo a ocuparem todos os espaços vazios do seu *layout*; directamente em cima da sua cabeça, um instrumentista, humano (e não angelical) e tão humildemente vestido quanto o da Anunciação da capela de Santa Bárbara, uma viola de arco cuja extremidade é esculpida, como habitualmente, sob a forma da cabeça de um animal; acima deste, e num registo bem separado pela intromissão da folhagem e pela base do trono, decorre a Coroação da Virgem [Fig. 8.36].

Logicamente, a delimitação dos campos não responde a um número ou vocação temática únicos e, mesmo dentro de um conjunto homogéneo como aquele em que se insere este exemplo, encontramos outros cujo campo de representação é inteiramente recoberto por folhagem, como aquela que cresce

acima da figura descontraída de um cão que se coça dolentemente e outros onde a delimitação do centro e das suas margens não segue a habitual lógica ascensional (com o crescendo de importância simbólica associado), que é por vezes invertida, por vezes estagnada por uma distribuição bidireccional da margem. Estes comportamentos ilustram-se, por exemplo, na mísula onde um outro instrumentista se ergue sobre a cabeça de um canídeo verde (de cuja boca brotam folhas) e acima do qual surge um atlante invertido, figura escancarada que sustenta as nervuras das abóbadas com os pés e o próprio traseiro. No último exemplo, vemos no nível inferior da mísula a cuidada escultura da cabeça de um rei sobre a qual se ergue um portentoso atlante, trajando à época - não sem lembrar o arquitecto da mísula da Sala do Capítulo da Batalha e, talvez até com idêntica pretensão de significar, mais do que representar, um dos mestres da empreitada - acolitado por outras duas figuras de menor porte na árdua tarefa do suporte das nervuras.



Figs. 8.36 - Mísulas do coro da Catedral de Exeter, séc. XIII; divisão dos registos figurativos [fotos não creditadas]



Fig. 8.37 - Capitel (C3) da Capela de Santa Bárbara; divisão dos registos figurativos © Joana Antunes

consonância: tangedor

Reduzida ao essencial, em função da economia do ornamento exigida pelo espaço disponível e pelo formato do suporte, a representação da Anunciação que encontramos na capela de Santa Bárbara não deixa de recordar, na sua relação com as figuras que a ladeiam e marginam, as estratigrafias iconográficas dos grandes portais triunfais e teofânicos, onde as cenas centrais, de tímpanos e jambas, são ecoadas pelas arquivoltas, capitéis, mísulas, frisos. E um dos casos em que o paralelo se apresenta é, desde logo, a Anunciação do tímpano de Laguardia, ritmada, dignificada e comemorada, como todas as cenas ergónicas, pela música celestial dos anjos que, *do lado de fora*, sublinham os extraordinários mistérios contemplados no centro. Talvez seja este também o papel da figura que, embora profana, parece comemorar o Anúncio tocando um instrumento de cordas, talvez uma cítola, ou um alaúde⁷³⁶ [Figs. 8.41] . A insuficiência do registo visual que, uma vez mais, não garante ao objecto a legibilidade ideal, não nos permite verificar se o instrumentista desta Anunciação toca as cordas do seu instrumento directamente com as mãos ou com a ajuda de um plectro. No entanto, e colocando de parte minúcias do âmbito específico da iconografia musical, importa referir que a sua função e conotação não depende em absoluto da sua identificação com a figura de um *performer* específico - jogral, trovador, ou qualquer outro instrumentista. De resto, mesmo uma tal identificação dependeria de uma variabilidade simbólica que se estabelece em função do espaço e do contexto. A propósito dos jograis, por exemplo, Candela Perpiñá García recorda-nos um excerto da *Summa confessorum* de Thomas de Chobham (c. 1215) em que a valoração e mesmo a aceitação da sua performance visual e musical depende do facto de estar ao serviço da sátira e do puro entretenimento ou, pelo contrário, da educação e edificação moral:

los que usaban instrumentos musicales para interpretar canciones obscenas en los banquetes estaban igualmente condenados; pero aquellos que cantaban acompañados por instrumentos musicales sobre la vida de los santos y los príncipes, debían ser tolerados y

⁷³⁶ Sobre a utilização das designações “cítola”, “viola” ou “viuela” entre os séculos XIII e XIV, ver: FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d’El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, p. 25.

*ser los únicos a los que el término 'joculadores' podría ser aplicado.*⁷³⁷

Independentemente da identificação mais ou menos precisa do instrumento tocado, bem como deste personagem como um jogral ou outro tipo de instrumentista, porventura mais neutro do ponto de vista simbólico⁷³⁸, a probabilidade da sua conotação positiva ancora-se tanto na comum valorização dos instrumentos de cordas, quanto na importância da música, também equacionada com a celebração e a *ledice*. No *Livro da Montaria* (c. 1415-1433), D. João I caracteriza o dançar e o tanger como “jogo de solaz e de prazer”, próprio para os reis pois “o cantar e tanger, e dançar he coisa em que se demonstra muyto a ledice que os homens am”⁷³⁹. Nesta relação, ressalta-se sobremaneira o valor dos “muy doces tangeres que fazem os instrumentos”⁷⁴⁰, capazes de alegrar o mais pesado dos ânimos e de aliviar o fardo diário do monarca. Assim, “e porque a ledice nom se demonstra senom per algũa cousa”, é nada menos do que natural que a exultação do Anúncio da gravidez de Maria, discretamente sonoro, se faça visível (e sugestivamente audível) pela inclusão de um virtuoso instrumentista, aedo do mistério da Encarnação e do poder salvífico da Virgem, tal

⁷³⁷ PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, “ ‘Diabolus in musica’. La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media”, *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia* (coords. M. D. Barral Rivadulla et alii), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 786-800, p. 788.

⁷³⁸ Recordemos que a cronologia relativa desta escultura, a meio caminho entre o século XIV e o século XV não autoriza a sua aproximação definitiva à valorização aristocrática do jogral e do cordofone de mão (e logo depois a viola de arco) como “rei dos instrumentos seculares de câmara no meio aristocrático do ocidente peninsular”, tal como enunciados por Manuel Pedro Ferreira para os séculos XIII-XIV ou, pelo contrário, da mácula moral e da evidente depreciação da actividade jogralesca que transparece já em pleno XV, no *Leal Conselheiro* de D. Duarte. Cf. FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, p. 22, 24-25; D. DUARTE, *Leal Conselheiro*, p. 266.

⁷³⁹ “Depois deste [jogo da pela] aleuantaram joguo de solaz e prazer, e este foi o de dançar e o de tanger, e este joguo he muy pertencente pera os rreys, ca muyto esta bem aos rreys serem ledos, que quando os homens ueem seu senhor ledos, muyto folgam por ello, e os de fora que estrangeiros som , sempre o am a bem, e melhor se agasalham com elle: e porque a ledice nom se demonstra senom per algũa cousa, o cantar e tanger, e dançar he coisa em que se demonstra muyto a ledice que os homens am, porem foi aleuantado este joguo a se demostrar a sua ledice; quando a ouuessem: e outrosi quando os rreys fazem suas festas nom podem tam bem mostrar o prazer que am, como por este joguo que a todos parece bem, quando bem feito he”. D. JOÃO I, *Livro da Montaria* (ed. Francisco Maria Esteves PEREIRA), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918, p. 9-10.

⁷⁴⁰ “e se o entender cansa em ouuir cousas noiosas de muytos que com elle querem desembargar, bem parece que se deuia alegrar em ouuir os muy doces tangeres que fazem os instrumentos”. Cf. D. JOÃO I, *Livro da Montaria*, p. 9-10.

como aqueles que, no tempo real da história, cantaram laudas e cantigas de louvor à senhora que *ouviu e concebeu*.

O tema da *conceptio per aurem* não deixa, portanto, de se fazer iconologicamente presente (enquanto possibilidade iconológica mesmo que não enquanto absoluta premeditação programática) através da convocação do som, que entrelaça os vários personagens deste capitel. De facto, mesmo a absoluta centralidade do inanimado vaso de lírios, metáfora reconhecida da pureza da Virgem e do florescimento de Cristo a partir da *Virga Aaron* e da *Virga Jesse* floridas⁷⁴¹, permite a possibilidade da glosa semântica e simbólica (além de *interartística*) ao assumir-se como ornamento da casa de Maria e, nessa condição, eco da “ornamentação” musical, traduzida em “requebros” instrumentais ou vocais capazes de comover o ouvinte, muito provavelmente indicada, segundo Manuel Pedro Ferreira, pela expressão “fazer umas lírias no som”⁷⁴².

A metáfora auditiva será tão mais adequada e importante quanto se trata de um espaço de vocação celebratória e de cunho doutrinal dominicano, com particular protagonismo da Palavra em todos os seus suportes e circuitos. Lida, proferida, ouvida, ruminada e degustada, pungentemente sentida e meditada, a Palavra é o princípio teológico, filosófico e moral da concepção cristã da relação entre o homem e o mundo e se, “no Princípio era o Verbo” (*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*, João 1:1), a fé vem com a audição, pois “depende da pregação, e a pregação é o anúncio da palavra de Cristo” (*fides ex auditu auditus autem per verbum Christi*, Rom 10:17). O próprio *Doctor Angelicus*, Tomás de Aquino, atesta a falibilidade de todos os outros sentidos em matérias de fé, pois aquilo em que se crê é frequentemente invisível e impalpável:

*Visus, tactus, gustus, in te fallitur,
Sed auditu solo tuto creditur:
Credo quidquid dixit Dei filius*

⁷⁴¹ Para uma proposta de reinterpretação do vaso de lírios na iconografia da Anunciação, ver: SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “*In virga Aaron Maria ostendebatur*. Nueva interpretación del ramo de lirios en *La Anunciación* gótica española a la luz de fuentes patrísticas y teológicas”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 24, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la Universidade Complutense de Madrid, 2014, p. 37-60.

⁷⁴² Esta expressão encontra-se documentada num único exemplo, uma cantiga d’amigo do jogral Juião Bolseiro que Manuel Pedro Ferreira interpreta, na esteira de Teófilo Braga e com as devidas ressalvas face às objecções levantadas por Carolina Michaëlis, como equivalente da ornamentação melódica.

Esta concepção auricular da fé, estende-se obviamente ao circuito pecado/salvação em que se inscrevem todos os mortais, dos quais Cristo e a sua palavra, ecoada pelos apóstolos e toda uma prole de pregadores dos quais os dominicanos são destacados representantes, são a via e garantia de resgate. Neste sentido, a sua encarnação e o seu nascimento, desempenham papéis fundamentais como princípio de um ciclo de vida terrena no qual Maria é uma presença constante. Tal como Eva despoleta a condenação da humanidade ao ouvir a palavra da serpente, também ela, a Nova Eva, aceita ser o veículo da sua salvação ao deixar-se fecundar pela palavra divina⁷⁴⁴, por vezes indicada pela pomba do Espírito Santo que sopra ao ouvido de Maria (como no Saltério de Lambert le Bègue) [Figs. 8.38], mas quase sempre proferida pelo Mensageiro angelical que demonstra a efectividade oral da sua visita através do filactério inscrito, que vimos já servir de signo convencional para a palavra proferida, muitas vezes utilizado com sentido idêntico aos balões de diálogo, sobretudo em representações de discussão ou conversação, desenrolando-se em tiras junto à boca dos personagens ou sustidas entre as suas mãos [Figs. 8.39].

Variadíssimas são as fontes escritas, desde os sermões de Santo Agostinho às homilias e à lírica dos séculos XV e XVI⁷⁴⁵, que nos dão conta deste topos da concepção pelo ouvido que se associa estreitamente à encarnação da Palavra, definitivamente enfatizada no capitel batalhino. Neste sentido, parece não se justificar qualquer desconfiança sobre a lépida e inócua presença do instrumentista, adequadamente vestido de túnica ou saia longa, presa na cintura por um cingidouro comprido, com cabelos e barba longos mas definitivamente

⁷⁴³ “Visão, tacto e gosto todos falham em reconhecer-te / mas apenas ouvir-te é o suficiente para acreditar./ Acredito no que disse o Filho de Deus / Nada há de mais verdadeiro do que esta verdadeira palavra”. Tradução livre a partir do hino ou oração eucarística Adoro te devote de São Tomás de Aquino. Cf. MORGA, Celso, *Adoro te devote: La devoción eucarística*, Madrid, Ediciones Palabra, 2000, p. 39-67; COOPER, Adam G., “Faith comes by hearing: a Pauline motif in theological tradition”, *Lutheran Theological Journal*, Vol. 44, No. 2, Adelaide, Australian Lutheran College, 2010, p. 104-114, p. 110.

⁷⁴⁴ Adam Cooper ilustra esta relação com a *Homilia sobre a Natividade* composta por Efrém da Síria (séc. IV), onde os ouvidos são considerados porta da morte e da vida, pois “o veneno colocado no ouvido de Eva” contrasta com a misericórdia de Deus que “entra pelo ouvido de Maria”. Cf. COOPER, Adam G., “Faith comes by hearing: a Pauline motif in theological tradition”, p. 112-113. A este propósito, ver também: WALLER, Gary, *A Cultural Study of Mary and the Annunciation: From Luke to the Enlightenment*, London & New York, Routledge, 2015, p. 57-58.

⁷⁴⁵ COOPER, Adam G., “Faith comes by hearing: a Pauline motif in theological tradition”, p. 112-114.

mais cuidados do que os dos centauros e sem qualquer sinal corporal de marginalização negativa ou de conotação evidente com o mal ou com o pecado [Figs. 8.41]. Apesar de não corresponder à expectável presença angelical, nada parece obstar à possibilidade de uma intenção dignificante e nobilitadora na inclusão de um instrumentista humano que, embora associado à música do mundo, servisse o propósito de convocar precisamente o mundo para o louvor à Virgem, enquanto recipiente milagroso do seu próprio Salvador. Colocados em paralelo, o anjo músico do portal de Laguardia e o tangedor do capitel Batalhino distanciam-se fundamentalmente pelo atributo das asas de ave que lhes distingue a natureza. E não é rara, além disso, a convivência de ambos nas gaudiosas margens de cenas marianas, como sucede com uma miniatura da Anunciação num Saltério e Livro de Horas trecentista de Avignon.

Recordemos, a este propósito, o caminho percorrido pela iconografia da Anunciação no sentido da nobilitação da figura da Virgem, digna representante da linhagem de David, a partir da identificação da sua casa (ou do templo), dos objectos nela dispostos, do seu vestuário, acessórios e gestualidade com os de uma elite bem identificada. Menos nobilitantes ou, pelo menos, menos sofisticados, parecem ser as figuras masculinas que acompanham os centauros lutadores, cuja carga conotativa nos parece aproximar-se de uma neutralidade semelhante à dos pastores das cenas da Natividade. Secundários mas dignos, com uma fisionomia desprovida de marcas evidentes de negativização, parecem servir para complementar plasticamente a cena central mas, sobretudo, para lhe sublinhar o carácter telúrico e profano de forma, apesar de tudo, decorosa e dignificada.



Figs. 8.38 - Saltério dito de Lambert le Bègue, c. 1255-1265, Liège. Londres, British Library© Additional 21114, fl. 8v.



Fig. 8.39- Livro de Horas ('The Dunois Hours'), Paris, c. 1440-1450, Londres, British Library©, Yates Thompson 3, fl. 201v.



Fig. 8.40 - Matthew Paris, Historia Anglorum, cronica maiora, pars III, Saint Albans, 1250-1259, detalhe de uma cena de bas-de-page representando o Concílio de Lyons. Londres, ©British Library, Royal 14 C VII, f. 138v.



Figs. 8.41 - Anjo músico do tímpano do Portal Sul da igreja de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava, Navarra), finais do século XIV [foto não creditada]. Tangedor do capitel (C3) da Capela de Santa Bárbara, igreja de Santa Maria da Vitória © Joana Antunes



Fig. 8.42 - Saltério-Horas, c. 1330-1340, Avignon, Bibliothèque Municipale (Mediathèque Ceccano)© , ms. 0121, fl. 7r

dissonância: macaco

Menos pacífica e muito mais surpreendente é a presença da figura marginal que *acompanha* o tangedor da Anunciação: o macaco exibicionista⁷⁴⁶. Apelando à problematização da transgressão, o macaco que encontramos neste capitel assume inusitada relevância por uma série de aspectos, que vão desde a dissonância, quase herege, da sua gestualidade provocadora na imediata proximidade da figura do Arcanjo Gabriel, até ao carácter relativamente inaugural da sua presença, retratada com um grau considerável de correcção anatómica, por entre as margens e limites da arte medieval portuguesa.

Embora os símios façam aparições pontuais em *marginalia* esculpidos ou iluminados em suportes que antecedem a obra de Santa Maria da Vitória, como vimos já, a sua identificação é muitas vezes equívoca, com o aspecto simiesco a poder servir mais facilmente o propósito de dar forma ao grotesco e ao demoníaco⁷⁴⁷ do que a indicar uma associação explícita ao animal em questão. Esta aparição quase zoológica do macaco na face interna do capitel onde figura a Anunciação necessita, assim, de ser colocada em perspectiva relativamente àqueles que são os seus paralelos mais próximos, no tempo e no espaço, e, claro, ao sentido e às funções do macaco, enquanto criatura e enquanto signo mas também (como neste caso) enquanto imagem-objecto [Fig. 8.51]. Estes aspectos em particular assumem-se difíceis de esclarecer por um motivo que tivemos já a oportunidade de enunciar ao abordar o protagonismo do macaco e o tema da *singerie* nas margens da arte medieval (e, neste caso em particular, definitivamente além dela): o desfasamento entre as referências textuais, naturalistas, fisiológicas, alegóricas e moralizadoras, provindas sobretudo do bestiário e de fontes nele apoiadas, de carácter enciclopédico ou mesmo parenético, e grande parte da realidade iconográfica do macaco num período que podemos estabelecer, dada a sua profusa e muito característica presença nos

⁷⁴⁶ A expressão corresponde ao adjectivo, entretanto substantivado, “exhibitionist” aplicado pela historiografia anglo-saxónica às figuras que, nos vários suportes e cronologias da arte medieval, são representadas expondo os genitais sendo a mais conhecida de todas a enigmática Sheela-na-gig. Cf. FREITAG, Barbara, *Sheela-na-gigs: Unravelling an Enigma*, London & New York, Routledge, 2004; WEIR, Anthony, JERRMAN, James, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, New York, Routledge, 1993.

⁷⁴⁷ Algumas das mais antigas representações zoomórficas de demónios privilegiam os caracteres simiescos, como sucede no tímpano de Sainte Foy de Conques, no tímpano esquerdo da fachada das Platerías, em Santiago de Compostela, ou no rolo da Vida de São Guthlac.

primeiros manuscritos "babuinados", entre meados do século XIII e as primeiras três décadas do século XVI.

De facto, o macaco que encontramos na capela de Santa Bárbara não provém do bestiário nem do fabulário, nem tão pouco parece mimetizar o comum comportamento humano. O gesto obsceno que de todas as formas reforça, segurando uma das pernas com uma mão e expondo com a outra o sexo e o ânus, cuja circularidade é ecoada pela da boca, esse outro orifício liminar que se apresenta numa expressão tipicamente simiesca, situa-o entre o cómico e o blasfemo, o risível e o repulsivo. A sua situação ecoa, na verdade, a dos temas eróticos, escatológicos e grosseiros de que a literatura medieval foi deixando rasto em *fabliaux*, contos, cantigas, textos satíricos, entre tantos outros, que provocavam o escândalo de uma elite reduzida, cujo código moral ou polimento cortesão, ambos ancorados numa educação cuidada, conduziam à recusa liminar das estórias e dos comportamentos reais por elas reflectidos, mas que parecem ter feito as delícias da maioria da população, desde o povo, de riso fácil, à burguesia e até a nobreza que, tipificando o camponês, o vilão, o rústico a partir desse registo de grosseria (sempre disposto a dar aso aos seus impulsos biológicos imediatos, independentemente do decoro ou da poluição visual, sonora e atmosférica daí decorrente), acabava por se divertir à custa dos mesmos temas, dos mesmos tipos, das mesmas *plaisanteries*.

Tal como os temas mais desconcertantes são alvo de tipos de recepção completamente distintos, também o sentido das imagens se construirá a partir dos diferentes tipos de descodificação dos seus observadores, não obstante o papel regulador do *decorum* que depende do seu contexto, espaço e função. No espaço circunscrito de uma capela como a de Santa Bárbara, dir-se-ia óbvio o tipo de recepção das imagens dos seus capitéis, nunca suficientemente popular, rústica ou carnavalesca (no sentido mais absolutamente *bakhtiniano*) para que se possa assumir a plena comicidade da *gesticulatio* do macaco que se junta à Anunciação. Procurar paralelos que permitam a sua contextualização, desvia-nos da rota da escultura, onde os não encontramos facilmente, para o universo codicológico cuja lógica decorativa, além do mais, autoriza a comparação com a composição do capitel em questão. Nos códices iluminados encontraremos, de facto, profusa documentação para a convivência pacífica entre a representação do sagrado, ao centro, e a natural profanidade convulsa e dissonante das margens. Episódios do ciclo mariano ou cristológico, temas hagiográficos e representações de cunho litúrgico, quase sempre vertidos em miniaturas ou iluminuras de plena página, convivem com as mais distractivas, inusitadas ou escabrosas *singeries*.

Assim, em torno da sacralidade, da devoção e da ortodoxia do centro, mas sempre em clara situação de alteridade, garantida pela imposição de limites claros entre a miniatura e as margens do fólio, há macacos que dançam, tocam instrumentos, colhem e comem frutos, cuidam de si e dos seus gatos (com virtuoso desvelo maternal), macacos que montam armadilhas às aves e saem em caçada, que lutam com humanos ou com outros animais e, ainda, macacos que parodiam a missa, brincam com as alfaias litúrgicas e as sagradas partículas, tocam as suas partes íntimas sem pudor e, sempre sem ele, dão livre curso ao seu pantagruélico trânsito intestinal [Figs. 8.44, 8.53-58].

Um livro de horas para o uso de Reims (Walters Art Museum W.269, c. 1450-1475) faz das margens da Anunciação um palco festivo onde todos participam na celebração: anjos, *putti*, homens e mulheres, tocam instrumentos num jardim que se espalha pela orla do fólio; a eles juntam-se outros anjos que anunciam a rainha dos céus, aves canoras, um espectacular pavão, símbolo de beleza e eternidade e, ainda, um tranquilo macaco que colhe da agigantada vegetação rubras bagas que se entretém a comer [Figs. 8.45.]. Ainda que os instrumentistas do *bas-de-page* sejam todos eles profanos, retirados de uma galante cena de jardim onde a música e o encontro dos sexos se prestam mais à sedução do que à devoção, a sua participação na totalidade iconográfica da margem concorre precisamente para a ledice provocada e conscientemente festejada por ocasião do anúncio da vinda do Salvador. Porém, se aqui o macaco mais não é do que um apontamento doméstico, inofensivo e tão simbolicamente neutro quanto o *putto* que, na margem de goteira, salta por entre um enrolamento vegetalista, também com um fruto vermelho na mão, outras Anunciações há cujo entorno, com ou sem macacos, oscila entre a celebração e a estranheza quase blasfematória.

Num outro livro de horas do uso de Paris (New York Public Library, MSS Col 2557, c. 1450-1499), as margens vegetalistas que rodeiam a miniatura onde Gabriel anuncia a Maria a vinda do Espírito Santo, que ao mesmo tempo se concretiza sob a forma de uma pomba que desce desde a boca de Deus Pai até à Virgem, os *performers* oficiais da celebração são um gato que toca uma sanfona e um macaco dançarino (*joculator et saltator*) que faz o pino entre coloridos acantos, morangueiros e amores-perfeitos-bravos [Figs. 8.46]. No mesmo período, mas desta feita num livro de horas alemão (Württembergische Landesbibliothek Cod.brev.91, c. 1450-1500), a Anunciação inscreve-se numa inicial D e a margem é preenchida por amplíssimos e coloridos enrolamentos vegetalistas que são habitat de macacos, ursos, esquilos, aves e insectos [Figs.

8.47]. O bucolismo destes cenários e a inocência destas adições parergónicas dá lugar, noutros casos, a um entorno de maior tensão, quando a convivência se transforma em agressão e os animais se ameaçam e perseguem, os híbridos rastejam por entre a vegetação e o grotesco obscuro reclama o seu lugar na proximidade do sagrado.

Num outro exemplar mais tardio, datado da primeira metade do século XVI (Bibliothèque de l'Arsenal Ms-654) mas claramente continuador das práticas ornamentais e iconográficas habituais neste tipo de obra devocional, um híbrido viperino fita uma ave com o interesse de um caçador implacável e, sobre um ramo florido, um pequeno macaco faz menção de transpor os limites da caixa de texto e aproximar-se da Virgem, com simiesca curiosidade [Figs. 8.48]. E ainda noutro destes livros de devoção privada (Col. privada, c. 1490-1510), a margem de rodapé continua a servir de cenário a uma cena de caça (uma ave ataca uma mosca gigantesca) e, na margem de dorso, um macaco armado de uma maça cavalga um híbrido ameaçador que parece correr em direcção à miniatura e irromper pelo espaço onde decorre o solene Anúncio [Figs. 8.49]. Típica dos *charivari*, a cavalgada de costas era frequentemente indiciadora de comportamentos transgressivos e/ou socialmente censurados quase sempre relacionados com a vida conjugal⁷⁴⁸, e habitualmente representada nas margens como objecto de divertimento do observador pela humilhação implícita da figura representada. A tensão cómica assim contida na cavalgada deste livro de horas transborda nas margens de um último exemplo, igualmente francês (The Huntington Library HM1163, séc. XV) em que a muito ortodoxa representação da Anunciação é ladeada por dois homens selvagens em confronto enquanto, no *bas-de-page*, o fundo de acantos, morangueiros e cabaceiras abriga um homúnculo grotesco que faz pontaria, com um pau bifurcado, ao ânus ostensivamente exposto por um híbrido de corpo (vagamente humano), patas de avestruz, bossa de dromedário e cabeça de elefante [Figs. 8.50]. O acometimento físico simulado nesta margem, tão claramente dissonante da solenidade e da tranquilidade anuída do centro, concorre seguramente para reforçar, pela diferença, a violência e a vileza de um mundo que está além da concepção casta e divinamente inspirada do Salvador e que, também por ele terá de ser resgatado.

A desordem, o desregramento, a deformidade levada ao paroxismo fazem, de facto, parte integrante das estratégias de afirmação do seu oposto. No entanto, os sentimentos de repulsa e/ou comicidade que uma tal imagem possa ter

⁷⁴⁸ Cf. SCHAUS, Margaret, *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*, p. 120-121.

provocado aos sucessivos possuidores deste livro e àqueles com quem ele seria, socialmente partilhado, por diversão ou ostentação (ou ambas), não podem ser descartados como efeitos possíveis e até mesmo intencionais. Repugnando ou divertindo, a sua função é sempre dirigida ao observador e concretiza-se pelo efeito nele gerado que, em última análise, se caracteriza sempre por um circuito purgativo e apotropaico, provocado quer pelo susto e pelo asco, como pelo riso.

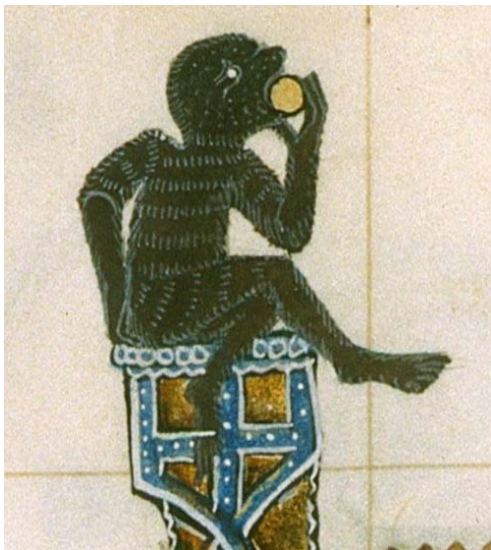
Qualquer que seja a densidade simbólica desta convivência, o facto é que ela conta, no fólio iluminado, com uma estanquidade física que se infiltra da natureza devocional, ilustrativa, ornamental, lúdica, ontológica e funcional das imagens e que, como vimos a partir de Bartholeyns, Jolivet e Dittmar, parece estabilizar a relação entre o centro e a margem num nível de conciliação que substitui a aparente transgressividade de uma sobre a outra; inscritas em registos completamente diferentes, as imagens não se misturam e não se relacionam⁷⁴⁹. Ainda que, como afirmámos na primeira parte, esta coexistência paralela e absolutamente estanque nos pareça apenas pontualmente verificável, é inegável que a divisão, linearmente marcada, no fólio, pelos limites da miniatura e da caixa de texto e frequentemente enfatizada por cercaduras ornamentais, geométricas e vegetalistas, entre os dois espaços de representação fundamentais, está formalmente ausente do capitel de Santa Bárbara.

Aqui, apenas o espaço e o gesto separam as personagens: Maria não pertence ao espaço do instrumentista, porque lhe volta as costas e porque lhe ocupa o centro do capitel, juntamente com Gabriel que não pertence ao espaço do macaco (ainda que virtualmente se toquem) pelos mesmos motivos. Da mesma forma, o músico volta-se para o lado de fora, na direcção do exterior da capela e o macaco, como referimos já, toma precisamente a posição oposta, respondendo a uma interiorização que certamente corresponderá a um usufruto mais controlado da sua figura, inevitavelmente cómica, ontem como hoje, mas também a uma eficiência que se garante pelo direccionamento do seu gesto ao interior da capela [Figs.8.37]. E esta eficiência dirá respeito, em primeiro lugar, ao valor apotropaico habitualmente associado aos motivos dos exibicionistas, humanos ou animais. Na verdade, cremos que a inclusão desta figura se poderá ler em dois registos sobrepostos, ambos relacionáveis com a figura marginal que lhe corresponde, a do instrumentista: o primeiro correspondendo a funções concretas, de protecção e celebração; e o segundo a um jogo subliminar de efeito cómico que se entretece no primeiro e reforça a sua eficácia.

⁷⁴⁹ Cf. BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, p.75-91.



Figs. 8.43 - Marginalia (pormenores): Livro de Horas, Flandres, c. 1300, Cambridge, Trinity College© MS. B. 11.22, fl. 5v; Saltério de Luttrell, Lincolnshire, c. 1325-1340, Londres, ©British Library, Add MS 42130, f.189v)



Figs. 8.44 - Saltério de St. Omer, Uso de Sarum, Inglaterra, c. 1330-1340,Londres, British Museum©, Yates Thompson MS 14, fls. 43v, 44r



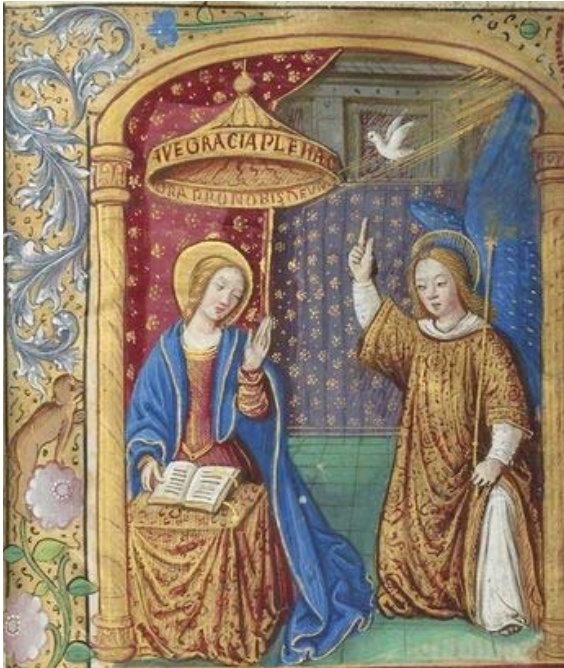
Figs. 8.45 - Livro de Horas, uso de Reims, França, c. 1450-1475, Baltimore, Walters Art Museum©, W.269, fl. 16r



Figs. 8.46 - Livro de Horas, uso de Paris, França, c. 1450-1499, Nova Iorque, New York Public Library©, Mss Col 2557



Figs. 8.47 - Livro de Horas (Peutinger), Viena ou Regensburg, c. 1450-1500, Estugarda, Württembergische Landesbibliothek©, Cod.brev.91, fl. 1r



Figs. 8.48 - Livro de Horas, uso de Roma, França, c. 1500-1550, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal©, Ms-654 réserve, fl. 16r



Figs. 8.49 - Livro de Horas, uso de Roma, Paris, c. 1490-1510, Col. Privada, fl. 1r, ©Sotheby's



Figs. 8.50 - Livro de Horas, uso de Paris, França, séc. XV, San Marino, California, The Huntington Library©, HM1163, fl. 37r

Nesta proposta de análise iconológica não cabe, portanto, a visão do macaco despudorado como qualquer tipo de acometimento transgressivo à sacralidade da representação mariana. De facto, não só os paralelos anteriormente evocados dão conta de uma convivência habitual entre dois níveis de representação tangencialmente postos em contacto, ambos ao serviço de um mesmo discurso de reiteração do centro (mesmo que pela distração, divertimento ou momentânea alienação do observador/leitor/orante), como a ausência de limites físicos entre o centro e margens deste capitel se vê colmatada pelo posicionamento dos personagens, reforçado, aliás, pelo direccionamento do gesto aparentemente incongruente e chocante do macaco no sentido imediatamente oposto ao da cena principal. Recordemos, além disso, que uma eventual irrupção transgressiva da sacralidade da Anunciação, pouco verosímil para qualquer espaço eclesial e ainda menos para uma obra de devoção como o Mosteiro da Batalha, se veria atenuada pela bestialidade amoral e virtualmente inimputável de um animal. Ainda que, no mundo real, a culpabilização dos animais pelos seus actos fosse alvo de debates concretos, fundamentalmente relacionados com especulações académicas e teológicas sobre a existência ou não de uma alma animal, e por várias ocasiões estes tenham sido alvo de acções judiciais concretas envolvendo prisão, defesa e julgamento⁷⁵⁰, no universo (re)criativo da literatura e das artes visuais, transversalmente unidas por um imaginário multímodo e *multimedia*, eles foram quase sempre veículos mais ou menos encapotados das ansiedades, culpas e necessidades, por vezes claramente transgressivas, do indivíduo e da sociedade.

Tomando posturas e envolvendo-se em actividades características dos humanos, numa personificação sistemática e sintomática do mundo às avessas, os animais são projecções heterodoxas dos homens, no seu ímpeto de satirizar os costumes, as características e os vícios de um tempo que está longe de ser incapaz de auto-análise. Face às forças reguladoras dos poderes temporais e, sobretudo, da Igreja, este ímpeto encontra formas de se concretizar com decoro. Um dos melhores exemplos será, muito provavelmente, o celeberrimo Romance da Raposa: “C’est parce que l’univers du Roman de Renart est un univers animal que l’auditeur, pour la première fois dans la littérature du Moyen Âge, peut vivre, par procuration, dans un univers entièrement désacralisé.”⁷⁵¹ Iconoclasta e herege,

⁷⁵⁰ Cf. PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, p. 32-53.

⁷⁵¹ Cf. BICHON, Jean, *L’Animal dans la littérature française au XIIe et au XIIIe siècles*, Lille, Université de Lille III [thèse présentée devant l’Université de Paris IV], 1976, p. 488.

desafiador, transgressivo e tão imoral que roça a amoralidade, Renart é o anti-herói fictivo de um *best-seller* que, protagonizado por um humano, teria sido uma impossibilidade, em qualquer século, período ou tempo anterior aos avanços definitivos da secularização⁷⁵². Ainda que a transgressão seja um valor com o qual lidamos de forma cautelosa e quase sempre apreensiva, ao experimentar a sua aplicação aos *marginalia* medievais, como julgamos ter deixado claro na primeira parte deste trabalho, é assim continuamente posta em questão, testada nos seus limites, suspensa na sua concretização. Não podemos, portanto, negar que a *momice*⁷⁵³ do macaco que “acompanha” a Anunciação não seja (ou antes, não tenha sido) provocadora, perturbadora ou inquietante mas se o é, é-o com a ligeireza (que não devemos confundir, na esteira de Mâle, com inocência ou candura) quase pueril de um animal que não sabe o que faz. Além do mais, devemos recordar que os “parêntesis” propostos para o funcionamento do riso, da provocação e até mesmo da dessacralização na literatura⁷⁵⁴ (do *Roman de Renart*, aos *fabliaux*, cantigas, etc.) não se aplicam com a mesma facilidade ao domínio da imagem física, como é o caso da escultura em contexto arquitectónico. Ao contrário do texto, que se lê no salão de festas do rei ou do nobre, na praça ou na taberna, ou até mesmo do livro que, quando é de uso pessoal, tem uma exposição controlada pelo seu possuidor, a imagem esculpida no capitel de uma igreja é uma presença constante no espaço sagrado, independentemente da sua maior ou menor visibilidade e, logo, da mediação da sua activação por meio da observação e do discurso.

Tal como os macacos blasfemos, luxuriosos e cobiçosos que regularmente fazem a sua aparição nas margens de manuscritos, edifícios e tantos outros suportes, também este poderá constituir-se como o símil irracional e perverso do homem e dos seus comportamentos, representando porventura o escárnio imoral

⁷⁵² Na indicação de avanços “definitivos” implica-se a noção do valor pontualmente disruptivo de expressões anti-clericais e iconoclastas, associadas sobretudo aos movimentos reformistas da Europa do século XV e, ainda, à Revolução Francesa, de cujas raízes brota também o ímpeto secularizador que caracteriza fundamentalmente os séculos XIX, XX e XXI.

⁷⁵³ Recorde-se que *momice* deriva de *momo*, equivalente a “toda a invenção, & affectação no gesto, & trato humano”. Cf. BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino*, Vol. V, p. 551.

⁷⁵⁴ Jean-René Valette estabelece o funcionamento destes subterfúgios animais em termos de uma “mise en parenthèses” ligada ao texto e ao jogo e associada a uma mitologia do prazer. Cf. VALETTE, Jean-René, “Le rire et le corps: éléments d’esthétique médiévale (XIIe-XIIIe siècle)”, *Esthétique du rire* (ed. Alain Vaillant), Paris, Presses universitaires de Pais Ouest, 2012, p. 21-45.

dos infiéis e dos heréticos perante a Encarnação de um Senhor que não reconhecem ou que não respeitam, ou ainda a criatura amoral, impulsiva e carnal que inverte, de vez em quando, a respeitada estabilidade do centro em paródias quase blasfemas de cenas e temas fundamentais da ortodoxia cristã, como própria Eucaristia, tão bizarramente e tão escatologicamente abordada pelos macacos marginais do livro de horas dito de Marguerite de Beaujeu, ao qual fizemos já alusão.

Ainda que paralelos como este, que se multiplicam no tempo e no espaço e que são definitivamente mais comuns no âmbito miniatural e privado do livro devocional (que não deixa de se ver reflectido no recolhimento e na relativa intimidade da localização do capitel da Batalha, subtraído aos olhares da maioria) nos permitam encarar com relativa naturalidade a premeditação de um papel anemicamente transgressivo e inversor do macaco face à cerimoniosa reverência com que Gabriel se dirige à *ancilla Dei*, num mecanismo de reiteração do centro pela risibilidade ou repugnância estabelecida pela sua margem⁷⁵⁵, parece-nos que esta seria uma intencionalidade sempre residual e sempre articulada com outras, numa lógica de sobreposição de sentidos que repetidamente tem sido atribuída à arte medieval mas que tranquilamente estenderíamos, na necessidade de um limite formal, até aos esforços reguladores e clarificadores do Concílio de Trento. De resto, não podemos deixar de notar, ainda que nada obste à existência de excepções, que a instrumentalização do obsceno enquanto ingrediente deliberadamente provocador, na sátira de indivíduos, grupos e comportamentos, não parece ter-se banalizado nas margens da arte criada ou trazida para o território português, deixando desamparada a circunstanciada contextualização de uma opção desta natureza para o mosteiro da Batalha. Além disso, a condenação e a ilustração pedagógica do mal, requer, à partida, um público mais vasto e uma visibilidade mais funcional do que aquela que o capitel da capela de Santa Bárbara terá concedido (e continua a conceder) ao motivo do símio.

Assim, a opção que nos parece mais viável para explicar a presença deste macaco exibicionista e anal junto à Anunciação (quase que *na* Anunciação) é, de facto, a da sua função apotropaica, que vai além do simbolismo do animal, instrumentalizando-o (e à sua semelhança com o homem) com vista a desencadear uma acção ou uma reacção. A pretendida eficácia da exposição das partes íntimas, crida pelos antigos romanos como indispensável para a

⁷⁵⁵ Cf. CAMILLE, Michael, *Image on the Edge*, p. 26-29, 53-55.

neutralização do mau olhado e vertida em muitos episódios e designações que envolvem ou se destinam à exibição do rabo ao léu, como vimos já, parece nada menos do que razoável no cumprimento do propósito de afastar o mal do espaço onde se representa (já) a Encarnação e, inclusivamente, de proteger a Virgem, particularmente frágil porque já transformada em recipiente da vida do Filho de Deus, num tempo em que a vulnerabilidade da mulher grávida ao mau olhado era uma preocupação quotidiana. Esta é, de resto, e como veremos no decurso destas páginas, uma preocupação que voltará a insinuar-se numa segunda representação da Anunciação, ao fazer-se esculpir em torno do pescoço da Virgem amuletos que, entre os vários aspectos simbólicos que uma análise iconológica pode sempre congrega, têm atribuições claras de protecção e profilaxia.

Este seu papel hipoteticamente protector parece ver-se confirmado pela repetição do mesmo motivo por uma segunda vez (e em versão dupla) no contraforte poente do portal Sul do Mosteiro [Figs.8.51]. Aí, junto àquela que durante algum tempo terá sido a principal porta de acesso, no alto mas na imediata proximidade do portal (*limes* do transepto), encontramos um casal de macacos, com as bocas abertas num esgar aparentemente cómico, visível apesar da degradação naturalmente inflingida pelos elementos e pelo tempo e, admiravelmente, não por mão humana, cujo olhar parece nunca ter dado conta da sua presença e cujo julgamento parece nunca lhes ter atribuído importância suficiente para que fossem mencionados, mesmo que de raspão, numa das tantas obras dedicadas ao mosteiro. Dolentemente reclinados sobre a superfície intersticial de um dos ressaltos do contraforte, eles expõem os genitais, claramente diferenciados no género, a um olhar que não é necessariamente o do transeunte (pelo menos não o de hoje, a menos que munido de um qualquer instrumento de ampliação da imagem). Esculpidos *in extremis*, como as centenas de gárgulas que prestam guarda ao perímetro do mosteiro e lançam, pontualmente, avisos a quem passa e as consegue alcançar com o olhar, estes macacos serão definitivamente mais eficientes enquanto imagens-objecto, surpreendendo e divertindo quem os encontra e cumprindo uma função outrora importante mas hoje difícil de verter num discurso que se pretende de limitada (e fundamentada) especulação: repelir o mal, as entidades demoníacas, o temido mau olhado.



Figs. 8.51 - Capitel (C3) da Capela de Santa Bárbara; esculturas colocadas sobre contraforte imediatamente anterior ao portal sul © Joana Antunes

Habituais agentes cómicos, os macacos são também criaturas sem censura, tidas como feias, grotescas e até mesmo demoníacas, numa reciprocidade frequente, pois também o diabo, émulo incompetente e incompleto de Deus, é apelidado de *imitador*, ou macaco de Deus (*diabolus simia dei*)⁷⁵⁶. Além disso, e talvez esta seja uma das motivações para a frequente exacerbação da natureza anal dos símios, uma das versões do *Physiologus* regista que o macaco, como o diabo, tem princípio mas não tem fim, expondo no seu hediondo traseiro a sua má natureza pois, tal como o diabo foi um anjo mas deixou de ser, “o macaco, não tendo cauda, também não tem espécie; e a sua parte traseira torna-se torpe, por não ter cauda; tal como o diabo, ele não tem um bom fim”⁷⁵⁷. Nesta medida, a identificação que Saúl Gomes propõe para a figura do capitel, que vê como um demónio careca⁷⁵⁸ não deixa de ecoar as associações diabólicas do macaco que na sua ambiguidade, profundamente liminar (a meio caminho entre o animal, o homem e o demónio), se torna tão mais eficaz a repelir o mal, em modalidades de funcionamento apotropaico que Ruth Melinkoff caracterizou como sendo de simpatia ou de susto⁷⁵⁹.

No primeiro caso, a eficiência apotropaica do macaco reside no facto de este se assemelhar aos demónios e de se comportar como eles, atraindo-os como a semelhantes e distraíndo-os de tudo o resto. No segundo, certamente mais funcional, ele assusta-os pela exposição das suas partes íntimas, entendidas pelo homem como suficientemente feias para aterrorizar forças opositoras, desde exércitos inimigos até aos próprios demónios⁷⁶⁰. Esta instrumentalização apotropaica do sexo, feminino e masculino, e a crença no carácter protector da exposição genital e anal, que encontramos visualmente documentada em tantos outros exemplos escultóricos, desde as *sheelas* anglo-saxónicas às gárgulas de rabo-ao-léu das igrejas portuguesas (de onde não são obviamente exclusivas) é

⁷⁵⁶ Cf. JANSON, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952, p. 26; CLARK, Stuart, *Thinking with Demons*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 80-93; OSSA-RICHARDSON, Anthony, *The Devil's Tabernacle: The Pagan Oracles in Early Modern Thought*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2013, p. 66.

⁷⁵⁷ “simius, non habens caudam, sine specie enim est; et turpe infimio, non habentem caudam; sicut et diabolus, non habet finum bonum”. Tradução livre a partir do texto latino citado por MIDGLEY, Kelly, “Salacious and Sinful Simians in The Macclesfield Psalter: An Iconographic Study”, p. 5.

⁷⁵⁸ GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas*, p. 72.

⁷⁵⁹ Cf. MELLINKOFF, Ruth, *Averting Demons: the protective power of medieval visual motifs and themes*, Los Angeles, Ruth Melinkoff Publications, Vol. I, 2004, p. 37-56.

⁷⁶⁰ Cf. BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 118-125

transversal a figuras zoomórficas, antropomórficas e monstruosas, mas voltará a repetir-se a partir do corpo símio nas igrejas da Graça de Santarém e de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães. Em ambos os casos, a gestualidade do macaco reflecte uma característica que sistematicamente surge nas representações visuais mas que é muito pouco desenvolvida nos textos descritivos, nomeadamente o *Physiologus*, a *História Natural* de Plínio, as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha e os bestiários ou textos enciclopédicos subsequentes, e que se traduz numa verdadeira fixação anal. Vezes sem conta, na escultura que orna os edifícios ou os cadeirais de coro, bem como nas margens dos manuscritos, na gravura ou mesmo nas ilustrações dos bestiários (em posição central e, como referimos, sem imediata correspondência com o texto), o macaco é representado com a mão pousada sobre o seu *turpis posterior*⁷⁶¹, muitas vezes directamente dirigida ao ânus, com este voltado para o observador ou exageradamente enfatizado, mesmo quando à custa de desafiantes distorções anatómicas.

Quer o faça por hábito, por provocação ou por estratégia, esta fixação, que se traduz por vezes em exhibições escatológicas bastante explícitas, reflecte simultaneamente a necessidade iconográfica de sublinhar a particular repugnância desta parte do corpo do animal, bem como sublinhar a corporalidade bestial e não socialmente convencional de um símio do ser humano e, precisamente nesta condição de semelhança, a própria relação do homem medieval com o seu corpo e com o poder, efectivo ou perspectivado, e dos seus órgãos e funções sexuais e/ou escatológicas enquanto objecto de catarse e de humor (pelo poder também purgativo do riso)⁷⁶² ou de profunda repulsa e pavor. Sem procurarmos repetir o que já foi dito, neste e noutros trabalhos, a propósito

⁷⁶¹ Segundo o autor anónimo do Bestiário de Aberdeen, na continuidade do *Physiologus*, o macaco é, todo ele, abominável mas as suas partes traseiras são particularmente repugnantes e horríveis. “El licet symia tota turpis sit, posteriora tamen eius satis turpia et horribilia sunt”. Bestiário de Aberdeen, c. 1200, Inglaterra, Aberdeen University Library MS 24, fl. 12v. Tradução livre a partir da transcrição disponibilizada online como parte do projecto desenvolvido pela Universidade de Aberdeen “The Bestiary Project”: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/12v.hti>, consultado a 17 de Abril de 2016.

⁷⁶² A glorificação do “riso medieval” enquanto instrumento psicológico, social e cultural acontece às mãos de Mikhail Bakhtin e da sua proposta de uma Cultura do Riso Popular: BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 (1ª ed. 1941). LE GOFF, Jacques, “Rire au Moyen Âge”, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, N°3, 1989, [em linha desde 2009, DOI: 10.4000/ccrh.2918], consultado a 16 de Abril de 2016, <http://ccrh.revues.org/2918>. CLASSEN, Albrecht (ed.), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter GmbH, 2010. O papel do riso na cultura medieval, bem como a sua frequente associação ao grotesco, ao obsceno e ao escatológico transparece de muitos dos temas abordados nesta obra colectiva.

desta faceta mais abertamente grotesca e desta aparente escatomania do macaco, recordemos apenas algumas instâncias em que este surge representado em premeditada exibição do próprio ânus, em obsessiva perseguição olfactiva do ânus de outros animais ou em pleno acto de defecação.

Ecoando, em certa medida, o recato e a interioridade garantida pela localização do macaco da capela de Santa Bárbara, a representação miniatural do macaco que come um fruto, caminha e faz toda uma série de outras actividades sempre com uma das mãos no traseiro, é comum nas margens dos livros de horas, saltérios, romance e crónicas, desde as primeiras décadas do século XIV (momento em que se afigura epidémico) até ao final do século XV. Assim nos surgirá também nas misericórdias dos cadeirais de coro, frequentemente remetidas ao recolhimento do espaço coral, como nas catedrais de Aosta (c. 1465-1470) e Saint-Paul Aurélien (final do século XV ou início do XVI) ou na igreja de São Sulpício (St. Sulpitiuskerk) em Diest (1491). No cadeiral baixo da catedral de Toledo, obra celebrada de Rodrigo Alemão, surgem em diferentes espaços extremos e marginais nada menos do que três representações distintas de macacos que se lançam em acirrada perseguição anal a cães e raposas [Figs. 8.54]. Noutros casos, a perseguição é artefactualmente mediada, como num manuscrito do Roman de Gillion de Trazegnies (1464), cujas margens são abundantemente frequentadas por macacos e onde um deles, embora acorrentado a um peso rolante, persegue um urso para lhe insuflar o ânus com um fole, qual émulo dos *soufflaculs* festivos e de “plaisanteries courantes” como a invectiva “viens soufflez à mon derrière”⁷⁶³ [Figs. 8.55].

Igualmente comuns a vários suportes e cronologias são, ainda, as representações dos macacos defecadores, que espalham copiosamente o conteúdo do seu ventre no espaço vazio da margem, como um das dezenas de macacos do Saltério de Gorleston (c. 1310-1324), que se entretém a cuidar dos entrelaços vegetalistas de uma inicial como se nada mais se passasse, ou um outro conspicuamente colocado na cercadura de uma edição quatrocentista das *Chroniques d'Angleterre* de Jean Wavrin ou ainda, como sucede numa outra cópia da mesma obra, cuidadosamente as depositam num recipiente, como se de preciosa iguaria se tratasse. Repetida nos cadeirais de coro, onde o alívio intestinal é actividade prontamente partilhada por símios e humanos, encontraremos, por exemplo, numa misericórdia do cadeiral da igreja de São Nicolau (Nicolaikirche) de Kalkar uma macaca fiandeira que deposita num pote o

⁷⁶³ Cf. LEGUAY, Jean-Pierre, *Farceurs, polissson et paillards au Moyen Âge*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2010, p. 221.

fruto de um outro tipo de trabalho que não o da fiação. No claustro do mosteiro de San Juan de los Reyes, espaço onde a margem e o interstício são ubíquos e constituem registos de figuração fundamentais, inscreve-se numa faixa vegetalista, tal e qual como no fólio de um manuscrito, um macaco sentado num bacio (pote de asas ou *ourinol*) entretido a (tentar) ler um livro.

Se o sentido e a activação destas imagens, genericamente inscrito num registo de comicidade e/ou de moralização, se legitima pela sua virtual estagnidade, pois nenhuma delas parece desafiar a seriedade ou a sacralidade do centro, há casos muito particulares em que a tensão parece instalar-se. É o caso, por exemplo, de um livro de horas parisiense de cerca de 1460, onde um macaco marginal defeca num almofariz, segurando na mão um enorme pilão de madeira, ao mesmo tempo que fita a Natividade que se apresenta, como que por uma janela aberta no pergaminho, na miniatura que ocupa o centro do fólio iluminado. Junto à margem de rodapé, um outro animal, vagamente semelhante a um símio mas de recorte menos realista, segura um jarro e bebe de um copo de vidro aquilo que parece ser vinho. *Plaisanteries* completamente desgarradas do centro ou, pelo contrário, *marginalia* criados para o glosar, representando a amoralidade demoníaca, a omnipresença do mal e a ameaça da heresia e da blasfémia, a sua presença é, talvez, propositadamente ambígua, ainda que a sua relação física com o centro seja evidentemente obstaculizada pela existência de limites físicos e zonas de representação bem delimitadas.

Na igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, estabelece-se uma organização em tríptico vagamente semelhante à do capitel batalhino [Figs. 8.59] mas efectivada pela distribuição da figuração por três capitéis adossados a um dos pilares dos primeiros tramos: no centro representaram-se duas figuras humanas que seguram livros abertos, acompanhadas por cabeças de homens e uma mulher; e de cada um dos lados, um macaco que lhes volta explicitamente o traseiro. Se por despeito e provocação para com as figuras centrais, porventura representantes do clero e da congregação dos fiéis unidos pelas verdades doutrinárias sintetizadas pelos livros, ou precisamente como protecção a estas figuras, não poderemos sabê-lo. Mas o facto é que este tipo de exibição anal se voltará a repetir, numa escultura de tamanho diminuto mas de expressão clara, num dos interstícios entre os capitéis dos pilares da igreja da Graça de Santarém [Figs. 8.59]. Numa das arestas do pilar, cujos vértices foram cortados verticalmente quase até ao ábaco, criando um interessante efeito ornamental, aninha-se um macaco que alça uma das pernas de modo a expôr o rabo, numa

posição muito semelhante aos símios da Batalha. Num outro interstício de um outro pilar encontraremos uma figura humana, nua, rudemente talhada mas dotada de uma gestualidade que a aproxima do homem pecador, reflexo adâmico, que apoia uma das mãos numa perna, ao nível da virilha e leva a outra ao peito, talvez em direcção ao pescoço. A ilustração do mal e a expectativa da sua anulação funcionam, também aqui, em circuito fechado.

De facto, nenhuma destas representações se demite em absoluto do potencial purgativo e apotropaico inerente, no mínimo, ao grotesco e ao riso. Nestas esculturas, tal como nas misericórdias ou marginalia iluminados que acima referimos, a gestualidade do macaco actua como um poderoso indício da eficiência protectora da repulsa, que parece confirmar-se em mais do que uma ocasião. No já citado Saltério de Gorleston, por exemplo, surge por duas vezes, em fólhos distintos e com ligeiras variações, uma cena de perseguição em que o macaco procura defender-se, precisamente, pela exposição estratégica de nada mais do que o seu ânus. Perseguido, num dos casos, por um outro macaco (vestido, em papel de cavaleiro humano) que lhe aponta uma flecha e, noutro, por um sacerdote armado de uma espada, em ambos os casos a defesa do macaco passa por dobrar-se tanto quanto possível e oferecer ao olhar do agressor um alvo para o ataque [Figs. 8.62]. Simultaneamente um acto de estultícia, de provocação e de coragem, a exibição do macaco (da sua parte entendida como mais hedionda) surpreende e assusta os adversários, com resultados já bem visíveis nas suas montadas, quebradas, vencidas e sem coragem de levantar a cabeça e enfrentar uma tal imagem.

Num livro de horas de proveniência desconhecida, conservado hoje na Torre do Tombo (CF 127) e datado do século XV, o fólio dedicado à representação do rei David em oração organiza-se em vários registos: ao centro, a miniatura do rei orante e o texto salmístico (*Domine ne in furore tuo arguas me...*); na margem de rodapé, mais ampla, um medalhão circular abre-se para uma visão da morte de Golias às mãos do então jovem pastor [Figs. 8.61]. A margem, transformada em cercadura vegetalista ritmada pela sucessão assimétrica de campos geométricos, serve de cenário a três figuras marginais. Junto ao medalhão, uma víbora dirige-se ameaçadoramente a um espaço que é simultaneamente o da representação da morte de Golias - criando-se um interessante jogo em que a reacção de Golias parece responder simultaneamente ao ataque de David e do monstro que o ameaça do lado de lá do seu espaço central - e que vai além dele, direccionando-se à figura de um macaco que fita placidamente a miniatura principal, sentado sobre um imenso caracol e, claro, com uma das mãos sobre o próprio rabo. Ora,

tanto o gesto do macaco como a sua montada são reconhecidamente, e num universo que frequentemente funciona às avessas, assustadores e, portanto, eficientes dispositivos de protecção. O caracol, sobretudo, é sistematicamente utilizado, desde os *marginalia* duocentistas analisados por Lilian Randall⁷⁶⁴ até à sobrepovoada fachada do colégio de San Gregorio de Valladolid (por exemplo), como instrumento de sátira à cobardia, em representações onde figuras humanas (ou animais) fortemente armadas se aterrorizam pela simples visão do pequeno animal (cuja escala é sempre adaptada) e pedem clemência, deixam cair as armas ou, pura e simplesmente, fogem. Colocados em articulação com a ameaçadora víbora, o macaco e o caracol estão prontos (e suficientemente armados) para se defenderem; já postos em relação com o medalhão, reforçam a vulnerabilidade e a derrota do gigante Golias face à pequenez e modéstia de recursos do jovem David, sem deixarem nunca de funcionar, todos eles e sem contradição, como complementos antitéticos da dignidade régia e do fervor devocional do David orante da miniatura.

Não se trata, aqui, de listar todas as possibilidades minimamente verosímeis para a interpretação de uma imagem ou para a relação entre a margem e o centro e, a coberto da polissemia quase ontológica da figura marginal, apostar numa fórmula sempre segura porque sempre em aberto. Trata-se, isso sim, do reconhecimento necessário de modalidades de funcionamento, de mecanismos de sentido e de expectativas de reacção que não devem ser entendidas como mutuamente exclusivas apenas porque não correspondem ao sentido tendencialmente unívoco de um olhar que, historicamente formatado por positivismo, estruturalismo, modernismo e pós-modernismo (entre tantos outros paradigmas de formação inexoravelmente cumulativos), procura fazer sentido de imagens que tantas vezes se definem pelo seu excesso ou pela sua virtual ausência. Entre os múltiplos sentidos e a falta de sentido, o macaco conta-se entre as figuras que mais habilmente se movem, saltando entre conotações positivas e negativas, provocando empatia e antipatia, promovendo o ensinamento e o divertimento, oscilando entre o símbolo e o ornamento. Esta elasticidade, tendida até ao extremo da ambiguidade em muitos casos - e avaliada nos seus limites e possibilidades também caso a caso - dificulta exponencialmente o entendimento de figuras como a do capitel da Anunciação, onde a convivência estreita com a representação do sagrado parece desafiar os limites propositivos da própria análise.

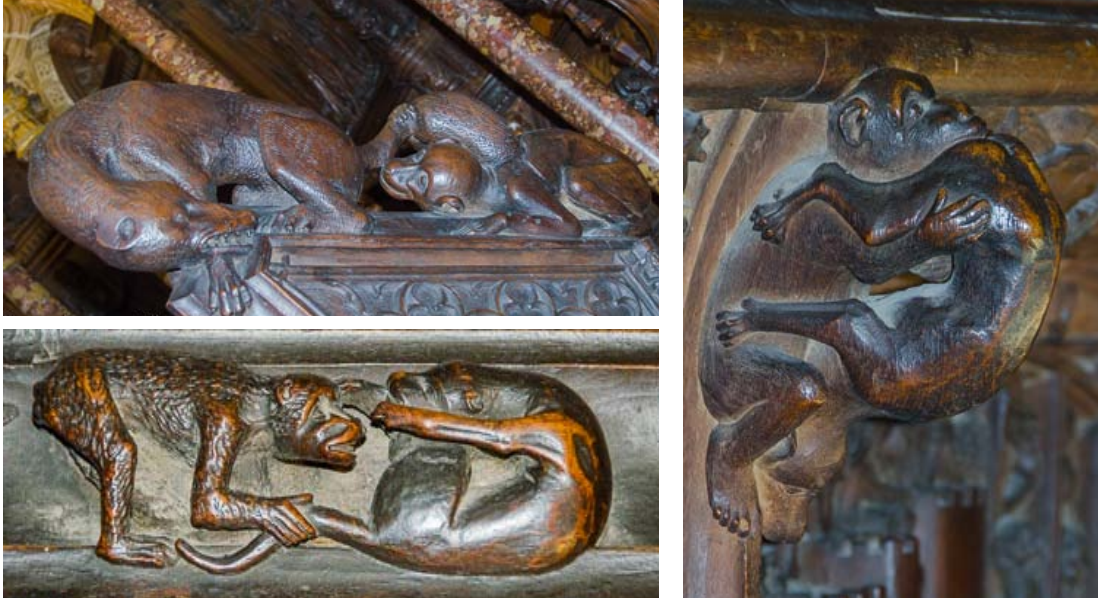
⁷⁶⁴ Cf. RANDALL, Lilian, "The Snail in Gothic Marginal Warfare", *Speculum*, Chicago, The University of Chicago Press, Vol. 37, No. 3, 1962, p. 358-367.



Fig. 8.52 - Jean Vion de Samoëns e Jean de Chétro, misericórdia do cadeiral de coro da Catedral de Aosta, c. 1465-1470 ©OurTourBlog



Figs. 8.53 - Misericórdias. Cadeiral de coro da Catedral de Saint-Paul Aurélien, Saint-Pol-le-León, Bretagne [foto não creditada]; cadeiral de coro da igreja de São Sulpício (St.-Sulpitiuskerk), Diest, 1491 ©groenling



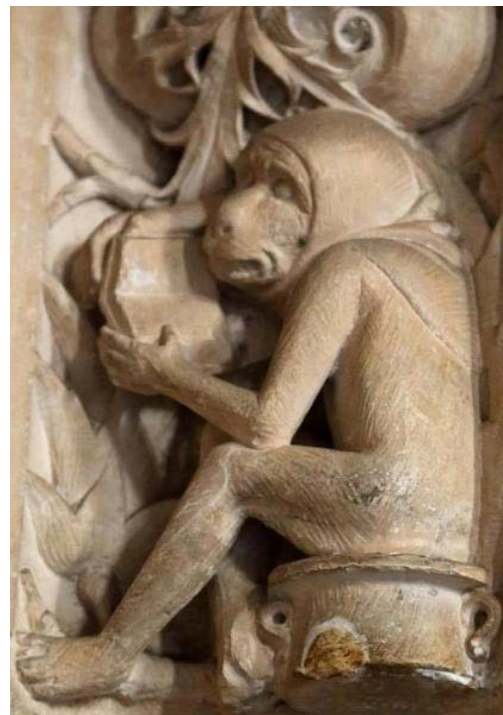
Figs. 8.54 - Rodrigo Alemão, cadeiral baixo da Catedral de Toledo, 1489-1496 ©esculturacastellana.blogspot.com



Figs. 8.55 - Marginalia (pormenores): Platearius, Livre des symples medichinos, autremnt dit Arboriste, França/ Bruges, séc. XV, Paris, Bibliothèque nationale de France©, Département des manuscrits, Français 9136, fl. 1r; Romance de Gillion de Trazegnies, Bélgica, 1464, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum©, Ms. 111, fl. 177r Flanders after 1464



Figs. 8.56 - Marginalia (pormenores) Saltério de Gorleston, Inglaterra, c. 1310-1324. Londres, British Library®, Add MS 49622, fl. 28r; Jean de Wavrin, Recueil des croniques d'Engleterre, Bruges, 1471-1483. Londres, British Library®, Royal 15 E IV, fol. 192r; Jean de Wavrin, Anciennes et nouvelles chroniques d'Angleterre, Bruges (iluminura), c. 1470-1480, Londres, British Library®, MS Royal 15 E IV, fl. 180r.



Figs. 8.57 - Henrik Bernts, cadeiral de coro da igreja de São Nicolau (St.Nicolaikirche) de Kalkar, 1508 © Groenling; pormenor de friso do claustro do Mosteiro de San Juan de Los Reyes, Toledo, final do séc. XV/ início séc. XVI [fotografia não creditada]



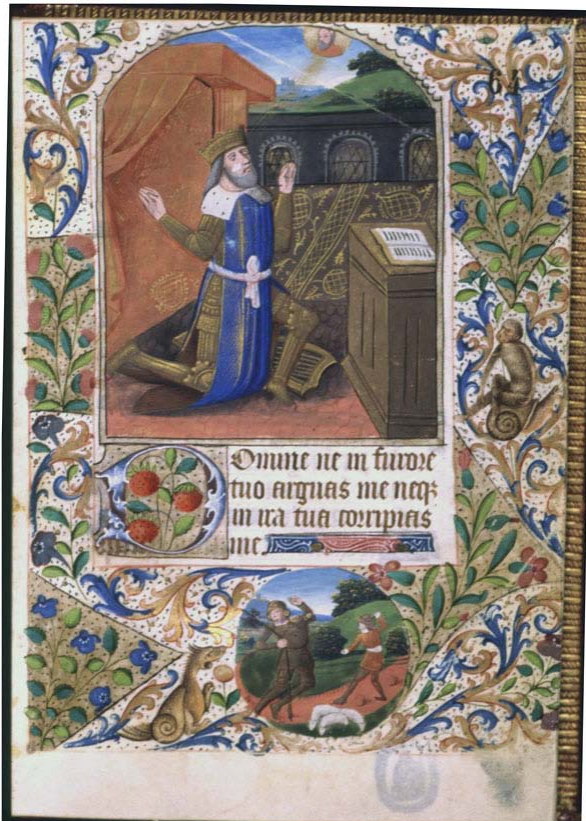
Figs. 8.58 - Livro de Horas, Paris, c. 1460. Nova Iorque, Pierpont Morgan Library © MS M. 282, fl. 50v



Fig. 8.59 - Capitéis com figuras humanas e macacos, igreja de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães © Marta Simões



Figs. 8.60 - Capitéis e esculturas dos pilares da igreja de Santa Maria da Graça, Santarém © DGPC/SIPA © Joana Antunes



Figs. 8.61 - Livro de Horas, século XV, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo®, CF 127, fl.64r.



Figs. 8.62 -Saltério de Gorleston, Inglaterra, c. 1310-1324,Londres, British Library©, Add MS 49622, fls. 83v, 102v

Esta proximidade física, cuja justificação se bastaria a si própria pela reconhecida função apotropaica da exposição anal, poderá, contudo, inscrever-se num circuito iconologicamente mais denso, a vários títulos coadunado com a mentalidade do tempo que lhe deu forma e com a coerência iconológica de um programa que não se terá mantido inalterado no decurso das campanhas construtivas - até pela intuída ausência de uma fixidez determinante estabelecida desde o início - mas cujas linhas orientadoras terão sido respeitadas. Estando este circuito estreitamente ligado ao poder salvífico da palavra, e logo do som, do sopro vital e animado de proveniência ou inspiração divina, cremos que não seria estranho encontrar no macaco e no som pantagruélico libertado das suas entranhas (*das badarrinhas*⁷⁶⁵), um complemento sonoro, parodicamente musical, do instrumentista.

Se os animais, híbridos e monstros músicos são plausivelmente assumidos como sátira à música que o não é e aos músicos que o não são, dirigida a uma performance mais ou menos (ou nada) virtuosa que está aquém do domínio racional dos processos teóricos envolvidos na música *verdadeira e erudita*, não raras vezes a crítica e a *plaisanterie* são levadas ao extremo quando se substituem os instrumentos reais por objectos do quotidiano ou quando a sua activação depende de partes do corpo (narizes ou rabos, por exemplo) inverosimilmente utilizadas para produzir qualquer tipo de som melodioso [Figs. 8.63-65]. De forma idêntica, a literatura está recheada de exemplos em que o mundo dos *charivari* se faz regra e a música é voluntariamente substituída por barulho⁷⁶⁶. Num registo que, por falta de melhor alternativa, continuamos a apelidar de *popular*, os sons do corpo humano e dos seus processos vitais, transformativos e digestivos - do sorver boçal dos alimentos à expulsão ruidosa de gases digestivos, dos arrotos aos peidos, que têm lugar garantido nas cantigas de escárnio - complementam a chocarrice sonora de festas cíclicas e narrativas onde o riso transbordante e fácil é simultaneamente bálsamo e exorcismo⁷⁶⁷.

Ora, perante a dignidade do instrumentista que celebra - e, quem sabe, anuncia e rememora - a Anunciação teríamos a descompostura do macaco que,

⁷⁶⁵ Cf. VICENTE, Gil, *Auto dos Físicos*, v. 180, consultado a 7 de Março de 2016, <http://www.cet-e-quinientos.com/obras>

⁷⁶⁶ Cf. BILLIET, Frédéric, "Diabolus in musica dans les stalles médiévales: significations du désordre musical", *Profane Images in Marginal Arts of the Middle Ages* (ed. Elaine C. Block), Turnhout, Brepols, 2009, p. 315-338.

⁷⁶⁷ Cf. LEGUAY, Jean-Pierre, *Farceurs, polissons et paillards au Moyen Âge*, p. 215-230.

com o troado grotesco do seu próprio corpo, porventura acompanhado até dos sons simiescos que lhe saíam da boca semicerrada, mimetizaria (como compete à sua espécie) a habilidade musical do homem, afastando ao mesmo tempo o mal do espaço da representação, palco solene do anúncio à Virgem, e da própria capela que lhe serve de entorno e receptáculo. A natureza insistentemente anal do símio potencia, de resto, esta relação sonora, frequentemente vertida em *contrafacção* do som musical em marginalia onde o sopro se inscreve num circuito intrincado de entrada e saída pelos dois orifícios ligados às funções nutritivas e digestivas do corpo mas, sobretudo neste caso, à produção de som: a boca e, precisamente, o ânus, que até as menos rebuscadas representações de demónio fará substituir por um rosto esgareiro, tão repelente e assustador quanto o principal. Não é, portanto, raro que encontremos os sempre inconvenientes macacos, além de humanos e figuras híbridas, a soprar aerofones (trombetas, cornetas, flautas, etc.) com as partes traseiras e, vice-versa, a serem insuflados com os ditos instrumentos. A sugestão do som em imagens inanimadas - que voltará a ser-nos importante para a análise da iconografia capitelar de Santa Maria da Vitória - é frequentemente um elemento intuído e difícil de comprovar. Se no centro, como vimos para o caso da Anunciação, o discurso se infere pela codificação iconográfica ou se faz presente pela inclusão de tarjas e filactérios inscritos com o texto correspondente aos diferentes personagens, na margem o som, estridente, gutural e onomatopaico, torna-se uma presença constantemente sugerida pela interação entre as figuras e a sua expressiva gestualidade, pelos instrumentos tocados, pelas bocas abertas (e por outros orifícios corporais), mas raramente consubstanciada de forma gráfica. Muito pontualmente, contudo, surgem figuras que nos elucidam sobre uma intencionalidade sonora que deverá ter sido regra na grande maioria dos marginalia mas que, com o passar do tempo e a correspondente desabituacção da activação mental e sensorial de figuras inanimadas (tornada obsoleta pela sobredosagem de imagens em movimento e profusamente sonoras), acabariam por emudecer e estagnar, presas à fixidez dos respectivos suportes. Sempre mais difícil de manifestar na dimensão escultórica, estes sinais da presença do som fazem-se mais presentes em formato bidimensional, manifestando-se de formas mais ou menos evidentes.

Encontramos um exemplo destes mesmos sinais num antifonário alemão do século XIV em que o som que sai da trombeta tocada por uma figura que ocupa o campo iluminado da inicial projecta-se em direcção ao texto musical sob a forma de linhas ondulantes, quase como que sugerindo a vibração sonora transformada em música ao encontrar-se, no centro, com a pauta, as notas e o texto a cantar

[Fig. 8.66]. Idêntica representação encontrá-la-emos num dos fólhos do *De Musica* de Boécio, incluída numa miscelânea escolástica do primeiro quartel do século XIV, onde a personificação da música se faz acompanhar, dentro da inicial, por três jovens instrumentistas que tocam instrumentos de cordas enquanto ela própria tange os sinos, ou *tintinnabula* tradicionalmente associados à música pitagórica e à iconografia do Rei David [Fig. 8.67]. Nas margens, mas nas imediações da inicial, dois híbridos glosam a música erudita através do som estridente e, neste caso, certamente desarmonioso e desafinado, de uma gaita de foles e de uma trombeta de onde saem as mesmas linhas ondulantes, sinónimas do som projectado, visíveis no exemplo anterior.

Noutros casos, os instrumentistas marginais são por vezes acompanhados por aves canoras cuja participação na performance musical se faz visível a partir de projecções florais, filigranadas ou não, que lhes saem do bico, como manifestação metafórica dos trinados que esperaríamos ouvir [Fig. 8.68]. Numa Bíblia parisiense do último quartel do século XIII, o iluminador encarregado de animar as margens fez com que a segunda cabeça do híbrido tamborileiro que anima a terminação longilínea da inicial - cabeça esta colocada no seu baixo-ventre e, curiosamente, dotada de um aspecto simiesco - participasse também do espectáculo pois da boca aberta sai-lhe um pequeno apontamento floral [Fig. 8.69]. Outras vezes ainda, estas mais raras e mais dúbias quanto ao tempo da sua adição à imagem, o som explicita-se por meio de uma legenda. No já várias vezes citado saltério de Gorleston, surge por duas vezes, no *bas-de-page* de fólhos distintos, a típica cena da raposa a ser perseguida por uma mulher por lhe haver roubado, quase sempre, uma galinha. Neste caso, a mulher é um híbrido (um gryllus) que ameaça a raposa com uma roca e um fuso e a presa é um pato que a raposa já leva preso pelo pescoço e que grasna desesperado: “queck”⁷⁶⁸ [Figs. 8.70].

⁷⁶⁸ Este balão onomatopeico, adicionado em ambos os fólhos embora com ligeiras variações de grafia (“quec” e “queck”), habituais na época, corresponde a outras notas escritas deixadas à margem, como a indicação do texto do caderno seguinte (reclamos), útil para a correcta ordenação dos fólhos aquando da encadernação, pelo que se parece confirmar a simultaneidade relativamente ao tempo de execução da iluminura.



Fig. 8.63 - Romances arturianos, França, c. 1275-1300, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book & Manuscript Library©, Beinecke MS 229, fl. 147r



Fig. 8.64 - Livro de Horas ('The Maastricht Hours'), Liège, c. 1300-1325, Londres, British Library©, Stowe 17, fol. 61v



Fig. 8.65 - Livro de Horas, Flandres, séc. XIV, Baltimore, The Walters Art Museum©, W.88, f. 157r



Fig. 8.66 - Antifonário, Soest, séc. XIV, Düsseldorf, Universität und Landesbibliothek©, MS-D-7, fl. 12r



Fig. 8.67 - Miscelânea escolástica, Paris, c. 1309-1316, Londres, British Library ©, Burney 275, fl. 359v



Fig. 8.68 - Livro de Horas ('The Maastricht Hours'), Liège, c. 1300-1325, Londres, British Library©, Stowe 17, fol. 216v.



Fig. 8.69 - Bíblia (Génesis-Salmos), Paris, c. 1275-1300, Londres, British Library©, Harley 616, fl. 1r



Figs. 9.70 - Saltério de Gorleston, Inglaterra, c. 1310-1324, Londres, British Library©, Add MS 49622, fl. 149v, 190v

Além de activarem a margem e a visão (e audição) que dela temos, estes exemplos ilustram pela excepção a intencionalidade da maioria. Não será, assim, por acaso que os músicos - humanos, animais e híbridos - são das presenças mais frequentes nos vários suportes de marginalia, nem tão pouco casual a gestualidade, por vezes explícita e excessiva, de muitos dos personagens que entre eles se contam. Não nos parece, portanto, inverosímil que a expressão facial e a exposição íntima do macaco da capela de Santa Bárbara sejam, além de tudo o resto, indicadoras da emissão de sons, os sons destemperados, pantagruélicos e boçais, espontâneos e naturais, que frequentemente surgem na margem.

O lugar deste som flatulento na história da cultura medieval alça-se às mais altas esferas de protagonismo num tempo em que o popular, com excepções muito circunscritas, como referimos há pouco, é o pano de fundo, comum à esmagadora maioria da sociedade, a partir do qual (ou contra o qual) os discursos de erudição vão sendo construídos. Segundo Jean-Pierre Leguay “La ‘pétomanie’ [...] fut un ressort du rire dans le passé”⁷⁶⁹. Contextualizada por uma sociedade muito próxima da natureza e dos seus ciclos naturais, e portanto muito mais serena face às pulsões e manifestações puramente biológicas do corpo, que ainda em 1530 transpareceria de forma perfeitamente crua no manual de boas maneiras escrito por Erasmo de Roterdão para o jovem Henrique de Borgonha⁷⁷⁰, esta *mania*, foi inclusivamente alçada a aras incensadas por autores como Claude Gaignebet que viu nos temas do sopro, do inchaço abdominal e do flato as linhas condutoras de uma religião popular cujas festividades cíclicas se sobrepunham (ou antes, sub-punham) ao calendário litúrgico, mas emanavam fundamentalmente - numa certa mistificação, sempre que possível antropologicamente confirmada, da cultura do riso de Bakhtine - da primazia do Carnaval⁷⁷¹.

Pétomanie e *plaisanterie* seriam, assim, sintomas e recursos comuns a toda a sociedade, que com eles se relacionava de formas distintas, com distintos níveis de identificação e de proximidade. No que respeita aos circuitos culturais aristocráticos e depois também burgueses, e sobretudo à sua intersecção com as elites intelectuais de cada época, a utilização de temas populares, frequentemente

⁷⁶⁹ LEGUAY, Jean-Pierre, *Farceurs, polissons et paillards au Moyen Âge*, p. 217.

⁷⁷⁰ Cf. ERASMUS, Desiderius, *A Handbook on Good Manners for Children: De civilitate morum puerilium* (trad. Eleanor Merchant), Melbourne, Random House, 2008.

⁷⁷¹ “Tout concourt ainsi, en Carnaval, à assurer en l’homme et hors de l’homme la mystérieuse circulation du pneuma igné artiste. Soufflets, vessies, fèves et pois, feu et vent, lune et Pierrots enfarinés, pet de l’ours et du Cheval-jupon, coqueluchon et corde des pendus, assurent le mécanisme précis des souffles liés et déliés.” Cf. GAIGNEBET, Claude, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974, p. 15-16.

protagonizados pelo povo miúdo, rústicos, camponeses e marginais de todo o tipo, esteve frequentemente ao serviço de um divertimento que raramente se demitiu do olhar altivo e trocista de um observador claramente não participante. Este comportamento, de que Brueghel virá a ser o mais notável exemplo, terá os seus precedentes nas margens das artes visuais e também da literatura. Rutebeuf, trovador do século XIII, habituado a manusear os temas populares de forma jocosa, numa apropriação apenas superficial e numa identificação pouco mais do que sugerida - vertida, de resto, na eleição do *nom de plume*, Rustebuef, ou seja *rude boeuf*, que joga com uma pobreza, uma rusticidade e uma bestialidade premeditadas - deixará um testemunho vital e obviamente cómico do poder apotropaico das emissões intestinais num *fabliau* sintomaticamente intitulado “Li diz dou pet au vilain”, ou seja, “Do peido do vilão”.

Em 1839, aquando da edição de três volumes com as obras completas de Rutebeuf, Achille Jubinal citava, por considerar absolutamente necessária, a nota de Legrand d’Aussy ao referido texto, através da qual reiteravam ambos as reticências na publicação de tal texto, reproduzido apenas pelo interesse do seu conteúdo, mais denso do que “la polissonnerie grossière qu’annonce son titre”⁷⁷². A hesitação, claramente assumida por d’Aussy, levá-lo-ia a optar por substituir o título por “L’indigestion du vilain”, eufemismo bem mais palatável do que a proposta original. Já Jubinal, embora solidário com a opção, acaba por manter o título original, reconhecendo no final que, «Tout ceci n’est pas, comme on le voit, d’un gout littéraire bien raffiné [...] mais malgré leur grossièreté ces fabliaux n’en sont pas moins pleins d’esprit.»⁷⁷³ Nas primeiras décadas do século XIX, a recuperação, de empenhado pendor filológico, da literatura medieval, confrontava os estudiosos – homens do seu tempo, como em todos tempos – com os despidores de um imaginário vertido num discurso que era necessário transmitir, de acordo com os códigos morais mas também com as exigências científicas da época. A proximidade entre *fabliaux* como este, nuclearmente sério mas de uma epiderme absolutamente hilariante, aos marginalia figurativos é tão evidente quanto significativa, quando se trata de colocar as imagens em contexto e devolvê-las à tessitura densa que outrora lhes deu sentido. Resume-se, então, o dito à descrição da agonia de um vilão a quem, no leito de morte, já esperava um

⁷⁷² Diz-nos ainda, em inflamado discurso, Legrand d’Aussy “ces scandaleuses facéties étaient la récréation des grands seigneurs aux fêtes de l’année les plus solennelles ». Cf. JUBINAL, Achille (ed.), *Oeuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, Paris, Édouard Pannier, 1839, Vol. 1, p. 284.

⁷⁷³ JUBINAL, Achille (ed.), *Oeuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, p. 280.

demónio com um saco de couro pronto a receber a alma que, numa inversão propositadamente pejorativa, não saíria pela boca do defunto como habitualmente:

Maintenant que léenz decent,

.l. sac de cuir au cul li pent,

Quar li maufez cuide sanz faille

Que l'âme par le cul s'en aille. ⁷⁷⁴

Contorcendo-se no esforço de libertar o túrgido ventre dos excessos que o incomodavam, o vilão acaba por encher o saco com outra matéria que não alma e, chegado ao inferno, sem perceber o que transportava, o demónio solta o seu conteúdo e encoleriza as hordas infernais, que determinam nunca mais receber a alma de um vilão:

Tant se torne, tant se remue

C'uns pet en saut qui se desroie,

Li sas emplist et cil le loie ;

Quar li maufez por pénitance

Li ot aus piez foulé la pance,

Et l'en dit bien en reprovier

Que trop estraindre fet chiier.

Tans ala cil qu'il vint à porte

Atout le pet qu'el sac enporte ;

En enfer gete et sac et tout,

Et li pez en sailli à bout.

Estes-vous chascun des maufez

Mautalentiz et eschaufez,

Et maudient l'âme à vilain. ⁷⁷⁵

Retortamente protector e salvífico, este sonoro vento abdominal resgata o vilão das penas infernais, pois nem mesmo os demónios o conseguem suportar.

⁷⁷⁴ “Li diz dou pet au vilain », JUBINAL, Achille (ed.), *Oeuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, p. 282.

⁷⁷⁵ “Li diz dou pet au vilain », JUBINAL, Achille (ed.), *Oeuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, p. 282-283.

Idêntico sentido lhe conferia, de forma um tanto mais grave, Gaignebet, ao assumir o Carnaval, tempo por excelência da suspensão da ordem e da centralização da margem, tempo dos *soufflaculs*, como um tempo também coincidente com uma época do ano particularmente perigosa, época de migração e deambulação das almas, legado duplo das Lupercalia e Lemuria romanas, em que um ventre cheio de leguminosas e alimentos flatulentos não só fazia as honras à fertilidade pretendida nos alvares da Primavera, como garantia a protecção contra os espíritos menos bem intencionados⁷⁷⁶. Associados às festas do *Mardi Gras*, os *sufflaculs*, referidos em castelhano como *soplaculos* são, na verdade ingredientes cómicos de um desfile carnavalesco popular - que se mantém até hoje em Saint-Claude de Jura - e agentes apotropaicos fundamentais, pois da sua performance dependia a eficácia da perseguição e expulsão do Maligno. Munidos de foles, com os quais insuflam o traseiro do desfilante seguinte, eles estarão presentes (por vezes também com bexigas, em vez dos habituais foles) nas misericórdias dos cadeirais de coro, afinal, fisicamente tão próximas da fonte deste poderoso sopro, prolongando a sua efémera natureza carnavalesca pelo ano inteiro⁷⁷⁷.

Entre o som bestial e corpóreo do macaco e o som musical e instrumentalmente mediado do tangedor estabelecem-se necessariamente discursos paralelos, marginais, mas também um circuito conjunto e indestrinçável de protecção e celebração do centro, que com eles se entrelaça também pelo o som sussurrado do anúncio do Mensageiro e a Palavra encarnada, garante de salvação: “Verbum caro factum est” (João 1:14). Longe de ser inédita e irrepetível, esta articulada rede iconográfica encontrará, por exemplo, na Virgem dos Conselheiros de Lluís Dalmau [Figs. 9. 71], pintor catalão profundamente marcado pela obra de Jan van Eyck - cuja ligação à Ínclita Geração é, de resto, bem conhecida - um paralelo interessante. Com uma muito calculada relação simbólica e discursiva entre as figuras da Virgem e do Menino e dos seus *parerga*, nomeadamente o trono onde sedem, veremos nele representados leões, guardas do limiar que protegem e dignificam o perímetro em torno da *Mare de Deu*, figuras de profetas e sibilas que encarnam a palavra da Antiga Lei e figuras com livros, talvez religiosos, que convocarão provavelmente os escritos do Novo Testamento.

⁷⁷⁶ “Les fous forment le clergé de ce souffle qui anime l’Univers. A l’aide de leurs soufflets (*follis*) et de leurs vessies, ils dirigent où ils veulent la part de cette âme du monde qu’ils captent.” GAIGNEBET, Claude, *Le Carnaval*, p. 15.

⁷⁷⁷ Cf. GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, Jean-Dominique, *La religion populaire*, p. 153-175. cs

Entre uns e outros, dois macacos músicos, prolongam a protecção dos leões, antagonizando a racionalidade e o juízo da palavra e da lei e ecoando na margem mais obscura e intersticial, a celebração angelical que acontece junto às janelas, numa outra margem, devidamente elevada e emoldurada.

Anunciada em surdina pelos frades e pelos seus livros (C2), antagonizados pelos centauros (C1) que antecedem, neste período, a desarticulação discursiva do homem selvagem e que com ele partilham um estatuto ambíguo de ameaça e força protectora, frequentemente remetida aos limiares⁷⁷⁸, a Palavra, equiparada à Salvação e transportada por Maria, *hortus conclusus* e porta dos céus, vitoriosa sobre o pecado e a morte, é um dos esteios temáticos e simbólicos que articulam o programa iconográfico do espaço batalhino, contido desde o primeiro momento naquele que cremos ser, também, o seu primeiro palco de concretização. O mote assim lançado, faz dos dominicanos guardiões por excelência desse poder salvífico da Palavra e arautos de louvor à Virgem, deixando ao poder régio a tutela terrena do “edifício temporal de pedra, e cal, de ouro, e prata” e o privilégio do edifício “espiritual de sacrificios, e suffragios, que os Reys pera sempre instituirão neste Convento pera gloria de Deos, e beneficio de suas almas”⁷⁷⁹. Reitera-se, assim, nos capitéis figurados da Capela de Santa Bárbara como em tantos outros, ao longo das naves, no Claustro e na Sala do Capítulo, o poder de intercessão e protecção da Virgem garantido desde o momento em que ouve anunciar como “*gratia plena*”.

*Mulieribus tu chorum
regis dulci viella,
et vincula delictorum
frangis nobis rebella.
Benedictus [futurorum]
ob nos potatus fella.
Fructus dulcis quo iustorum
clare sonat cimella.
Ventris sibi parat thorum
nec in te corruptella.
Tui zelo fabris horum*

⁷⁷⁸ Cf. NAPIER, A. David, *Masks, Transformation, and Paradox*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1986, p. 63-71. O autor explora, utilizando as máscaras, trajes e rituais utilizados sobretudo nas festas de Inverno do centro e leste da Europa até ao Mediterrâneo, a ligação entre o centauro clássico e o homem selvagem.

⁷⁷⁹ Cf. SOUSA, Frei Luís de, *Historia de S. Domingos. Particular do Reyno de Portugal*, Livro VI, p. 643.



Fig. 9.71 - Lluís Dalmau, A Virgem dos Conselheiros, c. 1443-1445, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya©

⁷⁸⁰ A relação entre o motete de Marchetto da Padova, possivelmente criado para a dedicação da Capela Scrovegni, a 25 de Março de 1305 e do que citamos apenas um excerto, particularmente coincidente com a figuração do capitel da Anunciação, e os frescos pintados por Giotto para a mesma capela, também apelidada de capela dell'Annunciata, foi minuciosamente explorada por Eleonora Beck, em termos iconológicos e musicológicos, com base na pretendida articulação entre a música celestial e a música terrena. Cf. BECK, Eleonora M., "Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes", *Early Music*, Vol. 27, No. 1, Oxford, Oxford University Press, February 1999, p. 7-23, p. 11.

9. margens batalhinas: outros tempos

9.1 margens batalhinas: segundo tempo

O conjunto escultórico do mosteiro da Batalha, inseparável do seu tecido construtivo é, ainda assim, marginal, *supérfluo* e parergónico pela sua localização, conteúdo e função, secundarizado por outras imagens e outros suportes da imagem absolutamente centrais, *necessários* e intrínsecos ao culto, à liturgia, à rememoração dos mortos. Do ponto de vista iconológico, a descodificação e activação do seu conteúdo intrínseco, como o enunciaria Panofsky, revela-se dos mais elusivos e porventura mais densos que tivemos a oportunidade de (procurar) analisar, quer pela utilização de figuras e temas pouco convencionais e sem lastro iconográfico passível de alicerçar comparações, quer pela sua aparente matriz alegórica, potenciadora de uma experiência *lírica* do ornamento. Significa isto que encontramos no conjunto dos capitéis e mísulas da igreja, claustro e mesmo da Sala do Capítulo, a definição muito persistente de um *mote*, consubstanciado na omnipresença do vegetalismo enquanto recurso ornamental, discursivo e simbólico, constantemente *glosado* pelas figuras alegóricas e ocasionais temas iconográficos de natureza religiosa que em torno dele vão gravitando, expandindo-o, concretizando-o e variando-o.

Os obstáculos colocados à exploração interpretativa deste conjunto são manifestos e terão de ser necessariamente assumidos como decorrentes de dificuldades várias. Dificuldade materiais, ou físicas, visíveis pelo registo fotográfico, dificuldades de ordem teórica e hermenêutica, ligadas às especificidades das imagens em questão e das eventuais vantagens de um profundo domínio da história, das personagens e dos textos que protagonizaram a presença dominicana em Santa Maria da Vitória e, por fim, dificuldades que intuímos decorrentes das especificidades dos comitentes/programadores e da sua muito particular relação com a imagem e o discurso.

Além do mais, dada a homogeneidade temática e inclusivamente formal que caracteriza o conjunto escultórico do mosteiro de Santa Maria da Vitória e que reforça o sentido programático daqueles que são os espaços pensados, em primeiro lugar, para servir a estrutura monástica - neste caso, a igreja, sacristia,

claustro e sala do capítulo - limitar-nos-emos agora a observar as principais ligações iconográficas e respectivos prolongamentos iconológicos estabelecidos no seu interior e nos seus espaços de passagem, os portais.

A densa trama tecida na floresta de capitéis que ritmam o interior da igreja, sem uma linha narrativa evidente que permita seguir um fio condutor ditado pelo próprio espaço, dificilmente permitem uma leitura organizada em função de motivos iconográficos isolados ou de núcleos espaciais precisos, mesmo porque a organização dos capitéis em conjuntos implica a coabitação de distintos motivos em distintos espaços, compondo *clusters* simbólicos que se enfrentam caso a caso, mas também em articulação com motivos dispersos em torno de si.

Assim, na sequência da proposta de faseamento cronológico delineada no primeiro capítulo desta terceira parte (e com fins meramente operativos), que nos levou a principiar a análise pela Capela de Santa Bárbara, iremos continuar a acompanhar os *tempos*, as expressões e os anunciados faseamentos do trabalho escultórico, que nos dão conta de continuidades, adaptações, mas também de rupturas naquele que poderá ter sido o programa inicial. E porque este programa, a existir - e recordemos que não o encaramos aqui no sentido documental, contratual ou oficial - não se pautou por uma organização precisa, sempre harmoniosa, sempre lógica ou sequer sempre coerente, faremos com frequência avanços, paragens e recuos ao percorrer o espaço edificado e ao observar a sua ornamentação escultórica. Sem serem obviamente inconciliáveis, objectividade e clareza, análise e questionamento, articulam-se num jogo de forças por vezes difícil de manter em equilíbrio constante, pelo que se impõem opções e até soluções de compromisso certamente comprometidas num investimento a longo prazo, mas operativas (senão mesmo imperativas) numa abordagem primeira. Assim será, certamente, o caso da abordagem que se segue, articulada entre a tensão dessas forças por vezes conflituosas.

capite columnarum: os capitéis

Entendidos como imagens-lugar (*images-lieux*), situadas e localizadas em permanência no espaço do edifício religioso, os capitéis medievais são hoje sistematicamente articulados com os actos, os ritos, os movimentos, performados no seu espaço; espaço quotidiano e prosaico, mas também espaço sagrado. Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne e Pierre-Olivier Dittmar, que têm liderado esta linha de pesquisa em espaço francês e a partir de uma ponte metodológica entre

antropologia visual, história e história da arte, encaram a relação entre os capitéis e demais imagens integradas no tecido construtivo, e o espaço religioso medieval como parte de um complexo sistema de complementaridade entre estas e as imagens-objecto⁷⁸¹, os ritos e o funcionamento quotidiano do edifício. Elemento arquitectónico e ornamental, transicional e híbrido por natureza, pois que além do seu papel mecânico e compositivo se assume como alvo preferencial de tratamento escultórico e suporte da imagem, o capitel reveste-se de uma importância particular. Para estes autores, já várias vezes convocados ao longo deste estudo pela validade transversal das suas propostas, tratam-se de focos liminares de uma hiperdensidade imagética e simbólica (pois os capitéis são “points d’image hyperdensifiés”) que desempenha um papel fundamental na natureza tríplice do espaço da igreja enquanto *locus, iter e transitus*⁷⁸².

Simultaneamente destino e via, articulado por uma constante e nunca resolvida tensão entre exterior e interior, terrestre e celeste (materializados em lógicas espaciais concêntricas, horizontais/axiais e ascencionais/verticais), também o espaço da igreja da Batalha experimenta a onnipresença e a expansividade do capitel, indivisível da coluna e do pilar, repetido ao longo do espaço, ritmando-o e delimitando-o⁷⁸³.

Esta estreita relação entre o ornamento, a imagem esculpida e o percurso do fiel dentro do espaço sagrado, materializada em zonas de maior intensidade ornamental e figurativa, por norma junto aos portais de ingresso na igreja e numa delimitação mais ou menos clara dos três espaços fundamentais - nave(s), coro e presbitério - encontra, contudo, nos monumentais edifícios de matriz ogival e na sua marcada verticalidade, a característica particular de uma visibilidade muito limitada. Como tivemos já oportunidade de referir ao longo deste estudo de caso, os capitéis batalhinos não são, também a este título, excepção, fazendo-se

⁷⁸¹ Que em potencial serão todas as imagens durante o período medieval, mas que, neste contexto, significam as imagens apostas ao espaço e facilmente amovíveis, como estátuas de maior ou menor dimensão, relicários, alfaias litúrgicas dotadas de figuração, etc. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, “Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté”, *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1608>

⁷⁸² Dedicada ao estudo da decoração escultórica, nomeadamente aos capitéis das igrejas românicas do Auvergne este trabalho em co-autoria parte de pressupostos teóricos e de propostas de análise que entendemos poder estender, sem prejuízo, às várias geografias e cronologias da arquitectura religiosa medieval. Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman par-delà le bien et le mal*, Paris, Les éditions arkhê, 2012, p. 28-42.

⁷⁸³ Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, “Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté”, <http://imagesrevues.revues.org/1608>

acompanhar pontualmente (no transepto, por exemplo) por mísulas que seguem exactamente a mesma lógica de invisibilidade.

Característica dos *marginalia* medievais na maioria dos seus suportes, quer porque eles se encontrem quase sempre descentrados (muito acima, muito abaixo ou em situação periférica lateral) do foco de visão, quer porque se apresentem miniaturais ou porque, além disso, se encontrem em obras de usufruto privado, destinadas a muito poucos pares de olhos, esta invisibilidade vem recordar-nos que as imagens medievais, a sua articulação iconográfica e a sua programação nem sempre dependem das lógicas de criação e modalidades de descodificação e fruição a que nos habituámos a inscrever o objecto artístico, pois nem sempre pressupõem um observador.

Longe de qualquer registo mais ou menos esotérico, os milhares de imagens, nomeadamente esculturas, colocadas com desvelo e esforço em locais onde nunca ninguém as veria (ou dificilmente o faria), não podem senão apontar no sentido de outros propósitos e outros destinatários. Embora inscrita num horizonte hermenêutico potencialmente perigoso pelo seu relativismo (onde tudo cabe e tudo se explica), a dedicação da obra humana aos olhos de Deus, que tudo vê, não pode ser arredada das motivações para a criação destas imagens.

A par dela, porque dificilmente em alternativa, a ontologia das imagens-objecto enunciada por Baschet vem resgatar a figuração dos capitéis, chaves de abóbada, mísulas, frescos, gárgulas, e toda a figuração demasiado distante da visão humana da tentação da imagem-manifesto e da imagem-protesto (defendida por Nurith Kennan-Kedar, como vimos na primeira parte deste trabalho) para a inscrever no domínio da imagem-objecto: uma imagem que não precisa de ser vista para ser activada, por se tratar de uma imagem que existe, é e, como tal, cumpre funções em relação ao espaço e aos seus agentes que não necessita de ser mediada por um observador⁷⁸⁴.

Esta noção de imagem-objecto, porventura carente de problematização continuada e participada por outros investigadores, abre todo um leque de possibilidades “funcionais” para estas imagens invisíveis, desde a função apotropaica, à laudatória e propiciatória. E estas funções, por frágeis que pareçam na comprovação da sua associação a imagens que vão desde representações grotescas e monstruosas até cenas religiosas e figuras sagradas, correspondem a

⁷⁸⁴ BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, p. 26-64.

comportamentos atestadamente presentes no período em questão e a expectativas correntes na relação entre os homens e as imagens⁷⁸⁵.

Entre todas estas funções e motivações, sempre sérias, pois implicam a protecção do espaço religioso e dos seus ocupantes, a garantia do derrame da graça e bênção divinas sobre o os mesmos, a presentificação de figuras (boas ou más), a punição dessas mesmas figuras (quando más), entre outras que certamente escapam à nossa disciplinada racionalização das imagens, há que contar com o profundo apego do homem medieval ao humor, ao jogo, à surpresa, importante mesmo quando dificilmente vislumbrado.

Mas, mesmo que indistintas e vagamente perceptíveis, as figuras e formas esculpidas e frequentemente também pintadas sobre os capitéis cumprem uma função primordial e paralela a todas as outras: a ornamentação. Dinamizando o espaço, enquadrando e dirigindo os percursos a partir dele estabelecidos, acrescentando-o e dignificando-o, elas explicam-se também por esta intrínseca parergonalidade. Como exuberantes copas de árvores, remates de plantas extraordinárias que sustentam e ritmam o edifício, cabeças e coroas de festivo remate, os capitéis relacionam-se de diferentes formas e a diferentes alturas, com o espaço e os seus esquemas simbólicos. Quando o seu desempenho vai além da preciosa superfluidade do ornamento, enobrecedora e metamorfozadora, para se expandir através da figuração, eles transformam-se num dos mais interessantes suportes para a verificação da fluidez constante entre centro e margem, sagrado e profano, virtude e vício, bem e mal. Sempre liminares, sobretudo se aceitarmos que o conjunto tríplice convocado pela coluna enquanto unidade construtiva faz do fuste o centro e o sustentáculo para remeter a base e o capitel ao papel de remates, limites, extremos, os capitéis bordejam, cercam, delimitam superiormente os sub-espacos de diferenciados sentidos simbólicos que uma igreja pressupõe, aproximando-se assim do papel da cercadura, da moldura e da margem.

Se, em muitos casos, coexistem no mesmo edifício e em resultado dos mesmos esforços de programação capitéis que potenciam a convivência de várias valências, juntando elementos exclusivamente ornamentais com outros historiados, preenchidos por figuras religiosas e criaturas abjectas, cenas de pecado e de punição a par de promessas de salvação e bem-aventurança, outros há que

⁷⁸⁵ Recordemos, desde logo, o papel do *graffiti* nas igrejas medievais, bem como dos amuletos, ou ainda a relação, prolongada no tempo até aos dias de hoje, entre o crente e a imagem, da qual se espera protecção, bênção, boa sorte, milagres, com a qual se estabelecem relações afectivas e à qual se infligem, inclusivamente, castigos e privações para a obtenção de determinado pedido. Cf. GALLOP, Rodney, Portugal: *A Book of Folkways*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961, p. 135; CHAMPION, Mathew, *Medieval Graffiti*, pp. 15-82.

parecem vocacionar-se de forma um pouco mais homogénea para um destes domínios da representação, enfatizando a aproximação do capitel ora da liminaridade ora da marginalidade. No caso de Santa Maria da Vitória, o programa *capitelar* parece perfilar-se para uma relação estreita entre o ornamento, vertido numa *viriditas* nunca isenta de simbolismo, e a convocação de um universo iconográfico que se demarca da contaminação das figuras marginadas, da representação do mal, do pecado, do contra-exemplo, do burlesco, do satírico, do monstruoso - ingredientes habituais das margens. No entanto, tanto a natureza do suporte como o carácter não convencional da grande maioria das representações, que raramente correspondem a temas de cristalização iconográfica evidente, encerrando-se, por regra, numa densa e enigmática bruma de indefinição típica das mais elaboradas alegorias escolásticas, remetem este conjunto a um hibridismo límbico que não pertence em definitivo ao centro ou à margem.

A relação pontualmente estabelecida entre, por um lado, a primazia do capitel enquanto objecto de cuidado ornamental e, por outro, a sua aptidão a receber representações de cabeças humanas e animais, e o seu papel de cabeça ou coroa da coluna ancora-se numa analogia de longa data de que nos dá conta, por exemplo, Rafael Bluteau:

*CAPITEL (Termo de Architectura). O capitel de huma columna, he a parte mais alta, & como cabeça, & remate da columna posta em pé. - remete para a História Natural de Plínio (livro 36, cap. 23) Capitatum summae columnae ornamentum, i.*⁷⁸⁶

A convocação de Plínio, típica da plena recuperação do referente Antigo prolongada pelo Século das Luzes, não retira validade à aplicação da referida analogia ao período medieval que, muito pelo contrário, é rico em referências textuais que atestam a firmeza da ponte que atravessa esta “meia idade”, alicerçada na permanência e constante reformulação do conhecimento legado pelos autores clássicos. Assim, Isidoro de Sevilha utiliza a mesma comparação para explicar o sentido do nome dos capitéis (*capitolia* ou *capitella*), que deriva do

⁷⁸⁶ BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino*, Vol. 2, p. 127. A definição de Francisco Assis Rodrigues é um pouco mais técnica, como compete aos objectivos da obra em que se insere, mas não deixa de reflectir semelhante associação: “CAPITEL, s. m. do lat. *capitellum*, fr. *chapiteau*, it. *capitello*, ing. the *chapter*, pequena cabeça, (archit.) é a parte superior, ou corôa da columna, em que descansa o architrave. Chamam-se *capiteis de moldura* ao Toscano e ao Dorico, por não terem ornamentos; e *capiteis de esculptura* a todos os outros que os têm”. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 97.

facto de serem as cabeças (*capita*) das colunas, “como uma cabeça sobre um pescoço”⁷⁸⁷.

Por ser a parte visualmente mais nobre da coluna, o capitel merece também decoração e decoro:

[décor] signifie la beauté en tant qu'elle doit célébrer ce qui convient de l'être et comme il le convient (decet). C'est, par exemple, ce que demande Gérard II de Cambrai pour les chapiteaux, puisqu'ils sont la “tête” de la colonne (capitula columnarum... decenter coronare).⁷⁸⁸

Numa leitura eminentemente antropomórfica dos elementos arquitectónicos da igreja, carregada de implicações anímicas no entendimento do espaço religioso, o abade Suger equiparava as colunas aos Apóstolos, sustentáculos da Igreja espiritual. Ainda que o não esclareça, supomos que a metáfora implicaria o entendimento da base como os pés e do capitel como cabeça das figuras apostólicas. Já para Guillaume Durand de Mende,

as colunas da igreja são os bispos ou mestres que suportam espiritualmente o templo de Deus, tal como os Evangelistas sustentam o trono de Deus [...] as bases das colunas são os Apóstolos, sustentando os bispos e a fábrica universal da Igreja. As cabeças das colunas são as mentes dos bispos e dos mestres; tal como os membros do corpo são dirigidos pela cabeça, as nossas palavras e feitos são dirigidos pelas nossas mentes. Os capitéis das colunas são as palavras da sagrada Escritura sobre as quais devemos meditar e que temos por dever seguir.⁷⁸⁹

A analogia dos capitéis à cabeça de um corpo humano, na sua condição de remate superior da coluna, que faz deles tão liminares (extremos) quanto centrais, afigura-se necessária, quase óbvia, não só perante a abundância de cabeças humanas inscritas nas superfícies capitulares do Mosteiro de Santa Maria da

⁷⁸⁷ SEVILHA, Isidoro, *Etymologies*, Vol. 2, Livros XI-XX [trad. do latim por Priscilla Throop], Vermont, 2013, Liv. VIII, 15 XV.7.1.

⁷⁸⁸ BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, “Une économie générale du décor ecclésial”, *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1789>

⁷⁸⁹ Tradução livre a partir da edição em inglês: MENDE, Guillaume Durand de, *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende*, [trad. Timothy Thibodeau], New York, Columbia University Press, 2007, p. 19-20.

Vitória, que convida à suposição da glosa, mas também pelas suas implicações ornamentais. No entanto, é também à cabeça enquanto elemento pensante e comunicante por excelência que compete o domínio da palavra e essa, segundo cremos, é outra das alegorias articuladoras de todo o programa iconográfico batalhino.

Com um programa claramente ancorado nos valores plásticos e simbólicos (que são sempre simultaneamente ornamentais) dos elementos vegetalistas, a decoração escultórica da igreja monástica da Batalha monopoliza o motivo do vegetalismo habitado, consubstanciado em várias dezenas de capitéis recobertos de composições de folhagem por entre as quais espreitam ou se projectam pequenas cabeças humanas, e ocasionalmente animais. Com origens e significados difíceis de destringir e ainda não devidamente apurados, estes motivos, também recorrentes em mísulas e chaves de abóbada, constituem um dos elementos mais característicos da escultura e, pela sua estreita relação, da arquitectura medieval em sentido lato, associando-se estreitamente, como vimos, ao espaço batalhino e à sua historiografia.

Provindos de um fundo antigo onde se misturam, de forma difusa, os ditos *cultos das cabeças* de raiz céltica e germânica - remetidos a tradições proto-históricas com continuidade após o domínio romano e as sucessivas vagas de missionação e conversão ao cristianismo -, e os *rinceaux* habitados de matriz tardo-romana e oriental, eles surgem-nos nalgumas das mais antigas edificações medievais, escorregando pelas cronologias de um românico formal e geograficamente oscilante, até à sua afirmação progressiva, a partir do século XII e da experimentação de um novo naturalismo, como protagonistas destes espaços de suporte e de transição⁷⁹⁰ [Figs.9.1-2]. Contando com inúmeras variantes formais, desde os chamados *green men* ou homens verdes, que expõem folhagem pelos orifícios do seu rosto (normalmente a boca, mas também pelas narinas, ouvidos e olhos), até às mais inexpressivas cabeças apostas à folhagem, foram já entendidas como personificações de forças da natureza, resquícius de divindades pagãs, alegorias das idades do homem, representações de pecados ou pecadores, e mesmo glosas visuais à própria natureza e etimologia do capitel,

⁷⁹⁰ Sobre o papel da cabeça enquanto motivo recorrente na arte e literatura medievais ver, por exemplo: LITTLE, Charles T., *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006; KRISTEVA, Julia, *La Testa Senza il Corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Roma, Donzelli Editore, 2009; TRACY, Larissa, MASSEY, Jeff, *Heads Will Roll: Decapitation in the Medieval and Early Modern Imagination*, Leiden, Brill, 2012; SANTING, Catrien, BAERT, Barbara, TRANINGER, Anita (eds.), *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden, Brill, 2013.

entendido enquanto *cabeça*⁷⁹¹. Se algumas destas vias interpretativas não nos oferecem matéria de reflexão nem exequibilidade de aplicação ao caso da Batalha, outras merecerão maiores desenvolvimentos, na expectativa de contribuir para o esclarecimento da relação entre o humano e o vegetal que caracterizou toda uma época e uma cultura artística partilhada, mas que sem dúvida se epitomizou no espaço edificado de Santa Maria da Vitória.

o vegetal habitado

No seu *Libellus artis predicatorie* (c. 1280-1333), Jacobus da Fusignano, frade dominicano da província de Roma (f. 1333), afirma que “o pregador deve dominar em autoridade, razões, similitudes e exemplos em abundância” tendo consciência de que “a Sagrada Escritura está cheia de múltiplos sentidos, e cada um deles pode ser útil ao pregador”⁷⁹². Destes múltiplos sentidos, decorrentes de múltiplas palavras e das suas infindáveis combinações e aplicações, dá-nos conta também o autor (anónimo) do texto *Hic Docet*, igualmente destinado à prescrição da forma correcta de compor um sermão. Para uma única palavra - e tracemos aqui um imediato paralelo, porventura exponencialmente aumentado, com as imagens - existe uma enorme variedade de significados possíveis:

Por exemplo, se quisermos tomar como tema a frase A verdade brotará da terra (Salmos 84:12), podemos dizer que “A Terra significa, na Sagrada Escritura, o universo, e por vezes o ventre da Virgem, e outras vezes a Igreja Militante, e outras a Igreja Triunfante”.⁷⁹³

A prenhez significativa das palavras, como das imagens (em situação de paralelismo e não em posição subsidiária), é absolutamente relevante no contexto do estudo iconográfico e iconológico das imagens marginais do Mosteiro de Santa

⁷⁹¹ Cf. BASFORD, Kathleen, *The Green Man*, Cambridge, D. S. Brewer, 1978.

⁷⁹² “Debet enim predicator habundare auctoritatibus, rationibus, similitudinibus, et exemplos uariis modis, sicut infra patebit”; “scriptura sacra abundat multiplici sensu, quorum quilibet potest esse utilis predicatori”. WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2013, p.12-13. Para a especificação da estrutura de alguns dos manuscritos conservados (em Oxford e Basileia), a transcrição e a tradução para inglês ver a entrada completa, p. 3-96.

⁷⁹³ “Si quis pro themate accipiat hoc verbum Veritas de terra orta est, potest dicere quod “Terra aliquando in sacra scriptura accipitur pro machina mundiali, aliquando pro vtero virginali, et aliquando pro Ecclesia militante, et aliquando pro Ecclesia triumphante.” WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, p. 158-161.

Maria da Vitória como, de resto, de todo e qualquer suporte de imagens criado durante a vigência histórica de uma medievalidade historiográfica. Vê-la reconhecida pelos seus contemporâneos, entre os quais se encontrarão certamente alguns dos seus autores, é fundamental para a aceitação da sobreposição, alternância, convivência e mesmo a indefinição de sentidos numa mesma imagem. A destrinça de um significado original em particular, quando possível e intencional, far-se-á quase sempre depender de contextos, do observador e/ou do seu mediador cujas especificidades dificilmente conseguiremos recuperar senão pelo recurso a comportamentos recorrentes, padrões, informação histórica e uma *intuição sintética* mais ou menos (positivamente) anacrónica.

De facto, os textos, tratados ou *collationes*, dedicados à pregação, nomeadamente à construção dos sermões, são ricos em referências facilmente equiparáveis ao universo das imagens. Em fontes de proveniências várias, elaborados por dominicanos, franciscanos, agostinhos e vários religiosos anónimos cuja filiação religiosa não é fácil apurar, encontramos com frequência a insistência na necessidade de explorar as palavras e os seus vários sentidos, articulando a interpretação em vários níveis, nomeadamente o histórico ou literal, o alegórico e o moral “para a nossa edificação”⁷⁹⁴. Cada um destes níveis corresponde a uma etapa de interrogação múltipla de determinada passagem, expressão ou palavra, ecoando em certa medida o longo processo de *ruminatio* na leitura e a meditação monástica individual. Além disso, as metáforas para a construção do sermão e a sua estrutura são quase sempre de dois tipos: arquitectónicas, quando o sermão é construído *de facto* e corresponde aos espaços e funções de uma casa ou palácio; ou orgânicas, com a comparação a uma árvore em crescimento.

Estes dois recursos são precisamente os que encontramos em alternância ou em articulação nos suportes bi ou tridimensionais. Na iluminura, por exemplo, a arquitectura é frequentemente convocada para organizar hierarquicamente determinadas figuras, para isolar personagens e episódios e para ritmar

⁷⁹⁴ Este tipo de organização, que melhor conhecemos aplicada às imagens através das descrições da nova obra de Saint Denis pelo Abade Suger, colhendo, por sua vez, da teorização da anagogia de Hugo de São Victor, e do neoplatonismo de João Escoto Eriugena, é frequentemente repetido e sistematizado nos tratados de sermónica, como no já citado *Libellus* de Jacobus da Fusignano. O exemplo citado acima é retirado do *Processus negociandi themata sermonum* do franciscano Jean de la Rochelle (f. 1245), do qual se conserva hoje na Biblioteca Nacional de Lisboa uma cópia alcobacense do século XIII (BNP, Fundo Alcobaça, MS 130 (P)). O texto transcrito e traduzido para inglês encontra-se também na compilação de Wenzel. Cf. WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, p. 189-239, 235-235.

narrativas, tal como o elemento vegetalista, nomeadamente a árvore que, enquanto elemento cenográfico e ornamental, funciona muitas vezes como divisão orgânica entre duas cenas representadas na mesma miniatura.

No espaço edificado, esta relação pode ser mais subtil ou mais difícil de identificar, mas não deixa de estar presente, na medida em que o vegetalismo, a sua falta de precisão simbólica e semântica (pois não remete a um texto preciso nem a um simbolismo imediato), ritma o percurso do fiel, organiza os momentos de deambulação e de paragem, ornamenta e dignifica. Citemos, a propósito, a reflexão de Baschet, Bonne e Dittmar a propósito do papel dos capitéis vegetalistas no interior do espaço eclesial, importante pelo sumário que concretiza:

L'ornementalité végétale contribue donc d'une manière essentielle à la sacralisation globale du locus, mais il est évident que ni les fidèles ni le clergé ne sont en mesure de l'appréhender dans toute sa variété (objective), en se déplaçant. Les chapiteaux ornementaux se voient en passant: c'est par excellence un art de la peregrinatio intérieure à l'église. [...] L'important n'est pas de tout voir, mais de sentir une sorte d'omniprésence foisonnante, fonctionnant à la manière d'une basse continue, qui affleure plus ou moins, avec des changements de rythme ou de composition. On peut même dire que ces chapiteaux ne sont pas fait pour être regardés pour eux-mêmes mais plutôt pour qu'on entrevoit dans leur composition et a fortiori dans leur succession un excès du visible sur l'effectivement vu.⁷⁹⁵

Para Jacobus de Fusignano, “um sermão pode ser comparado a uma árvore” na medida em que começa pelo tema e passa depois ao preâmbulo e deste para os tópicos fundamentais do tema, que se subdividem, tal como o tronco da árvore se eleva a partir da raiz e depois se multiplica em vários ramos⁷⁹⁶. Para expandir e engrandecer esta árvore, tornado a sua copa frondosa e fértil em ramúsculos, existem doze vias, entre as quais destacamos a discussão das palavras e a multiplicação dos seus significados e explicações, as comparações, a

⁷⁹⁵ BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman par-delà le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré*, p. 58.

⁷⁹⁶ “Sciendum quoque est quod predicatio uidetur arbori simulari. Arbor enim cum ex radice in truncum conscenderit et truncus in principales ramos pululauerit, adhuc ipsi principales rami in alios secundarios multiplicantur, sic et predicatio, postquam ex themate in prelocutionem processerit, tanquam ex radice in truncum, ac deinde ex prelocutione in principalem diuisionem thematis tanquam in ramos principales, debet ulterius per secundarias distinctiones multiplicari.”, WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, p. 36.

multiplicação dos sinónimos, as similitudes e a indicação dos opostos, a divisão do todo em partes, a indicação das causas e efeitos⁷⁹⁷. Neste e noutros autores, utiliza-se também como recurso expressivo e explicativo uma comparação com a natureza (*simile in natura*), que convoca exemplos do mundo vegetal e animal e, como Wenzel acabaria por notar na sua reflexão sobre as *Artes praedicandi*, “The image of root, trunk, branches, and twigs used by some authors is more than a simple literary device; it signals the intimate and organic connectedness of the sermon parts.”⁷⁹⁸

Extrapolando o âmbito específico do sermão, poderíamos estender esta metáfora a qualquer discurso religioso preparado, tanto em âmbito académico, como aconteceu entre os dominicanos, como no âmbito da doutrinação individual levada a cabo, por exemplo, pelos confessores. Longe de explicar o apelo vegetalista da escultura batalhina que, de resto, pertence à elasticidade de um tempo e à transversalidade de um espaço que não se pode reduzir ao perímetro do século XV (um pouco antes e um pouco depois) em Santa Maria da Vitória, esta relação ajuda-nos a enquadrar formas de pensamento, reflexão e comunicação que seriam certamente comuns e estendidas ao domínio das letras como ao das imagens, independentemente das suas funções e dos seus contextos de activação específicos. De resto, um exemplo imediato dessa ambiguidade ontológica do símbolo no período em questão é o do próprio universo vegetal, pois “toda a árvore boa produz bons frutos, e toda a árvore má produz maus frutos” (Mateus 7:17) e não poucas vezes a metáfora arbórea servirá para organizar a exposição dos vícios, dos pecados capitais e de tantos outros valores menos positivos, ainda que igualmente edificantes.

Também no espaço batalhino, portanto, se instalará esta ambiguidade, genericamente disfarçada pela aparência benevolente e ultra-terrena da sua flora, mas logo revelada sempre que se confronta, de perto, a sua relação com o humano. Na verdade, o elemento vegetal encontra-se por toda a parte e é, como dissemos, o palco e a base para toda a figuração. Ainda assim, há espaços que lhe são particularmente votados, como as capelas da cabeceira, cuja fenestração se faz acompanhar de uma forte presença de capitéis de folhagem, as chaves de abóbada, os capitéis da nave central, erguidos ao nível do clerestório e, muito particularmente, os dois primeiros tramos da igreja, que lhe são quase exclusivamente dedicados. No claustro, e como compete à convocação espacial

⁷⁹⁷ Cf. WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, p. 38-41.

⁷⁹⁸ WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, p. 244.

do Paraíso que dentro da sua quadra se encerra e se encena, o elemento vegetal será dominante no ornamento escultórico. E, acima de tudo, os espaços funerários por excelência, a Capela do Fundador e as Capelas Imperfeitas, os dois panteões mandados erigir por D. João I e D. Duarte respectivamente, pautar-se-ão pelo predomínio quase absoluto deste tipo de linguagem ornamental, baseada na adaptação e estilização de plantas como o acanto, o carvalho, a videira, a hera, entre outras, testando e experimentando os seus limites plásticos num quadro genericamente naturalista, pautado por coincidências formais (mais ou menos evidentes) com os referentes reais.

Independentemente dos seus valores simbólicos particulares, que deverão com certeza ter desempenhado um papel importante num tempo em que qualquer sinal de vida sobre a terra se descodifica ou se intui à luz de correspondências analógicas e anagógicas (e eventualmente tipológicas), alimentamos a convicção de que os vegetalismos de Santa Maria da Vitória representam e, acima de tudo, actuam como agentes transformadores do espaço. Na passagem do edifício de pedra para o edifício espiritual, exemplarmente formulado por Frei Luís de Sousa numa dicotomia que mais não é do que conciliação, o elemento vegetal, aplicado aos capitéis, mísulas, chaves de abóbada, bases de colunas, molduras, arquivoltas, anima e dá vida a um espaço que se pretende tudo menos neutro, prosaico, quotidiano, mineral. A ideia das pedras vivas, lançada à terra por Pedro, como alicerce da própria *Ecclesia* (I Pedro 2:5), teria profundas ressonâncias na relação entre o homem medieval e a materialidade dos edifícios criados para o serviço de Deus. Fazer pulsar a sua superfície, inanimada e fria, com a vida ciclicamente renovada das plantas, dos animais e dos homens, não podia senão responder a um objectivo que se revela cumprido, ainda hoje, como apenas há décadas ou já há séculos atrás:

*Quando após o êxtase em que se elevam os olhos, a vista repousa na base dos pilares, descobrem-se, na origem dos colunelos e nos biséis chanfrados das pilastras, folhas cantonadas, como se, caídas da alta vegetação dos capitéis, juncassem as bases numa última palpitação de vida decorativa.*⁷⁹⁹

Esta palpitação que se precipita do alto para baixo, mas sempre num papel intersticial e certamente parergónico, como vemos das mínimas esculturas que

⁷⁹⁹ Cf. SANTOS, Reynaldo dos, "O Mosteiro da Batalha", *Guia de Portugal*, vol. II, cap. 12, p. 145.

literalmente se acantonam nas bases dos pilares ou surgem dos limites dos seus chanfros [Figs.9.3] corresponde precisamente a à metáfora arbórea que articula o discurso e o sermão. Mas vai muito para além dela: “le végétal concourt à une sublimation de la colonne plus haute encore: ne fait-il pas d'elle un ‘vivant pilier’, en lui infusant un principe de croissance, une manière d'*anima vegetabilis*?”⁸⁰⁰ Esta natureza vivificante, animadora e anímica do vegetal deverá estender-se necessariamente às figuras humanas e animais que o habitam e que, ocasionalmente, o transformam ou que nele se transformam. Importa, para tanto, recordar que a noção de *vegetatio* convoca, no latim medieval, muito mais do que o objecto natural que denominamos de vegetação:

*l'activité du principe - âme (anima) ou esprit (spiritus) - qui fait que les créatures végétales, animales et humaines se nourrissent, croissent et se reproduisent; et le verbe correspondant à cette propriété est vegetare.*⁸⁰¹

É, pois, neste sentido vital que Guillaume de Conches nos fala de *vegetatio* enquanto propriedade e *anima vegetabilis* enquanto essência, relacionados com o *naturalis vigor* do Espírito Santo. Categorizando a essência, ou alma, de cada criatura, resume: “anima est [...] vegetabilis in herbis et in arboribus, sensibilis in brutis animalibus, rationabilis in homine.”⁸⁰². Esta divisão, que atribui às plantas uma alma vegetativa, uma alma sensível nos animais e uma alma racional nos homens, será comum em vários autores e encontrará um eco transversalizante na noção de *viriditas*. Metáfora para a vitalidade e saúde do corpo e da alma, aplicada já nos *Moralia in Job* de Gregório Magno e profundamente acarinhada por Hildegarda de Bingen, ela surgirá também como equivalente de mutabilidade e transformação⁸⁰³. Os típicos capitéis batalhinos, povoados de *néophytos*⁸⁰⁴,

⁸⁰⁰ Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, “Saint-Nectaire: déploiements figuratifs et auto-glorification de l’Ecclesia”, *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1611>

⁸⁰¹ BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, “Une économie générale du décor ecclésial”, <http://imagesrevues.revues.org/1789>

⁸⁰² BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, “Une économie générale du décor ecclésial”, <http://imagesrevues.revues.org/1789>

⁸⁰³ Cf. JONES, Jeannette D., “A Theological Interpretation of ‘Viriditas’ in Hildegard of Bingen and Gregory the Great”, *Portfolio of the Department of Musicology and Ethnomusicology*, Boston, Boston University, Vol. 1, 2012, consultado a 23 de Janeiro de 2016, <http://www.bu.edu/pdme/jeannette-jones/>

⁸⁰⁴ A equivalência do neófito a algo “plantado recentemente” é, a este título, irresistivelmente apelativa.

parecem ecoar precisamente este sentido simultâneo de latência, neutralidade e simultaneamente irrupção e transformação.

Longe de serem exclusivos ao interior da igreja, estes vegetalismos habitados encontram-se abundantemente no seu exterior, ornamentando os capitéis das janelas, bem como nos capitéis do claustro e da sala do capítulo, numa distribuição que parece concorrer no sentido da sua atribuição à primeira grande campanha de construção do mosteiro, ainda que não possa excluí-los do *manual* dos escultores das campanhas subsequentes.

A partir dos capitéis das capelas da cabeceira, que acreditamos precederem os das naves da igreja, apercebemo-nos de alguma variedade tipológica dentro deste tema dos vegetalismos habitados por cabeças que é um dos protagonistas do programa escultórico, a par dos vegetalismos simples. De facto, depois da capela de Santa Bárbara, todas as restantes encontram nos motivos cefálicos, humanos e muito pontualmente animais o seu único veículo de figuração. Na capela de Nossa Senhora do Rosário, surgem os capitéis que se tornarão habituais em todo o mosteiro, com uma cabeça humana colocada no limite superior da cesta, exactamente a meio do espaço de representação [Figs.9.4]: no conjunto correspondente ao primeiro pilar desta capela (C4) os dois primeiros capitéis são ornamentados por duas cabeças de expressão benévola, senão mesmo afável, seguindo-se-lhes um terceiro (central e de maior dimensão) plenamente vegetalista e depois outros dois, voltados ao interior da capela, com duas figuras (apenas busto e braços) surgindo entre a vegetação com os seus livros abertos, tal como os frades da capela de Santa Bárbara (C2) e tal como os bustos que hão-de surgir também no claustro. No pilar seguinte (C5), idênticas cabeças surgirão, distinguindo-se no capitel central, por exemplo, um rosto masculino e um feminino.

Já na capela-mor, dedicada a Nossa Senhora da Assunção, encontraremos cabeças humanas a pontilhar um grande número de capitéis sobretudo que sobrepujam os colunelos das fenestranças, numa enorme proximidade plástica à escultura do portal sul e numa nítida aproximação à realidade humana da própria igreja batalhina, pois nele se representam homens e mulheres de coifa, além de religiosos tonsurados. No arco triunfal, porém, muda a mão responsável pela escultura e muda a expressão humana, colocada numa relação de maior tensão com o elemento vegetal; em dois capitéis (C6) vemos, assim, dois rostos masculinos, aparentemente jovens, que regurgitam, expiram ou simplesmente

seguram entre os dentes os talos de amplas folhas de acanto, com a testa franzida a marcar o esforço da acção ou o castigo que dela se depreende [Fig. 9.5].

Este mesmíssimo tema surge, aliás, na capela de Nossa Senhora da Piedade [Figs. 9.6], cujo primeiro conjunto de capitéis (C7) tem como tema vegetal o carvalho, com a folhagem caracteristicamente dispostas em V invertido e dotadas de três pequenas bolotas na intersecção de cada par de folhas. Aqui surgem cabeças simples mas, sobretudo, duas cabeças de expressão tensa de cujas bocas pende um pequeno caule com duas folhas e uma bolota na ponta. No lado oposto (C8) o tema passa a ser a videira e entre ela surgem cabeças, sempre cobertas por espessas coifas, e de expressão cada vez mais circunspecta e impassível. Nos espaços que intervalam cada colunelo faz-se terminar o corte dos ângulos de cada um a uma cabeça humana e, noutros pilares, de folhagem.

Por fim, a capela de São Sebastião (também conhecida como capela dos Sousa), introduz alguma variação [Figs. 9.7], com cabeças masculinas, de barba bífida, cabelo comprido e barrete e, voltadas para o interior da capela, duas cabeças humanas siamesas, uma cabeça de macaco e uma cabeça de leão. O conjunto do lado oposto (C9), que parece partilhar a autoria com os capitéis do portal sul, ao qual fica praticamente contíguo, apresenta cabeças em todos os seus capitéis, contando-se entre elas frades, senhoras e homens de barba farta. Ambas jovens e aparentemente sorridentes, estas figuras transparecem, aos olhos do observador de hoje pelo menos, uma espécie de beatitude e inocência típicas de uma *aurea aetate* ou de um estágio de neutralidade moral que não deixa de ser condicente com o da própria vegetação que, segundo Paulo Pereira, cumpre também essa função de trazer para a casa de Deus, tão apta a tensões entre o bem e o mal, o moralizante e o imoral, uma parte da sua criação que, no seu conjunto, não é boa nem má, “Existe, só”⁸⁰⁵.

Este sentido congregador, representativo dos frequentadores habituais do espaço religioso, parece de facto prolongar-se para o portal sul, em cuja face interna se encontram dois capitéis que parecem representar os princípios feminino e masculino organizadores da sociedade de então e, obviamente, potenciadores de vida [Figs. 9.8]. Esta simulação da presença de todos os homens e mulheres - neste caso, em absoluta situação de igualdade - a partir de um homem e uma mulher marginais, é relativamente comum nos suportes, como capitéis, mísulas, consolas de chaminés e lareiras. Numa obra familiar e inclusivamente coeva à da Batalha, que se tem datado aproximadamente da primeira década do século XV, o

⁸⁰⁵ PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 100.

janelão da fachada da igreja de Santa Maria da Oliveira apresenta idêntica estratégia, com um casal de atlantes a susterem o peso da arquivolta exterior.



Figs. 9.1 - Santa Maria de l'Estany, Barcelona, capitéis do claustro, séc. XIII [imagens não creditadas]



Figs. 9.2 - Catedral de Saint-Julien du Mans, capitéis das naves da igreja, c. 1150 © wikicommons



Figs. 9.3 - Relevos vegetalistas nas bases dos pilares das naves e portal sul de Santa Maria da Vitória © Joana Antunes



Figs. 9.4 - Capela de Nossa Senhora do Rosário, capitéis, conjuntos C4 e C5 © Joana Antunes



Figs. 9.5 - Capela-mor, capitéis, conjunto C6 © Joana Antunes



Figs. 9.6 - Capela de Nossa Senhora da Piedade, capitéis, conjuntos C7 e C8 © Joana Antunes



Figs. 9.7 - Capela de São Sebastião (Capela dos Sousa), capitéis, conjuntos C9 e C10 © Joana Antunes



Figs. 9.8 - Capitéis da face interna do portal sul © Joana Antunes

o vegetal habitante

E no entanto, entendemos sem inconveniência que a terra representa a Igreja, que se cobre de verdes ervas e gera os frutos da misericórdia do trabalho de Deus. Por vezes entendemos “erva” como o conhecimento e a doutrina da eterna verdura.⁸⁰⁶

Um dos aspectos mais extraordinários da iconografia, virtualmente invisível, de Santa Maria da Vitória é a abundância de homens verdes representados de corpo inteiro e disseminados pelos seus capitéis (C14, C24, C25, C29). Como vimos no capítulo dedicado a este motivo, que não deixa de constituir também um tema com múltiplas facetas, uma das suas características fundamentais é precisamente a redução do humano ao rosto foliáceo, sendo raras as circunstâncias em que se representa um homem inteiro e íntegro na sua corporeidade a cuspir ou projectar folhas pela boca ou qualquer outro orifício da sua cabeça. E no entanto, o programa batalhino oferece-nos nada menos do que seis destas figuras⁸⁰⁷ caracterizadas com precisão [Figs. 9.9-10]. Também pelo seu cuidado tratamento plástico e pelo proficiente decorativismo da sua interacção com o elemento vegetal, estes humanos, todos eles do sexo masculino como é regra entre o motivo do homem verde, lançam-nos na mais absoluta ambiguidade pois não se apresentam como bons nem maus, virtuosos ou pecadores, bem-aventurados ou condenados. Dotados de uma expressão tranquila - tanto quanto o alcance da observação capaz nos permite perceber - não apresentam as marcas de tensão que são tão evidentes nalgumas das cabeças verdes que povoam a igreja e, numa ocorrência apenas, a Sala do Capítulo.

O enigma do homem verde, difícil de resolver, não nos permite perceber por que é que, por exemplo, os rostos cuspidores de folhas dos capitéis da capela-mor são negativos, mas não nos impede de reconhecer que o são. Quer

⁸⁰⁶ “Terram tamen Ecclesiam figurasse non inconvenienter accipimus, quae in eo germinavit herbam virentem, in quo ad verbum Dei fecunda misericordiae opera protulit. Herbam aliquando scientiam atque doctrinam arternae viriditatis accipimus.” (CC 143B. 1469. 5-9.), cf. JONES, Jeannette D., “A Theological Interpretation of ‘Viriditas’ in Hildegard of Bingen and Gregory the Great”, <http://www.bu.edu/pdme/jeannette-jones/>

⁸⁰⁷ Ainda que cada uma destas figuras ocupe o espaço individual de um capitel, elas distribuem-se por quatro conjuntos (pilares) distintos, com dois homens verdes no C14, um frade verde no C24, dois homens verdes no C25 e um apenas no C29 [Figs. 9.9-10].

signifiquem espíritos da natureza demonizados, quer sejam alegorias do tempo e dos ciclos vitais, quer representem pecadores num permanente processo de expulsão de corpos estranhos que brotam da sua boca como eterno castigo, quer ainda como indicação dos pecados de boca (a mentira, o perjúrio, a heresia, a gula ou *gargantoice*, entre tantos outros), a sua expressão será sempre o facto incontornável [Figs. 9.11-12]. E se bem que a transparência da emoção na expressão facial e corporal, mesmo tão codificada como o foi sendo ao longo do período medieval, é sempre vulnerável aos efeitos mais perversos do anacronismo (que os tem, mesmo na versão optimista de Didi-Huberman que procuramos aplicar), ela parece ser nestes casos claramente denotadora de tensão, inexorabilidade, impotência e, mesmo, terror.

Nada disso se passa, contudo com os homens verdes de corpo inteiro. Entre elas encontramos, então, uma figura (aparentemente) masculina (C29), com um chapéu ou coifa na cabeça, de cuja boca brota o caule de uma folha e de cujas narinas saem outras duas, à maneira de longos bigodes, que hão-de acabar por enquadrar o próprio emissor. Aparentemente mais velha, destaca-se das restantes, que surgem em pares (C14, C25), que parecem representar indivíduos um pouco mais jovens. Mas, apesar destas subtis diferenças, estas figuras de homens verdes “laicos” têm em comum o facto de expelirem sempre três folhas, pela boca e pelas narinas [Figs. 9.9-10]. Já o frade verde que referimos anteriormente (C24) apresenta uma relação diferenciada com o elemento vegetal, pois expelle dois ramos pela boca e nenhum pelo nariz, preocupando-se não em segurar suavemente o bordo das folhas, mas sim a agarrar os dois caules, como se com o auxílio das mãos conseguisse extraí-los melhor ao interior do seu corpo - ou antes, da sua cabeça [Figs. 9.9-10]. Muito embora a relação desta figura com o elemento vegetal possa sempre inscrever-se num registo de negatividade, com as expulsão das folhas a servir como mecanismo visual e metafórico para a veiculação da ideia de punição, de degeneração e transformação do corpo (ciclo morte/vida) ou como marca telúrica para um monge porventura demasiado mundano, preso aos prazeres físicos e materiais, cremos que o sentido poderá ser outro. Se enunciarmos a acção física que consubstancia esta relação não em termos digestivos e matéricos, mas em termos aéreos e sonoros, esta figura deixará vomitar, cuspir, expulsar a folhagem para passar a expirá-la, emiti-la ou proferi-la.

Assumindo a emissão oral (foquemo-nos apenas nela por agora) de folhagem como metáfora para o discurso, passamos a poder ver esta figura como um pregador em plena posse e pleno uso da palavra - a palavra viva, sinuosa, persuasiva. Esta associação, que não é nova, insinua-se em algumas

representações particulares, muitas vezes centrais, ainda que parergônicas, de homens verdes ou máscaras de folhagem, começando desde logo pela criatura verde que ornamenta o incensário do anjo da Porta das Platerías da Catedral de Santiago de Compostela (séc. XII), passando pela que ocupa a encadernação do Livro (signo do Verbo) ostentado pelo Pantocrator no portal sul da igreja de Santa María la Blanca, em Villalcázar de Sirga (séc. XIII) e a que coroa o tímpano de Santa Maria la Real de Olite (c.1300) [Figs. 9.13-15]. Este sentido verbalizante dos homens verdes, ainda não verdadeiramente constituído em hipótese operativa pela historiografia artística, insinua-se com alguma frequência nas figuras de menor cunho negativizante. Perante os rostos, esculpidos ou pintados, que se mostram visivelmente tensos, agressivos, agonizantes ou em esgares de um trocismo sardónico, as versões mais tranquilas do homem verde deixam por vezes transparecer a possibilidade de interpretação dos vegetalismos que brotam do nariz e da boca, de forma suave e fluida como nos exemplares da Batalha, como metáforas de vida, de respiração e de comunicação⁸⁰⁸.

Ficando a hipótese em suspenso, talvez o próprio contexto figurativo do conjunto de capitéis em que se insere este em particular possa apontar no sentido oposto, uma vez que a companhia desde dominicano é constituída por nada menos que um celestial coro de anjos instrumentistas (onze no total), na sua maioria munidos de instrumentos de sopro: quatro trombetas, uma charamela⁸⁰⁹, uma gaitas-de-foles, para um cordofone de mão e outro de arco, um potencial órgão portativo e um outro instrumento de pequena dimensão que não nos foi possível identificar [Figs. 9.16-19]. Representados em plena performance musical, eles transportam para o interior da igreja a teoria de anjos músicos do portal axial, antecedendo-o claramente do ponto de vista da execução, e complementando-o do ponto de vista do *instrumentarium* seleccionado em cada momento e para cada espaço - com a predominância dos instrumentos de cordas a instalar-se no segundo caso.

⁸⁰⁸ Possibilidade já notada por Christian Bougoux para os “cracheurs de rinceaux” da iconografia românica. Cf. BOUGOUX, Christian, *L'imagerie romane de l'Entre-deux-Mers: l'iconographie raisonnée de tous les édifices romans de l'Entre-deux-Mers*, Bordeaux, Bellus, 2006, p. 334.

⁸⁰⁹ O primeiro anjo, visto a partir da nave central, foi alvo de um restauro ostensivo e muito pouco proficiente (sendo essa “qualidade” que permite a sua rápida distinção dos restantes). Embora esteja representado a tocar charamela, não sabemos se assim seria originalmente.

Traçando o percurso dos anjos músicos junto das cenas marianas, nomeadamente as imediatamente associadas ao nascimento de Cristo, Candela Perpiñá García dá-nos conta de uma tendência que acompanha a da introdução sistemática destas figuras, sobretudo a partir de meados do século XIV, que é a “de dotar a los pastores de rústicos instrumentos de viento para identificarlos como tales”, notando, a par de Nico Stati, a possível equiparação desta música rústica e pastoril à música humana “en ciertas ocasiones no exenta de un carácter pecaminoso”⁸¹⁰. Aplicando livremente o princípio do *decorum*, poderemos assumir que uma gaita-de-foles, por exemplo, é perfeitamente aceitável no espaço de representação eclesial, desde que adequado, próprio, decoroso. Significa isto, por norma e contemplando exceções, que quando nas mãos de um anjo, a gaita-de-foles é resgatada do domínio conotativo do quotidiano, do meio festivo popular, do excesso, do desbragamento, algo que no capitel batalhino parece reforçar-se mais ainda pela dignidade (ou o aparato) concedido a este instrumento pelo peculiar panejamento que lhe envolve o fole. Nas mãos de um anjo, no centro ou na margem, a gaita-de-foles é mais um instrumento ao serviço do coro celeste, da glorificação e celebração de determinado espaço, episódio ou figura. Uma vez que, quanto mais marginada a figura que segura a gaita-de-foles, que a activa performativa, figurativa e simbolicamente, menos positiva é a conotação do referido instrumento, poderemos concluir que o posicionamento físico das figuras e dos respectivos atributos (a sua marginalidade) é um factor importante mas não determinante na atribuição de sentidos e simbolismos.

Nenhuma destas considerações se aplica, como é obvio, ao pilar dos anjos músicos do Mosteiro da Batalha, cabendo antes a todas as ocorrências deste tipo iconográfico, porque todas tendem a assumir uma natureza inclusiva, eclética e, por assim dizer, literalmente cacofónica na panóplia de instrumentos que convocam - reforçando a ideia de que o sentido literal é de somenos importância no pensamento e na activação da iconografia medieval - mas também porque todas são intrinsecamente parergónicas, marginais e moldurantes. Quer se encontrem nas arquivoltas de um portal, como o da própria igreja de Santa Maria da Vitória, ou de um janelão, como o de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, nas margens de um códice iluminado, como o Livro de Horas da Rainha D. Leonor, ou nas margens de um retábulo, como deverá ter sido o caso

⁸¹⁰ PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, “Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica”, *Anales de Historia del Arte, Saberes artísticos bajo signo y designios del “Urbinate”*, Madrid, Universidad Complutense, 2011, p. 397-411, p. 401. Cf. STATI, Nico, *Angeli e pastori. L’immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1997.

dos anjos músicos hoje conservados avulsos na Casa-Museu de Guerra Junqueiro⁸¹¹ [Fig. 9.20], eles são sempre a moldura do espaço, tema ou figuras centrais, o entorno participante e sonoro de uma cenografia do sagrado. No capitel batalhino de que agora nos ocupamos esta condição parergónica, eminentemente moldurante inscreve-se num esquema maior, certamente mais difuso, menos linear e sobretudo mais *percorrido*. E neste percurso, que é introspectivo, meditativo e devocional, litúrgico, cerimonial e processional, e que é o do religioso dominicano no cumprimento diário das suas funções e dos fiéis na interrupção pontual do seu quotidiano para lá dos muros da igreja, não deixa de ser inscrever a sugestão de um itinerário e de uma peregrinação⁸¹² preparada pela Igreja e orientada também pelas suas imagens (mesmo as invisíveis e liminares) para o corpo e a alma. Porque a margem, o limiar e o interstício são também o espaços onde estas criaturas operam a sua intermediação entre o humano e o divino, os anjos músicos e todos os outros cumprem, nos capitéis batalhinos, uma função semelhante à dos anjos que acompanham a jovem alma peregrina imaginada por Guillaume de Deguileville⁸¹³, num percurso copiado e iluminado também ao longo do século XV [Fig. 9.21].

Ainda segundo a recolha de Perpiñá García, as fontes escritas que mencionam coros angelicais, nomeadamente os evangelhos apócrifos (de

⁸¹¹ Este conjunto de seis figuras, poucas vezes mencionado e pouco investigado, conta, porém, com pelo menos um interessante estudo em que explora, entre outras premissas de análise, a possibilidade de ser proveniente de uma das muitas estruturas retabulares que entre nós terão existido entre os séculos XV e XVI. Cf. SIMÕES, Ana Sofia da Rocha, *Os Anjos Músicos da Casa-Museu Guerra Junqueiro*, [relatório de estágio], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010, p. 79-93.

⁸¹² Articulada a partir dos termos espacializantes mas eminentemente espirituais *iter*, *locus* e *transitus* do enunciado de Jérôme Baschet ou pelas ressonâncias de uma espacialização eclesial no próprio espaço social do *locus*, *transitus* e *peregrinatio* de Didier Méhu, ambos operativamente focados em períodos anteriores aos séculos XIV e XV mas com implicações teóricas sobre todo o período medieval. Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, ““Iter” et “locus”. Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d’Auvergne”, *Images Re-Vues* [en ligne], Hors-série No. 3, 2012, consultado a 24/04/2016, <http://imagesrevues.revues.org/1579>; BASCHET, Jérôme, *L’iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 67-101; MÉHU, Didier, “Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spacialité des rapports sociaux dans l’Occident médiéval (XIe-XIIIe siècle)”, *Construction de l’espace au Moyen Age: pratiques et représentations, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*, Vol. 37, No. 1, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 275-293.

⁸¹³ A trilogia alegórica de Guillaume de Deguileville ou Diguleville, cisterciense de Chaalis (Senlis), seriam sucessivamente copiadas e traduzidas ao longo dos séculos seguintes: *Le Pèlerinage de la vie humaine* (c. 1330-1331); *Le Pèlerinage de l’Âme* (1355-1358); *Le Pèlerinage de Jésus Christ* (1358). Cf. BASSANO, Marie, DEHOUX, Esther, VINCENT, Catherine (eds.), *Le Pèlerinage de l’âme de Guillaume de Diguleville (1355-1358). Regard croisés*, Turnhout, Brepols, 2014.

Santiago, Pseudo-Mateus, Bartolomeu), bem como passagens específicas da Hierarquia Celestial de Pseudo Dionísio-Areopagita ou da Legenda Áurea de Tiago de Voragine, associam-nos sobretudo às cenas da Natividade, nomeadamente o Anúncio aos Pastores, da Ressurreição de Cristo, sobretudo no momento da *anastasis*, da Ascensão e da Assunção. Ora, a convocação de anjos cantando hinos enquanto guiam Adão e as restantes almas resgatadas do limbo, não deixa de nos remeter também para a iconografia disseminada - quase que diluída no seu papel de ornamento - pelos capitéis da igreja batalhina, sobretudo na articulação entre os anjos orantes, as almas extantes e os anjos músicos.

Neste sentido, o frade verde retoma sentido, precisamente, enquanto figura oralizante e verbalizante que complementa a música angelical; no fundo, retoma sentido enquanto pregador [Fig. 9.22]. Vale, por isso, questionar se as restantes figuras verdes poderão ser vistas à luz desta hipotética conotação positiva, discursiva e salvífica. E, uma vez que a sua ocorrência se articula sempre com a representação de vegetais habitados por cabeças e/ou almas, arriscaríamos estender-lhes uma metáfora vegetalista na representação do sopro vital, que se perde com a morte que se recupera com a confissão, a contrição, a penitência.

No entanto, mesmo se aplicada à figura do dominicano nesta condição de palavra, discurso ou sermão, ou apenas sopro vital, a vegetação que brota da sua boca não implica benevolência ou rectidão e pode, inclusivamente, convocar todo o seu contrário: os pecados da boca, as palavras danosas e mal proferidas, o discurso poluto ou sermão mal feito, inquinado ou ineficaz. Neste sentido, cabe perguntar se estamos perante a palavra enquanto instrumento de purificação e remissão, como as proferidas durante a confissão e tão insistentemente preconizadas pelos frades pregadores como um dos mais importantes Sacramentos, ou antes enquanto veículo de transgressão, fazendo do homem verde um símbolo de “blasfémia, heresia, escândalo ou do mal em geral”⁸¹⁴.

⁸¹⁴ WEIR, Anthony, JERMAN, James, *Images of Lust: Sexual carvings on medieval churches*, p. 106. D. Duarte enuncia, no *Leal Conselheiro*, os pecados da boca, numerosos e comuns a leigos e religiosos: “acostumado juramento, perjúrio, blasfémia, o nome de Deos sem reverencia tomar, a verdade contradizer, murmurar contra Deos, dizer as horas sem reverencia, detraher, mentira dizer, vituperio, maldiçom, cominaçom, empunaçom de verdade conhecida, empunaçom de verdade fraternal, seminaçom de discordia, traiçom, falso testemunho, mau conselho, scarnimento, condiçom de obras, soverter boos feitos, em nas igrejas palrar, a ira do homem provocar, repreender o homem naquelo que ele faz, falamento vão, falar palavra ociosa e superflua, jautancia de palavras, defendimento dos pecados, braados, risos e scarnecer, torpemente falar, palavras desonestas dizer, cantar cantigas sagraes em no canto devino, mais estudar em quebrantar a voz que devotamente cantar, e murmurar, dizer palavras que nom perteeçam a boos costumes, vogar pela causa enjusta e o mal aprovar.” *Leal Conselheiro*, Cap. LXX, p. 265.

De facto, a neutralidade, simplesmente presentificadora e participante, das figuras verdes do espaço batalhino começa já a insinuar-se como um dado pouco seguro, matizado aqui e além por expressões diferenciadas, particularmente evidentes nos rostos das figuras verdes, que não se limitam a habitar a folhagem, mas que com ela estabelecem uma relação física e, neste caso, oral. O cúmulo do desconforto provocado por esta relação, convocadora de simbiose e porventura também de metamorfose, encontra-se no próprio portal sul, sobre a entrada, e sob a imagem de Santa Maria da Vitória, numa mísula cujo campo é inteiramente preenchido pelo busto de um homem verde - um homem que espelha o seu próprio tempo, com um de espesso cabelo ondulado e uma gola de botões semi-aberta - de cuja boca, narinas e globos oculares brotam várias folhas, vivas e rápidas⁸¹⁵ [Fig. 9.23]. Ao contrário de outros homens verdes, cuja bonomia sugere resquílios das divindades e personificações da natureza produtiva, nutritiva e fértil, este não parece convocar o lado materno da terra e a benevolência do reino vegetal. Quer se trate da representação metafórica do homem jovem tomado pela inexorabilidade do tempo, invadido pela evidência metamórfica da morte ou mesmo uma representação da traição dos sentidos - pois os olhos, a boca e o nariz não cumprem já a sua função original - esta é uma figura tomada de assalto, desprovida de autonomia, ausente e espectral. Com a testa franzida e a expressão congelada numa espécie de estupor, este *green man* dificilmente poderá entender-se como manifestação celebratória da vitalidade do mundo natural e da comunhão entre o homem e a natureza pulsante, vivificadora e reverdescente. Quando muito, aqui se encena o mistério da transformação dos corpos e a promessa da sua ressurreição, anunciada pelos inexoráveis ciclos da natureza e prometida pela Palavra, pelos Profetas e pelos Apóstolos que outros apontamentos simbólicos e iconográficos parecem fazer presentes neste espaço. Ou, à semelhança de uma outra hipótese ancorada na interpretação de Kathleen Basford para o motivo do homem verde, a partir da negativização pontual do mundo vegetal pelos exegetas medievais, a representação do homem pecador em expiação, consumido e transformado pelos ramos imparáveis que o aniquilam e

⁸¹⁵ A excepcional plasticidade desta escultura, bem como o aspecto vivo das arestas das molduras do ábaco, da folhagem e do próprio rosto, obrigam-nos a colocar a hipótese de um restauro, ainda que a relativa deterioração de alguns elementos, a par da aparência da sua presença, muito mais enegrecida (porque eventualmente anterior a uma intervenção de limpeza que lhe terá rejuvenescido o aspecto) numa fotografia de Mário Novais datada da década de cinquenta do século XX, nos levem a arriscar na sua autenticidade.

transformam⁸¹⁶. A adequação de uma tal representação, terrível na forma mas necessária do ponto de vista simbólico, aos contextos funerários, onde frequentemente se encontra⁸¹⁷, estender-se-ia, portanto, à igreja votiva e à igreja-panteão, colocada sob a protecção de Nossa Senhora da Vitória e sob o seu poder de intercessão.

Este sentido metamórfico e orgânico do homem verde tem sido, como vimos, tradicionalmente explorado pela historiografia artística, encontrando mesmo eco na literatura teológica e sermonística da época, bem como em personagens bíblicos como, por exemplo, Adão. De resto, a ideia da semente que cresce da boca do corpo morto do primeiro homem (a partir do evangelho de Nicodemos), o primeiro condenado à morte e aos inexoráveis ciclos que ela despoleta, será também a primeira promessa de ressurreição pelo sacrifício do corpo - pois dessa semente nascerá a árvore de cuja madeira se fará a Cruz de Cristo - seria suficiente para convocar, através do arquétipo árvore da vida/árvore da morte, a ideia de salvação e a sua metafórica representação no interior da igreja [Fig. 9.30].

A relação entre a natureza e o homem, frequentemente mediada pelo elemento vegetal, enquanto suporte, cenário e meio, transporta consigo, nas artes visuais como na literatura e no imaginário que a ambas alimenta, idêntico sentido

⁸¹⁶ Basford parte das alegorias bíblicas de Rábano Mauro (séc. VIII) e da negativização do mundo natural pelo pensamento teológico da Alta Idade Média para abordar a maioria dos motivos do homem verde. O confronto com os textos do beneditino revelam, contudo, um enfrentamento enciclopédico da natureza (da raiz, do ramo, das folhas...), que tanto é usada como transporte de significados positivos como negativos. Cf. MIGNE, J. P., *Patrologiae Cursus Completus, Beati Rabani Mauri*, T. VI, Paris, [s.n.], 1852, p. 1036-1037; BASFORD, Kathleen, *The Green Man*, pp. 7-13.

⁸¹⁷ Esta potencial assimilação ao tempo, ao ciclo vida/morte e à intervenção do Verbo, sopro de vida eterna mas também de condenação, parece reiterar-se pela selecção deste motivo para inclusão na tumulária. Com ocorrências desde os sarcófagos paleocristão, como o de Sainte-Abre em Poitiers, encontrá-los-emos ao longo de toda a Idade Média associados à tumulária, tal como a vegetação, signo de efemeridade mas também de regeneração. Alguns exemplos de tumulária onde o homem verde constará, quase sempre inscrito em mísulas, são: os túmulos do bispo Rodrigo Díaz (f. 1339) e de D. Pedro Dominicano (também do séc. XIV), na Catedral Velha de Salamanca; o monumento funerário do chanceler Francisco de Villaespesa (f. 1421) na Catedral de Tudela; a tampa do sarcófago de um casal sepultado na igreja inglesa de St. Giles de Brendon (Worcestershire), datada do séc. XIV e onde o homem verde se apresenta, central, entre os bustos dos tumulados e em eixo de simetria com a cabeça de Cristo Crucificado e duas pombas; com interrogações sobre a sua autenticidade (devido aos restauros de que foi alvo), no túmulo de D. Duarte de Meneses (c. 1477), proveniente de S. Francisco de Santarém e hoje no Museu de São João de Alporão e ainda no túmulo de Fernão Teles de Meneses, de Diogo Pires, o Velho (igreja do Mosteiro de São Marcos, Coimbra), onde surge já sob os traços de um outro "silvestre", um negro, de cabelo encarapinhado e festivos (e apotropaicos) guizos, ou cascavéis, ao pescoço. Sobre esta transformação ver, por exemplo: GOULÃO, Maria José, "O negro e a negritude na arte portuguesa do século XVI", *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, Coimbra, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 451-484. Ver Figs. 9.25 a 9.28.

de metamorfose, de irredutibilidade da morte, mas também de purificação pela transformação⁸¹⁸ e sobretudo de limiar entre mundos, entre a vida e o além. E, na verdade, há momentos em que a iconografia do mosteiro da Batalha, nestes lugares de interstício, de transição e de (in)visibilidade que são os capitéis da sua igreja, não parece encontrar outro eco simbólico que não seja o dessa relação, metamórfica e ela própria liminar.

Ao observarmos um dos conjuntos capitelares que estabelecem a ligação entre o transepto e o muro norte (ou da nave lateral do lado da epístola) (C14) a única alternativa a este sentido metamórfico passa a ser o “simples” comprazimento no jogo das formas e da fluida transformação - afinal, sempre uma metamorfose - de um elemento no outro [Fig. 9. 29]. Num cuidado conjunto de seis figuras, quatro delas são cabeças, masculinas e femininas, que se assomam à folhagem e que literalmente se transformam nela, pois do esquema geometrizada das folhas longilíneas, saem pequenos pares de folhas estrategicamente (e ambiguamente) sugerem mãos humanas - que hão-de surgir, de facto, na Sala do Capítulo. No capitel central, em particular, os rostos assumem particular gravidade e nobreza, patente nas respectivas expressões mas também na delicadeza com se trata o véu bordado da figura feminina (senão mesmo o diadema, recordando algumas figuras femininas dos túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro, nomeadamente o próprio jacente desta última, ou um dos suportes da sua arca) e os cabelos e barbas das figura masculina.

Mas, o mais surpreendente neste conjunto é a representação de nada menos do que dois homens verdes, de corpo inteiro e aspecto perfeitamente comum - jovem e nobre, como o dos anjos do conjunto capitelar batalhino - de cuja boca e narinas brotam, respectivamente, três longos caules que, a meia altura, se reviram expondo três grande folhas que assim acabam por ocupar (e ornamentar) o espaço total da cesta do capitel. Para lá do imenso potencial ornamental destas figuras, o seu sentido simbólico está irremediavelmente ligado ao da metamorfose, quer enquanto processo narrativo aplicado às próprias figuras, quer enquanto recurso visual, ou iconográfico, para transmitir uma outra ideia - para criar um símbolo. Menos tensos e aparentemente menos negativizados do que o homem verde do portal sul, por exemplo, estes são homens que, todavia, expelem folhagem ou, talvez seja mais correcto dizer, que expiram ou respiram folhagem. Num processo comumente associado ao motivo do homem verde, o

⁸¹⁸ Recordemos, desde logo, as numerosas narrativas que contam com ascetas, cavaleiros e enamorados ensandecidos e tantas outras figuras de transgressão que se embrenham na floresta, se selvaticizam e assim encontram redenção para as suas faltas e consolo para as suas perdas.

entendimento da folhagem que este regurgita ou exala como solução gráfica para a representação do sopro vital, da força viva (anímica mas também corpórea) que percorre os seres vivos, poderia perfeitamente aplicar-se a estes excêntricos *green men* batalhinos. Ainda que possamos sempre entender o seu subtil hibridismo como resultado de um processo de punição, expiação de pecados e purificação, a sua relação com as forças da natureza ficará sempre latente, como se de uma verdadeira personificação do mundo natural se tratasse.

Sem que procuremos aqui forçar paralelos entre artes visuais e literatura, explicando umas pela outra - até mesmo porque o motivo do homem verde tem permanecido incólume a todas as tentativas de identificação deste tipo - não deixa de ser relevante que também nesta e, mais uma vez, na expectável partilha de um imaginário comum, se inscreva a ambiguidade de um universo fantástico (devidamente moralizado, embora nem sempre claramente cristianizado) de espíritos da natureza. Protagonizados pelas fadas, seres femininos e masculinos cuja elasticidade ontológica melhor se veicula pelo termo anglo-saxónico *faery*, estes povoam sobretudo a literatura profana, desde os lais de Marie de France às narrativas de Sir Launfal, que se apaixona pela filha do Rei das Fadas, Sir Dégaré, filho de um cavaleiro feérico⁸¹⁹, e Sir Orfeo, que resgata a mulher raptada pelo rei de um Outro Mundo povoado por fadas e quase-mortos, passando pela Fada Morgana da Matéria de Bretanha, da serpentiforme protagonista do Roman de Mélusine⁸²⁰, até à hierarquia de espíritos da floresta do Sonho de uma Noite de Verão de William Shakespeare. Para se compreender a especificidade deste universo (sobre)natural segundo a concepção medieval, a história de Sir Orfeo é particularmente elucidativa, até mesmo porque se dedica a visitar o mito de Orfeu e Eurídice numa versão alternativa à das Metamorfoses de Ovídio. Partindo de uma obra hoje desaparecida, o *Lai d'Orfey*, *Sir Orfeo* aclimata a narrativa clássica à Inglaterra do século XIV (o manuscrito mais antigo conservado data da década de 30): Heurodis (Eurídice) não morre pela picada de uma serpente, mas é antes abduzida de um pomar pelo Rei dos Outro Mundo, o mundo subterrâneo onde, de acordo com a mitologia celta enraizada no território insular, habitam as fadas. Orfeo não sabe onde a encontrar, por isso embrenha-se na floresta, como todo o bom herói medieval para, utilizando a expressão de Jacques Le Goff, “se

⁸¹⁹ Para uma referência geral a estas obras no contexto do imaginário feérico a parti da literatura medieval ver, por exemplo, o artigo de PRIEST, Hannah, “ ‘The king o fairy with his rout’: Fairy Magic in the Literature of Late Medieval Britain”, *Hortulus: The Online Graduate Journal of Medieval Studies*, Vol. 4, No. 1, 2008, consultado a 5 de Maio de 2016, disponível online em: <https://hortulus-journal.com/journal/volume-4-number-1-2008/priest/>

⁸²⁰ HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984.

marginalizar”. Aí vive por vários anos uma vida silvestre, provida apenas pela natureza, que lhe oferece o chão como cama e os seus frutos e raízes como alimento. Um dia, circunstancialmente, vê Heurodis passar na companhia de várias fadas e segue-as até entrar no seu castelo de ouro e cristal, onde encontra pessoas que haviam desaparecido e sido dadas como mortas mas que, acometidas por um perigo fatal, para aí haviam sido levadas, permanecendo com o aspecto que tinham no momento (suspenso) da morte: algumas sem cabeça, outras queimadas, outras afogadas. Orfeo convence, pelo poder persuasivo da sua lira, o Rei das Fadas a libertar Heurodis, regressa ao seu reino como um mendigo - pelo aspecto selvagem garantido por uma década na floresta - e, agora à semelhança de Ulisses, faz-se reconhecer ao seu criado e retoma o trono que por dor e desespero abandonara⁸²¹. Em Portugal, tem sido estudada sobretudo a versão exclusivamente feminina e eminentemente sedutora das fadas no Portugal medieval⁸²², sem que se exclua toda uma panóplia de outros espíritos fééricos convocados na literatura da época e legível nos registos etnográficos e folclóricos. E em tempos de Gil Vicente elas estarão amplamente presentes, enquanto entidades relacionadas com o destino e a sorte individual de cada um (as fadas fadam e podem ser negras, como no *Auto da Bela Menina* de Sebastião Pires), mas também enquanto criaturas da natureza (há, por exemplo, fadas marinhas, como no vicentino *Auto das Fadas*).

Este tipo de narrativas, fundamentalmente cortesãs, dificilmente seriam vertidas, *ipsis verbis*, no programa iconográfico de uma igreja como Santa Maria da Vitória, mesmo resultando esta de uma encomenda régia. E se, por exemplo, nos travejamentos pintados do claustro de Santo Domingo de Silos (final do século XIV) se converteu em imagens o *Libro de Buen Amor* do Arcipreste de Hita (c. 1330), que em certa medida é como que *marginalia* passados a escrito, este foi sobretudo porque sob a sua aparente irreverência e transgressão paródica, se conservavam utilíssimas estratégias de moralização e reconversão de costumes no seio da própria instituição monástica⁸²³. Mas o que nos importa, na convocação

⁸²¹ Sir Orfeo conserva-se em três manuscritos (conservados na British Library e na National Library of Scotland), que cobrem o século XIV e XV e apresentam algumas variações nos nomes dos personagens e aspectos da história. Cf. LASKAYA, Anne, SALISBURY, Eve (eds.), *The Middle English Breton Lays*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1995; MITCHELL, Bruce, “The Faery World of Sir Orfeo”, *Neophilologus*, Vol. 48, No. 1, Berlin, Springer, 1964, p. 156-159.

⁸²² NUNES, Irene Freire, “Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português - a Dama Pé de Cabra e a Dona Marinha”, *Medievalista*, Nº 8, 2010, consultado a 23 de Março de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\nunes8004.html>

⁸²³ Cf. PÉREZ DE URBEL, Fray Justo, *El Claustro de Silos*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1930, p. 247-258.

obrigatoriamente rápida e algo marginal deste tipo de construção literária, são precisamente as transversalidades do imaginário que a alimenta, os tipos de contacto e hibridismo com o mundo natural que implica e os pontos de contacto entre o universo dos “espíritos” da natureza e o espírito dos homens que sugere.

Neste sentido, não deixa de ser relevante notar que o transporte para o outro mundo, cristão e doutrinal, ou pagão e heterodoxo, acontece com frequência num cenário vegetalizado, seja ele a densa floresta (“selva oscura”) onde se perde Dante imediatamente antes de embrenhar no Inferno, o jardim, o pomar, ou a simples sombra de uma árvore. A presença do elemento vegetal como suporte da viagem onírica é comum a obras como o poema *Pearl*⁸²⁴, onde um pai enlutado adormece num “erber” e conversa com uma versão celestial da sua filha (a sua pérola) perdida que lhe fala da Jerusalém Celeste, representada, aliás, na chamada Tapeçaria do Apocalipse, como a visão de uma maravilhosa cidade fortificada que flutua sobre um imenso jardim⁸²⁵. É um jardim, simultaneamente *locus amoenus* e *hortus conclusus*, o palco do sonho de Amant, no *Roman de la Rose* de Guillaume Lorris e Jean de Meun⁸²⁶. E é entre o elemento vegetal que se desenrolam as digressões contemplativas e místicas de um *Horto do Esposo* ou de um *Boosco Deleitoso*.

⁸²⁴ Cf. BOND, George Doherty, *The Pearl poem: an introduction and interpretation*, New York, E. Mellen Press, 1991. Este poema encontra-se compilado num manuscrito datado de finais do século XIV (British Library, Cotton Nero A.X.) onde se conservam as únicas versões conhecidas de outros poemas, nomeadamente *Cleanness*, *Patience* e *Sir Gawain and the Green Knight*, comumente atribuídas ao mesmo autor anónimo.

⁸²⁵ Neste “quadro” da tapeçaria, representa-se São João Evangelista, à margem e envolvido numa espécie de êxtase visionário a contemplar a cidade, que ocupa todo o centro, e cuja visão lhe é oferecida por Deus, que flutua entre nuvens. A Tapeçaria do Apocalipse corresponde, na verdade, a um conjunto de tapeçarias cujo desenho foi encomendada pelo Duque de Anjou, Louis I ao pintor flamengo Jean Bondol e cuja execução, documentada entre 1377 e 1380, em Paris, ficou a cargo de Nicholas Bataille. Apesar do literal desmembramento do conjunto ocorrido durante a Revolução Francesa, ele conserva-se hoje no Château d’Angers (Musée de la Tapisserie). Cf. CAILLETEAU, Jacques, MUEL, Francis (dir.), *Apocalypse. La Tenture de Louis d’Anjou*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2015.

⁸²⁶ Composto em duas fases, ao longo do século XIII e sucessivamente copiado, traduzido e amplamente iluminado ao longo de toda a Idade Média.



Figs.9.9 - Homens verdes, capitéis, conjuntos C25 e C14 © Joana Antunes



Figs.9.10 - Frade verde e homem verde, capitéis, conjuntos C24 e C29 © Joana Antunes



Figs. 9.11 - Homens verdes. (em cima) Igreja de St. Mary & St. Cuthbert, Bolton Abbey (Yorkshire), chave de abóbada, séc. XVI © Bolton Priory (em baixo) Igreja de St. James, Sutton Benger, (Wiltshire), mísula, c. séc. XIV-XV © Tina Negus

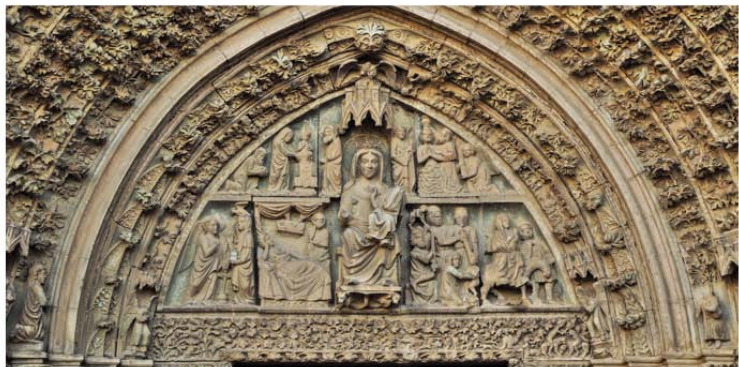
Figs. 9.12 - Homens verdes. (em cima) Catedral de Worcester Cathedral, misericórdia do cadeiral de coro, c. 1380 © Rex Harris (em baixo) Rosslyn Chapel, pendente, c. 1456 © wikicommons



Figs. 9.13 - Catedral de Santiago de Compostela, Porta das Platerías, c. 1117, pormenor do tímpano © Románico Aragones



Figs. 9.14 - Pormenor do pórtico sul da igreja de Santa María la Blanca, Villalcázar de Sirga, Palencia, séc. XIII
© Villalcázar de Sirga, Ayuntamiento



Figs. 9.15 - Santa María la Real de Olite, Navarra, construída no séc. XIII, anexa ao palácio real, monarcas navarros da Casa de Évreux, portal c. 1300 © Fotoviajero



Figs. 9.16 - Pilar dos anjos músicos, nave, conjunto C24 (anjos e um frade *verde*). © Joana Antunes



Figs. 9.17 - Anjos músicos, conjunto C24, pormenor © Joana Antunes



Figs. 9.18 - Anjos músicos, conjunto C24, pormenor © Joana Antunes



Figs. 9.19 - Anjos músicos, conjunto C24, pormenor © Joana Antunes



Figs. 9.20 - Conjunto de anjos músicos, proveniência desconhecida, séc. XV, Porto © Casa-Museu Guerra Junqueiro



Fig. 9.21 - Guillaume de Deguileville, A Peregrinação da Alma (The Pilgrimage of the Soul), c. 1413, Inglaterra, © British Library, Egerton 615, fl. 31.



Fig. 9.22 - Anjos músicos e frade verde, conjunto C24, pormenor © Joana Antunes



Fig. 9.23- Homem verde. Face interna do portal sul, mísula de Santa Maria da Vitória © Joana Antunes



Fig. 9.24- Face interna do portal/braço do transepto sul, distribuição do ornamento marginal © Joana Antunes

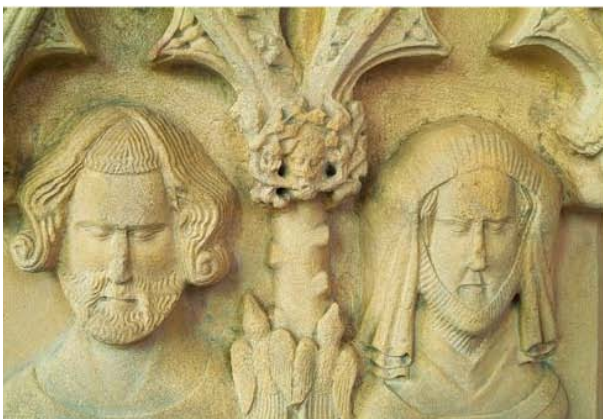
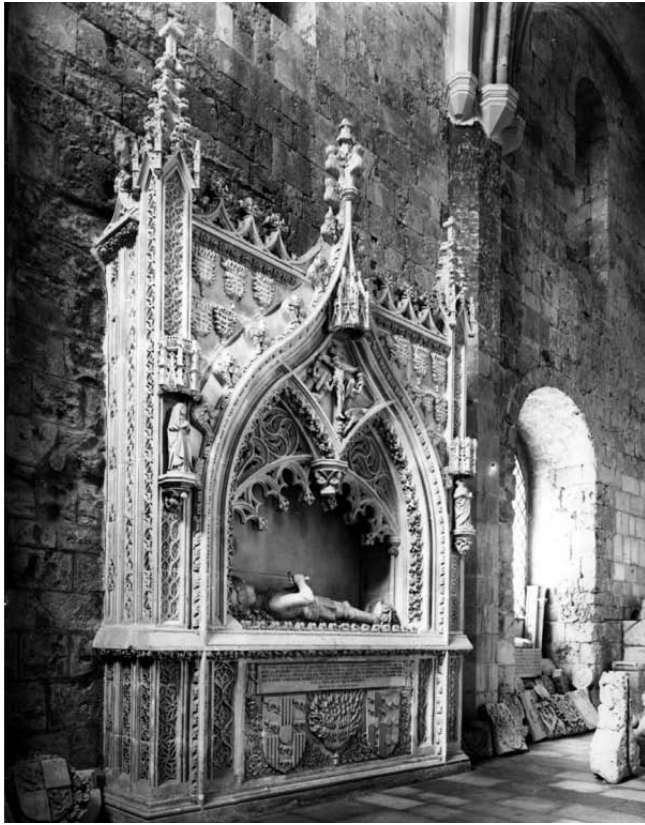


Fig. 9.25 - Tampa de sarcófago, pormenor, séc. XIV, St Giles church, (Bredon, Worcestershire) [imagem não creditada]



Fig. 9.26 - Sepulcro do chanceler Francisco de Villaespesa (f. 1421) e Isabel de Ujué, atr. Jehan de Lome, 1º quartel séc. XIV, Capela de Nuestra Señora de la Esperanza, Catedral de Tudela © wikicommons



Figs. 9.27 - Diogo Pires, o Velho, Túmulo de D. Duarte de Menezes, Museu de São João de Alporão, proveniente da igreja de São Francisco de Santarém. Fotografia 1902-1908 © Arquivo Municipal do Porto. Pormenor da misula © Hugo Carriço



Fig. 9.28 - Túmulo de Fernão Teles de Menezes, Diogo Pires, o Velho, c. , igreja do Mosteiro de São Marcos, Coimbra © M. L. Craveiro



Fig. 9. 29 - C14, vegetalista c/cabeças humanas e homens verdes de corpo inteiro



Fig. 9.30 - O funeral de Adão, Sir John Mandeville, As Viagens de Mandeville Mandeville's (ilustrações), Boémia, c. 1400-1425, ©British Library, Additional 24189, fl. 13v.

a alma a deambular pela margem

Outro aspecto que há a considerar, é o da possibilidade, também ela até certo ponto ambígua, de utilizar a cabeça como sùmula de corporeidade ou como falta dela. Associada a sede do pensamento, da consciência e, portanto, do espírito humano, a subtracção ao resto do corpo implica, de alguma forma, a “desencarnação” dessa essência humana que se procura representar. Nessa medida, a cabeça pode representar não a humanidade viva, ou determinados indivíduos entre este colectivo, mas a sua versão espectral: a sua alma. Aqui, mais uma vez, aplica-se precisamente o mesmo tríptico simbólico mencionado acima, pois as almas projectam para o pós-morte e o além, num tempo quase suspenso que aguarda o desfecho do Juízo Final, a bem-aventurança, a purificação ou o castigo e, ainda, a capacidade de intervirem no mundo dos vivos, como agentes de perturbação ou de protecção.

A representação das almas dos féis defuntos no espaço religioso explica-se por si mesma e se é fácil aceitá-la como recurso iconográfico em qualquer momento ou espaço do período medieval, não é menos fácil perceber que a maior crueza das suas versões mais antigas, que encontraremos sobretudo entre os séculos XI e XIII, se dissolva progressivamente em visões mais neutras. Frequentemente alegorizada em confronto próximo com o pecado, o demoníaco e as punições infernais, ou colocada em escatológica tensão perante o Juízo Final, a imagem da alma mudará necessariamente à medida que também as necessidades e as estratégias mudam e, com elas, a utilização da imagem. Num contexto que já não é o da conversão, o do desenraizamento do paganismo, o da vigilância estrita de comportamentos individuais e sociais evitados de superstição e transgressão, ou o da afirmação do cristão e do seu modo de vida face ao poder e influência muçulmanos, nomeadamente em território ibérico, esta representação da essência anímica de homens e mulheres passa a cumprir outras funções, entre as quais se sublinha o papel dos vivos - e, entre eles, o clero, corpo vivo mediador por excelência - na intercessão pelos seus defuntos, “em estreita ligação a um novo modelo de piedade religiosa, centrada nas ordens mendicantes e na assistência espiritual às populações urbanas”⁸²⁷. Representados nus e miniaturais, como num pretendido estado de regresso à inocência original, os defuntos surgem

⁸²⁷ RODRIGUES, Jorge, *Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados da Rota do Românico*, Lousada, Rota do Românico, 2014, p. 10.

na tumultuária, no momento da *elevatio animae*⁸²⁸, mas também na iluminura, em representações do momento da morte, em que a alma finalmente se liberta do corpo e se vê disputada por anjos e demónios. Surgem, além disso, na escultura como na pintura, na ilustração de outros episódios, como a Descida de Cristo ao Limbo, ou de obras literárias, como a Visão de Túndalo que, na versão iluminada de Simon Marmion (1475) é representado nu, na sua viagem pelo Inferno e pelo Paraíso⁸²⁹.

Mas o mesmo corpo nu que marca a passagem de um estado a outro (de um mundo a outro) pode também servir de marca infamante para aqueles que não lograram uma alma impoluta e, nas apoteóticas encenações do Juízo Final - que naturalmente não deixam de existir a partir do século XIV, como fica tão exemplarmente demonstrado pelo facial dos pés do túmulo de Inês de Castro - apenas os condenados à voracidade das chamas infernais se mantêm nus, enquanto os bem-aventurados recuperam o direito de cobrir o corpo, na entrada para uma nova “sociedade” e uma nova hierarquia⁸³⁰.

É, portanto, a estas duas condições, a da espera no pós-morte (equivalendo à condição do Limbo) e a da condenação ao Inferno no pós-julgamento final, que podemos remeter a representação das almas nuas, quando nos surgem sem maiores indicadores iconográficos, como no caso dos capitéis batalhinos onde se

⁸²⁸ Esta nudez é por vezes obviada pelos panejamentos sustidos pelos anjos psicopompos. Mais raramente, a mácula do Pecado Original e da perda da inocência permanece como intenção e a alma do defunto é representada com uma folha sobre o sexo, mesmo no momento da elevação da alma, como no túmulo de Rodrigo II Álvarez, conservado na Catedral de Santa María de la Regla (Léon) e referido por Marta Miriam Ramos Dias em: DIAS, Marta Miriam Ramos, “A *elevatio animae* na arte funerária medieval na Península Ibérica”, *Eikón / Imago*, Madrid, CAPIRE-Universidad Complutense, Vol. 6, No. 2, pp. 127-140, p. 136-137. Para a sua representação ao longo deste período, ver por exemplo: RODRIGUES, Jorge, *Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados da Rota do Românico*, p. 28-30; FERNANDES, Carla Varela, “Lugares da eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV”, *Redenção e Escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa*, Vol. 1, T. 2, Paris, Nota de Rodapé Edições, 2015, pp. 240-255.

⁸²⁹ *Les Visions du chevalier Tondal*, manuscrito encomendado por Margaret of York, Duquesa da Borgonha, copiado por David Aubert e iluminado por Simon Marmion, Valenciennes e Ghent, 1475, The J. Paul Getty Museum, Ms. 30. O manuscrito digitalizado encontra-se disponível online em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1502/simon-marmion-and-david-aubert-les-visions-du-chevalier-tondal-franco-flemish-1475/>, consultado a 30 de Abril de 2016.

⁸³⁰ Esta diferença diz respeito, naturalmente, ao tempo imediatamente seguinte ao Juízo das Almas, uma vez que ao serem despertados do sono de morte que os mantém nas sepulturas, todos os defuntos se encontram iguais na nudez, distinguindo-se apenas pela inclusão ocasional dos seus atributos sociais e hierárquicos (a coroa do rei, a mitra do bispo, a tiara papal, etc.) que se aplicam, precisamente, à cabeça. Cf. MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, “Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês”, *História da Arte Portuguesa. O “Modo” Gótico (séculos XIII-XV)* (dir. Paulo Pereira), Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, pp. 120-129, p. 124.

representaram pequenas figuras nuas sobre o fundo de folhagem, quase infantilizadas e absolutamente estáticas [Fig. 9.31]. Na verdade, quer o entendimento destas figuras como a representação das almas dos fiéis defuntos, quer a extensão desta possibilidade às pequenas cabeças que surgem entre os vegetanismos capitulares e que por vezes são dotadas de mãos que abrem espaço entre a folhagem, parece adequar-se a uma nova vivência da morte, preparada e antecipada como algo de fundamentalmente individual, ainda que idealmente experienciada num contexto familiar⁸³¹.

No caso das cabeças [Fig. 9.32-33], muito em particular, a sua aparente neutralidade emocional, característica de quem apenas *é* e apenas *está*, sem pretender significar muito mais do que isso parece ecoar nas representações de outras cabeças ou rostos humanos que se disseminam também noutros suportes, como a tumulária e a iluminura, e que assumem um sentido fundamentalmente colectivo, representando a totalidade e a variedade da sociedade do seu tempo. É assim, por exemplo, que Carla Varela Fernandes entende as cabeças ou pequenos bustos que surgem nos interstícios (internos e moldurados) da arca tumular de D. Fernando I, que já tivemos oportunidade de referir, como corpo social hierarquizado, que simultaneamente alicerça o poder do rei e se submete a ele. E é no mesmo sentido que deveremos interpretar, por exemplo, o mosaico de cabeças humanas que serve de fundo à representação de Cristo no Horto das Horas de Taymouth (c. 1325-1350) [Fig. 9.34]⁸³². Homens, mulheres, jovens imberbes ou homens barbados, donzelas ou damas, reis e rainhas, sacerdotes, camponeses, todos são chamados a participar, em condições físicas distintas mas sempre parergónicas (no interstício, na margem, no fundo), da mensagem ou do acontecimento central. Neste sentido, a aposta mais segura para a explicação ou, menos ambiciosamente, a identificação das cabeças que habitam os vegetanismos batalhinos, é efectivamente a dos próprios fiéis, a multidão que qualquer igreja esperaria congregar - mesmo que inicialmente "desterrada" como a de Santa Maria da Vitória - e aquela a que os Dominicanos estavam habituados, como público dos seus sermões e como suporte do seu quotidiano.

⁸³¹ Sobre esta mudança, operada essencialmente a partir do século XIV, reflectiram já Carla Varela Fernandes e Maria José Goulão, no enfrentamento das suas consequências (ou testemunhos) na arte funerária medieval em Portugal. Cf. FERNANDES, Carla Varela, *Memórias de Pedra. Escultura tumular medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, IPPAR, 2001, p. 22; GOULÃO, Maria José, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, p. 44-47.

⁸³² Livro de Horas, uso de Sarum (*Horas de Taymouth* ou *Taymouth Hours*), c. 1325-1350, Inglaterra, British Library, Yates Thompson 13, fl. 118v. Versão digital do manuscrito disponível em http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Yates_Thompson_MS_13, consultado a 30 de Abril de 2015.

Assim, e porque inseridos numa linhagem de habitantes e híbridos do mundo vegetal, remetidos a uma certa ubiquidade nos espaços vitais do mosteiro, e ambigualmente lançados para alturas longínquas mas presos a um elemento terreno, os rostos que espreitam entre a folhagem e os próprios homens verdes poderão sempre alimentar uma diferente condição, passando de significação (e presentificação) dos fiéis vivos à dos fiéis defuntos e marcando, ainda assim, uma das vocações fundamentais das igrejas em geral e da de Santa Maria da Vitória em particular: os sufrágios pelas almas dos mortos, a sua homenagem e rememoração, a garantia da sua salvação. Inequivocamente utilizadas como síntese da figura e da consciência humana, as cabeças esculpidas nos capitéis batalhinos poderiam assim investir-se de uma natureza espectral, representando as almas defuntas, suspensas no tempo (entre tempos e espaços) ou já venturosamente recompensados pelo refrigério do jardim do Paraíso.

Nas cenas de psicostasis, e sobretudo em suportes com maiores constrangimentos de espaço, como é o caso dos capitéis, a essencialização a que a representação frequentemente se submete fará com que ocasionalmente as almas sejam *significadas* apenas por duas cabeças, que se assomam ou se deitam em cada um dos pratos. Assim as encontramos num capitel do claustro românico de Santa María de l'Estany (Barcelona, século XIII) e noutra da igreja de Santa Maria de Wamba (Valladolid, século XIII), bem como num interessante alabastro inglês do século XV, onde a Virgem assiste à pesagem das almas, intercedendo por meio do rosário em favor de uma delas, com claro desperdício de esforço de um pequeno demónio que se pendura no prato oposto [Figs. 9. 35]⁸³³. Neste caso, o rosto do condenado é um espelho preciso do rosto do demónio, fazendo recordar os muitos exemplos de rostos grotescos e demoníacos espalhados pelos modilhões e capitéis das igrejas medievais.

Embora a hipótese que se nos afigura mais provável seja a da identificação das figuras de corpo inteiro, nuas e um tanto infantilizadas, que surgem em vários capitéis (C15, C17, C21, C29, C32), com as almas dos fiéis defuntos, capazes de interferir pontualmente no mundo dos vivos mas sobretudo carentes da intervenção dos vivos para a sua salvação, e a das cabeças com a sua versão ainda viva, quotidiana, com a responsabilidade de curar da salvação dos seus

⁸³³ Sobre este alabastro em particular, ver o artigo de HILDBURGH, W. L., "An English Alabaster Carving of St. Michael Weighing a Soul", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 89, No. 530, London, The Burlington Magazine Publications, 1947, p. 128-131.

defuntos e de garantir, em vida, um bom pós-morte, nada obsta a que ambos os motivos sejam postos em contacto directo, pois os fiéis vivos (as pedras vivas da igreja...) rezam pelas almas dos defuntos ao mesmo tempo que procuram na igreja a orientação para a contrição dos seus próprios pecados, de forma a obviar as penas do Purgatório.

Discutindo a existência deste espaço/condição, Tomás de Aquino, na *Summa Theologiae*, conclui que ele existe, que se localiza na imediata proximidade do Inferno não sendo, contudo espaços coincidentes (o fogo que atormenta os condenados no Inferno alcança o Purgatório para purificar os justos) e que negá-lo implica divergir da verdade da Igreja e, portanto, incorrer em heresia. Na construção, sempre meticulosamente fundamentada, do seu argumento, recorre com frequência a Gregório de Nisa, também para sublinhar que é firme convicção da Igreja que a oração pelos mortos equivale a auxílio para a libertação dos pecados⁸³⁴. Esta noção, de que algo se pode fazer no mundo dos vivos para minorar o tempo de “limpeza da alma” no Purgatório, estende-se necessariamente a todo e qualquer indivíduo, construindo-se progressivamente ao longo dos séculos XIV e XV para entrar em pleno século XVI eivada da comercial dinâmica que não haveria de passar incólume às vozes de protesto que bradavam a urgência da Reforma da Igreja. Sendo Gil Vicente um dos incontornáveis arautos deste mundo caleidoscópico dos alvares de Quinhentos (por mais que problematizemos a relação mimética entre a arte e a vida, conscientes do perigo de tomar a primeira como documento rigoroso da segunda) é significativo que encontremos, na *Barca do Purgatório* a figura do Lavrador, homem simples que reduz a sua vida à simples existência para prover aos outros o alimento (“Nós somos vida das gentes / e morte de nossas vidas”) e que, escravizado pelo trabalho da terra, exigente e constante, não tem sequer tempo para pecar. Ainda assim, ele peca porque, vindo da margem como vem, o pecado lhe é socialmente imposto:

*N'ergueija bradam co ele
porque assoviou a um cão
e logo a escomunhão na pele
o fidalgo maçar nele
até o mais triste rascão.*⁸³⁵

⁸³⁴ AQUINO, Tomás, *Summa Theologiae*, Suppl. IIIae, App. II, Q. 1.

⁸³⁵ VICENTE, Gil, *Purgatório (barca segunda)*, v. 205-210, consultado a 19/ d e Janeiro de 2016, <http://www.cet-e-quinientos.com/autores/free/215/purgat%C3%B3rio/False/False>

Por isso, mesmo julgando-se digno de salvação (porque é baptizado e crê), o Lavrador acautela-se e faz tudo o que pode e sabe para garantir a intermediação da Igreja:

*leixei ò cura a enha besta
abonda que nem aresta
terá comigo o cossairo.
Um anal e um trintairo
com raponsos ladainhas
a Gil fiz todo repario
com missas d'aniversairo
trinta dias.⁸³⁶*

Garantir as missas e os sufrágios pela alma de alguém nos aniversários da sua morte, propiciar-lhe conforto com orações colectivas e pessoais (resposos e ladainhas) é, portanto, um hábito que se enraíza profundamente no quotidiano da sociedade medieval portuguesa e que também em Santa Maria da Vitória encontrará um palco ideal para a sua realização, sobretudo à medida que o crescimento do tecido populacional em torno do mosteiro vai matizando a sua vocação eminentemente régia no que respeita aos rituais fúnebres. Partindo da documentação gerada pelo mosteiro, ou com ele imediatamente relacionada em torno do século XV, Saul António Gomes explora precisamente esta função salvífica e intermediadora, mas também cerimonial e celebratória de Santa Maria da Vitória, sublinhando o fausto particular dos saimentos pela alma de todos os membros da família real aí sepultados durante a semana em que se celebrava a Festa de Todos os Santos, a importância material e simbólica das pitanças estabelecidas pelos reis de Avis, que garantiam abundância de alimentos por ocasião da festa e ainda do seu previsível impacto junto da população.

Esta festa ritual relacionada com o culto dos mortos, e oficiada pelo clero dominicano dentro de grande solenidade, causava decerto um profundo impacto junto da comunidade local, dos mesteirais e obreiros das obras, dos mais possidentes ou de inferiores. O culto dos fiéis defuntos, por outro lado, fazia parte da cultura popular, do seu folclore, mas as formas que assumia na região estremenha em fins da Idade Média são objectivamente pouco conhecidas.⁸³⁷

⁸³⁶ VICENTE, Gil, *Purgatório (barca segunda)*, v. 249-256, <http://www.cet-e-quinheiros.com/autores/free/215/purgat%C3%B3rio/False/False>

⁸³⁷ Cf. GOMES, Saul, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 363.

A este propósito, o mesmo autor cita as peculiares determinações do testamento de Diogo Aires, datado de 1518 mas certamente sintomático de tradições de grande espessura cronológica e de uma progressiva partilha do espaço do mosteiro entre os rituais oficiados pelos dominicanos da Batalha para os reis e para os demais membros de uma sociedade transversalmente eivada de crenças e comportamentos que (apenas) hoje denominamos de “populares”. Porque nele se dá conta de uma prática de vários pontos de vista liminar, fundamentalmente diluidora das fronteiras entre vivos e mortos e interdita já no Concílio de Braga de 572⁸³⁸, e sobretudo sintomática do valor intercessor e salvífico do mosteiro, enquanto espaço, dos dominicanos enquanto entidade tutelar e do seu programa iconográfico enquanto marca e mote de identidade, valerá a pena recuperá-lo no momento em que se requer:

*que em cada hũu anno pera todo senpre lhe digam duas mjssas Rezadas. s. hũa por todos os sanctos ha qual sayram com Ressonssso sobre sua coua e ha offertaram com pam e vinho e sobre sua coua daram aos manjnos meo alqueire de bolinhos E houtra mjssa lhe diram por sancto esprito he outrosy sayram com Responssso sobre sua coua.*⁸³⁹

Na verdade, se passarmos da presença disseminada dos vegetalismos simples, significativamente concentrados nos dois primeiros tramos da igreja, e nos capitéis vegetalistas com cabeças humanas, que tomam o protagonismo das naves a partir daí, encontraremos momentos de figuração que sistematicamente convocam, ora de forma mais literal, ora francamente alegorizada, esta noção de intermediação e de salvação. Quer sigamos pela nave central, quer avancemos pelas laterais, um dos primeiros motivos que nos surge é o das já aludidas figuras nuas inscritas entre as composições de folhagem. Absolutamente idênticas às cabeças que habitam os capitéis, tanto na expressão como no posicionamento tendencialmente centralizado, e apenas distintas pelo facto de terem o corpo que àquelas falta, estas figuras convivem frequentemente nos mesmos conjuntos capitelares (C17, C29, C32) e apenas num dos casos (C15) representam a figuração exclusiva do conjunto de capitéis - três neste caso, por estarem adossados ao muro norte.

⁸³⁸ “Non liceat christianis prandia [c] ad defunctorum sepulchra deferre et sacrificare mortuis.” *Concilio secundo Bracarensi*, cap. LXVIII [sic], MIGNE, J. P., *Patrologiae*, T. CLXI, Amboise, col. 759.

⁸³⁹ Cf. GOMES, Saul, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, p. 364.

Contrariando o próprio Fundador, quando diz, no Livro da Montaria (c. 1415-1433), que “a alma nom a figura”⁸⁴⁰, estas figuras surgem sem contexto nem inserção narrativa imediata, pois não fazem parte de nenhum dos temas iconográficos onde se cristalizou a sua presença. Seguem, nessa corporeidade, a ilustração escolhida para a definição de “anima” na recolha enciclopédica de James le Palmer (*Omne Bonum*, século XIV), onde se representa Deus-escultor com um compasso na mão a criar uma alma: de corpo humano, miniatural e nu [Fig. 9.37]. De resto, justifica-se também a adopção deste tipo de representação pela sua adequação a um espaço pertencente a uma Ordem que assume como missão primordial a salvação das almas pela pregação⁸⁴¹. Independentemente, mais uma vez, da responsabilidade da ideação deste programa (ou conjunto de temas e motivos), a proximidade do rei a esta missão homilética justifica-as do mesmo modo. E talvez não seja aleatória a sua articulação, por imediata proximidade, com o conjunto de capitéis que se segue e que marca a passagem para o espaço do transepto; o dos anjos orantes, onde encontramos no meio de densa folhagem pequenas aparições (marcadas pelas nuvens ondulantes que lhes rodeiam a parte inferior do corpo) de figuras angelicais, de mãos postas como que em petição pela salvação das almas (C11) [Fig. 9.36].

A representação das almas dos fiéis defuntos, projecção anódina de todos os frequentadores da igreja que esperavam obter a salvação, é recorrente nos espaços marginais e comum a vários suportes, desde capitéis e mísulas, até misericórdias, margens e iniciais de manuscritos. Potencialmente ubíquas pois, no fundo, qualquer representação da figura humana indicia uma alma, elas assumem especificidades que sublinham precisamente a sua natureza desencarnada, a sua alteridade e, no fundo, a sua marginalidade relativamente ao mundo terreno e quotidiano, ao qual já não pertencem ainda que, segundo as crenças enraizadas durante toda a Idade Média (e muito além dela), com ele contactem frequentemente.

Miniaturais e nuas, elas estão simultaneamente desprovidas de escala humana e dessa marca de civilização, civilidade e pertença ao mundo que é o vestuário, numa estratégia visual que passa, necessariamente, pela demarcação

⁸⁴⁰ D. JOÃO I, *Livro da Montaria*, p. 4.

⁸⁴¹ Prevista nas *Constituições Primitivas da Ordem dos Pregadores* e reiterada hoje no *Livro das Constituições e Ordenações*: “sabe-se que a Ordem dos Pregadores, fundada por S. Domingos, foi especialmente instituída, desde o início, para a pregação e a salvação das almas”. O.P., *Livro das Constituições e Ordenações da Ordem dos Frades Pregadores*, São Paulo, [s.n.], 2014, p. 20.

das figuras dos vivos, mas que implica também um estado de suspensão e liminaridade que lhes é intrínseco. A nudez, em particular, anuncia o seu retorno a um estado primitivo, original, mas não moralmente impoluto, por pena imposta aquando do Pecado Original. Funciona, assim, como marca de uma espera penosa, de uma transição que implica purificação e que antevê a igualdade e a humildade com que todos serão julgados, no dia do Juízo Final, quando vestirão a túnica dos bem-aventurados ou permanecerão eternamente nus, expostos e vulneráveis às provações infernais. Presentes desde os alvares da arte medieval, encontrá-las-emos em contexto e em situação de centralidade em cenas de passamento, frequentes na iluminura e na tumulária, onde a recepção da alma por anjos ou demónios reitera os indicadores formais que acabámos de enunciar, ou ainda na representação da Descida de Cristo ao Limbo e, por fim, em cenas do Juízo Final, comuns também na iluminura e tumulária, além de recorrentemente representadas nos tímpanos dos portais, frontais de altar, retábulos e capitéis [Figs. 9.38]. Nestas três circunstâncias, a manipulação da nudez faz-se de forma diferenciada, em função da necessária antecipação dos dois destinos finais das almas mantidas em suspensão. Assim, o pós-morte imediato e a presença no Limbo vinculam-se com maior frequência a uma nudez total, eventualmente mitigada por um véu sustido por anjos ou por algum panejamento convenientemente colocado. Indicador transversalizante da matéria incorpórea que se separa do corpo do momento da morte, o antropomorfismo pleno, associado à nudez, marca de forma igual todas as almas, virtuosas ou polutas. Porém, uma vez activados os mecanismos de aferição da sua moralidade e rectidão, aquando do Juízo Final, elas receberão com frequência diferentes tratamentos corporais cujas implicações estão muito além da simples distinção entre a recompensa e o castigo.

Entre os séculos XII e XVI, e nos mais variados suportes da imagem, encontramos frequentemente os bem-aventurados vestidos com túnicas ou, pelo menos, com o sexo decorosamente coberto durante a espera, durante a pesagem das almas e ao longo do caminho para o Paraíso, enquanto os futuros ou recentemente condenados se encontram totalmente nus ou, ainda, com a pele enegrecida ou um corpo em metamorfose, em consonância com o aspecto dos demónios que oportunamente rondam o seu lado da balança ou espicaçam as almas na penosa descida até ao Inferno. Esta distinção formal, bem como aquela que se patenteia na gestualidade e expressões faciais de ambos os grupos representados, convoca a questão, frequentemente discutida mas dificilmente solucionável, da atribuição da forma, sensações e reações do corpo à alma após

a separação de ambos, bem como da eventual restituição daquele a esta após a ressurreição⁸⁴².

Indicador transversalizante da matéria incorpórea que se separa do corpo do momento da morte, o antropomorfismo pleno, associado à nudez, marca de forma igual todas as almas, virtuosas ou polutas⁸⁴³. Além das implicações, densas e frequentemente dependentes da época e contexto de criação da imagem, da nudez enquanto sinal de pureza ou, pelo contrário, enquanto humilhação e negativização, a fórmula simples encontrada para a representação da alma dependerá da dificuldade de representar a essência vital do homem que, após a morte, perde o seu recipiente e veículo material.

Independentemente das prescrições teológicas relativamente à identificação e união entre corpo e alma no pós-morte, a coincidência formal de ambas fica indelevelmente estabelecida a partir do princípio aristotélico seguido, desde logo, por Tomás de Aquino, na perspectivada indissolubilidade entre a matéria e a essência, longamente discutida na *Suma Teologica*, e confirmado pelo Concílio de Vienne (1311-1312) a partir do qual se classificaria como herege quem quer que negasse que a alma ("rationalis seu intellectiva") não fosse a forma do corpo humano "per se et essentialiter"⁸⁴⁴. Assim, a alma só é imaginada à semelhança do corpo humano porque dela depende o próprio corpo. E, reciprocamente, o corpo dá forma à alma, que sem ele não existe ainda que com ele não seja absolutamente coincidente (a alma *não é* o corpo, a alma *é com* o corpo)⁸⁴⁵. Teologicamente fundamentada, e particularmente adequada em ambiente mendicante, esta representação da alma humana adapta-se igualmente aos princípios práticos e didáticos que pautaram as estratégias iconográficas dos pregadores, potenciando uma identificação rápida *das* figuras e *com* as figuras.

⁸⁴² Sobre as várias possibilidades que conviveram ao longo das épocas medieval e moderna, ver BRÉZÉ, Nathalie de, "Picturing the Soul, Living and Departed", *The Anthropomorphic Lens: Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts* (eds. Walter Melion, Bret Rothstein, Michael Weemans), Leiden/Boston, Brill, 2015, p. 119-144, p. 123.

⁸⁴³ Cf. BARASCH, Moshe, "The Departing Soul. The Long Life of a Medieval Creation", *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No. 52, Krakow, Istituto per Ricerche di Storia dell'Arte, 2005, p. 13-28, p. 18-19.

⁸⁴⁴ Cf. DENZINGER, H. J. Dominicus, *Enchiridion Symbolorum, Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*, Friburgo, B. Herder, 1911 [1ª ed. 1854], p. 209-210.

⁸⁴⁵ ARISTÓTELES, *De anima*, [trans. D. W. Hamlyn], Oxford, 1968, II, 2, 414a, p. 13-14; AQUINO, Tomás de, *Summa theologiae*, I, 76, art. 1; AQUINO, Tomás de, *Sententia libri de anima*, lib. 2, lec. 4, n. 15. Cf. BRÉZÉ, Nathalie de, "Picturing the Soul, Living and Departed", p. 124-126.

Semelhantes aos *putti* ou *spiritelli* clássicos⁸⁴⁶ que por esta altura, e de acordo com o sentido orgânico da sobrevivência (*nachleben*) warburgiana das imagens, percorriam subterraneamente o caminho que haveria de os trazer à superfície poucas décadas mais tarde, ainda que sempre lhes tenha permitido, ao longo de toda a Idade Média, irromper pontualmente por entre os vegetalismos da ourivesaria, da iluminura, da escultura de portais, capitéis e afins. Tal como estes, as almas que surgem por entre os capitéis da Batalha são presenças ambíguas, fugazes à classificação maniqueísta em que, de alguma forma, nos habituámos a encerrar os sentidos simbólicos, as funções e as expressões ontológicas das imagens medievais. Liminares, mais uma vez, elas não nos permitem perceber-lhes imediatamente uma conotação e a sua presença, efectiva mas passiva (muito mais do que a dos *putti*, em qualquer tempo da sua *irrupção*), tanto pode indiciar a exposição impotente das almas condenadas, presas a uma vegetação que convoca ainda o mundo terreno, como antecipar a bem-aventurança das almas dos fiéis que logram alcançar a beatitude entre a natureza luxuriante de um paraíso celeste. Em qualquer um dos casos, e aí residirá, muito provavelmente, a razão da sua inclusão por entre o programa escultórico deste espaço, a sua existência exige um desfecho e exige intermediação. Se condenadas, ilustram as admoestações dadas aos vivos para que, através de uma vida recta, da contrição e da confissão, alcancem um destino diferente. Se bem-aventuradas, indicam a recompensa no final do caminho. E se, em terceira hipótese, inscritas num efectivo limbo, na espera de um julgamento último, recordam a necessidade de intermediação da Virgem, a quem se dedica o ex-voto pétreo que é a *casa de oração* da Batalha, dos anjos, que velam, oram e comemoram o advento da salvação, e dos pregadores, que pelo sermão e pela confissão garantem a orientação e o resgate das almas perdidas.

Não podemos deixar de adicionar à trama de hipóteses que estas imagens autorizam tecer (mais do que às respostas que teimam em não alimentar) o potencial etimológico de termos como *anima* e *luxurians*. Associado, um, à representação das almas dos fiéis na espera pelo dia do Juízo Final e outro à convocação de um ambiente edénico, extraordinário e luxuriante, encontram-se ambas numa acepção comum de fluxo, movimento e crescimento contínuo, porventura resumido num princípio vital que articula o conjunto das figuras verdes dos capitéis da igreja. Note-se, de resto, a utilização da cabeça humana como síntese personificada dos ventos em grande número de suportes, ao longo de

⁸⁴⁶ Saul Gomes e Jean-Marie Guillouët, interpretaram efectivamente estas figuras como *putti* ou homens selvagens. Cf. GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinas*, p. 70; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O Portal de Santa Maria da Vitória*, p. 145.

toda a época medieval. Num manuscrito da Revelação, também conhecido como Abindgon Apocalypse, (c. 1250-1275), São João é representado a observar os quatro ventos representados por pequenas cabeças humanas, de aspecto verdadeiramente escultórico, seguradas por quatro anjos sobre uma representação, verde e luxuriante, dos quatro cantos da terra sobre o *mapa mundi* [Fig. 9.40].

Porque *anima*, a alma, é também o fluxo aéreo, a respiração, o sopro vital que insufla vida e é dela a condição e prova mais evidente, as miniaturais almas humanas esculpidas entre a vegetação partilham com as cabeças que espreitam e vomitam (ou sopram, talvez) folhagem e as figuras de corpo inteiro que a expiram (proferindo-a ou não) partilham de um mesmo sentido *luxuriante*, que não deixa de ecoar a *viriditas* de Hildegarda de Bingen enquanto princípio vital estendido a toda a criação, das plantas aos animais irracionais e aos homens. Mas, devidamente hierarquizada, a alma do homem sintetizava a de toda a criação, acrescentando à alma das plantas e dos animais, a faculdade da razão apenas por si conhecida e bem enunciada por D. Duarte no *Leal Conselheiro* ao referir “os poderes que som em nós das almas vegetativa, sensetiva e racional”⁸⁴⁷.

Estreitamente ligadas às noções de vigor (*vis*) e virtude (*virtus*), talvez não ande muito longe de *visus*, numa convocação simultânea (e, face aos motivos iconográficos em análise, conveniente) da visão ou do acto de ver, do poder do olhar, da visão ou aparição sobrenatural, comum às almas expectantes, aos rostos de olhos perscrutantes e aos homens de corpos reverdescentes. Como notaram Baschet, Bonne e Dittmar, esta é uma expressão-limite que não pode ser aplicada à arte medieval (limitada ao século XII, nos casos analisados pelos autores) como sintomática da procura de vias de aproximação ao divino que passaram pela sua progressiva humanização mas também por um entendimento plural das suas manifestações:

La notion de viriditas se situe donc chez Hildegarde aux limites de l'orthodoxie chrétienne, qui maintient une césure entre le corps et l'âme: il ne faut donc pas la prendre comme représentative de la pensée de cette époque mais plutôt comme symptomatique de l'effort du XIIe siècle pour penser, sur un mode végétal à la fois

⁸⁴⁷ D. DUARTE, *Leal Conselheiro*, Cap. LRIII, “De que guisa se deve leer per os livros dos avangelhos, e outros semelhantes, pera os leer proveitosamente” (ed. Maria Helena Lopes de Castro), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 359.

*empirique, botanique, médicinale, physico-cosmologique et théologique, une spiritualisation vitale du corporel.*⁸⁴⁸

No entanto, para lá do conceito específico de *viriditas*, a teorização do vegetal como modelo do vital, além de ornamento e elemento de coesão visual do espaço visto e percorrido - papéis explorados pelos mesmos autores acima citados - poderá assumir-se como uma das mais notáveis transversalidades da arte medieval, sobretudo no cruzamento fecundo entre a arquitectura e o ornamento. Este entendimento anímico vegetalizante da criação, que está longe de ser passivo, implica a força pulsante do crescimento, da fertilidade e da renovação, num ciclo vital que não será estranho à pretendida encenação da natureza divina no interior do edifício eclesial (destino e caminho, *locus* e *iter*, para a Salvação) bem como ao entendimento vital e fecundo da própria figura materna da Virgem Maria no âmbito mendicante. Tendo em conta a noção de *anima* enquanto princípio e não apenas enquanto sujeito e o *luxurians* enquanto processo e não apenas enquanto qualidade, poderíamos chegar ao entendimento (sempre provisório) das emblemáticas cabeças dos capitéis da Batalha enquanto agentes efectivos de animação do ornamento vegetalista⁸⁴⁹ e glosas à própria condição do capitel enquanto término (*caput*) e cabeça da coluna (*capitula columnarum*)⁸⁵⁰, além de expressões antropomorfizantes de um princípio vital que de outra forma seria virtualmente impossível de transmitir plástica e expressivamente.

Neste sentido, a sua neutralidade discursiva e semântica⁸⁵¹ encontrará um respaldo textual e narrativo em raras mas significativas ocorrências iconográficas. Uma delas, patente numa miniatura do desaparecido manuscrito do *Hortus Deliciarum* de Herrand de Landsberg (1160-1175)⁸⁵², mostra-nos a criação de Eva a partir de uma costela de Adão, que dorme à sombra de uma árvore de cujos

⁸⁴⁸ Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman par-delà le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré*, p. 90.

⁸⁴⁹ Cf. A noção de “animação” segundo GOMBRICH, E. H., *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, London, Phaidon, 1984, p. 153-169.

⁸⁵⁰ Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman par-delà le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré*, p. 47.

⁸⁵¹ Cf. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman par-delà le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré*, p. 47.

⁸⁵² Algumas das miniaturas deste manuscrito, perdido aquando do incêndio da biblioteca municipal de Estrasburgo, em 1870, conhecem-se hoje através de reproduções. A miniatura citada foi publicada, entre outras obras, em BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman par-delà le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré*, p. 83.

ramos brotam cabeças humanas e que encontra identificada como árvore da vida (*lignum vitae*). Mas a árvore é, ainda assim, um signo ambíguo, cuja descodificação dependente em grande medida da circunstância particular de cada representação. Assim, no tecto policromado da igreja de São Miguel de Hildesheim, o Pecado original é apresentado, ao centro, axializado pela Árvore do Conhecimento do bem e do mal [Fig. 9.41]. À direita, o lado de Adão e da expectativa de remissão, encontra-se uma segunda árvore, cujos ramos se dobram para conter, em jeito de mandorla, a figura de Cristo. À esquerda, o lado de Eva, reiteradamente negativizado, uma terceira árvore, de frutos antropomórficos idênticos aos do manuscrito do *Hortus Deliciarum*, sugere-se interpretável, também por exclusão de partes, como *arbor mala*, ou árvore da morte. Obviamente, o sentido negativo desta metáfora não pode ser tido como absoluto, pois ambas, *arbor bona* e *arbor mala*, se sintetizam e se fazem interdependentes na matéria lígnea da Cruz de Cristo. Como se depreende pela versão que faz dela fruto do corpo morto de Adão e de algumas construções pictóricas, como a miniatura do Missal de Bernard von Rohr, Arcebispo de Salzburgo (c. 1481) [Fig. 9.42], e mesmo da subtil metáfora incluída por Petrus Christus no painel da Natividade (c. 1450) de Washington - ao fazer brotar da madeira morta (e arquitectónica) do travejamento do estábulo um rebento verdejante, entre sucessivas teorias triangulares convocadoras da própria Trindade - o ciclo de morte e ressurreição exemplarmente vertido na capacidade regeneradora e no ímpeto vital do mundo vegetal, entrelaça indelevelmente as árvores da vida e da morte, do bem e do mal [Fig. 9.43]. Na referida miniatura, cuja densidade alegórica merece referência mais alongada, processa-se, juntamente com o Pecado Original, a síntese das três árvores e a duplicação do feminino de Eva na condução dos destinos da Humanidade. Assim, num campo circular significativamente emoldurado por ramos de roseira (de provável referência mariana), a Árvore do Conhecimento em cujo tronco ondula a serpente, é simbolicamente marcada como árvore do bem e da vida, pela inclusão de Cristo Crucificado à direita e como árvore do mal e da morte, pela caveira que lhe pende dos ramos no lado esquerdo. Deste mesmo lado, etimologicamente *sinistro*, Eva perpetua o seu papel transgressor, colhendo da boca da serpente o fruto proibido e dando-o a comer aos homens, cultores do pecado acolitados pela morte. À direita da árvore e de um Adão prostrado, estonteado e passivo, a figura e os gestos de Eva são replicados (num jogo de espelhos idêntico ao de Eva/Ave) na figura da Virgem Maria, que colhe da árvore um outro fruto, o corpo do seu próprio filho transubstanciado em hóstia consagrada, e o dá a comer aos fiéis, protegidos

por um anjo que lhes garante a bem-aventurança e o resgate dos braços esqueléticos da morte. Maria, a Nova Eva, assume aqui, tal como na síntese operada pela Mulher Vestida de Sol do Apocalipse, um outro papel dúplice de intermediação enquanto Maria/Ecclesia que não podemos deixar de reencontrar no programa iconográfico de Santa Maria da Vitória.

Esta associação à morte, também enquanto lembrete de que a árvore boa dá bons frutos e a árvore má, maus frutos, não deve, portanto, arredar-se dos vegetanismos habitados dos capitéis batalhinos, sobretudo se tivermos em conta a sua articulação frequente com a figuração das almas humanas. De resto, um outro exemplo iconográfico do aparecimento deste tipo de figuração, sublinha o carácter espectral, imaterial e, neste caso, tendencialmente negativo das cabeças humanas entre a folhagem, ao fazê-las representar os espíritos da árvore sagrada adorada por uma mulher pagã convertida por Saint Amand e por ele persuadida a cortar o alvo da sua idolatria e fonte da perdição da sua alma [Fig. 9.44]. O facto de as poucas representações pictóricas do motivo das árvores com cabeças estarem (por enquanto) remetidas aos séculos XII-XIII, período em que encontra eco na escultura capitelar, é significativo quanto aos transportes elásticos e naturais de expressões iconográficas ao longo de séculos que, por conveniência teórica e discursiva - mas nem sempre em benefício do entendimento da vida das formas no longo prazo - remetemos com frequência às categorias do românico e do gótico. Significativa será, também, a ocorrência deste tema, enquanto motivo iconográfico mas sobretudo enquanto construção escrita - que, de forma directa, falta às representações cristãs - nas culturas judaica e islâmica.

Na mitologia judaica, a Árvore da Vida produz continuamente todas as almas que já existiram e virão a existir; de cada vez que uma alma amadurece, cai numa câmara, ou tesouro das almas (o *Guf*) onde estas são preciosamente mantidas até que Gabriel retire uma delas, aleatoriamente, e a entregue a Lailah, o anjo da concepção, que guarda o embrião, receptáculo físico da alma, até ao momento do nascimento. Este papel da Árvore da Vida como Árvore das Almas desceria do Paraíso e estender-se-ia pontualmente às árvores terrenas, fazendo delas pouso e abrigo das almas errantes. Numa versão construída a partir do *Ha-Nefesh ha-Hakhamah*, escrito na Espanha do século XIII por Moshe de Leão (a quem se atribui também a autoria do Zohar) o Rabi Isaac Luria de Safed, acreditando que as árvores eram local de repouso das almas, levou os seus alunos para o campo, no mês de Nisan, quando os rebentos das árvores começam a despontar, para ajudarem as almas perdidas. Encontrando-as, perguntou-lhes porque se juntavam ali em tão grande número, tendo elas respondido “Não nos arrependemos durante

a nossa vida. Porém, ouvimos falar de ti, que poderás curar-nos e corrigir-nos”⁸⁵³. Esta prisão da alma no mundo terreno por incumprimento de deveres, promessas e compromissos ou por falta de contrição está comumente associada às histórias de fantasmas cristãs, vertidas nas colecções de exempla, obras moralizantes ou miscelâneas de uso religioso ou profano, que certamente influenciariam a oralidade popular e por ela seriam, reciprocamente, influenciadas⁸⁵⁴.

Uma outra situação, frequentemente vertida em imagens, em que a árvore surge habitada ou vivificada por cabeças humanas, sedes da alma e do entendimento, é a da mítica Árvore *waq-waq*, partilhada pela Índia e Pérsia islâmicas. Também ela dotada de diversas ramificações, a história desta árvore faz dela, por exemplo, produtora de frutos que ora são cabeças humanas, ora uma profusa mistura destas com cabeças de animais, reais e imaginários. Dotados de capacidade de pensamento e comunicação, estes frutos possuem também livre arbítrio pois se alguns deles acreditam em Deus, outros não. Estes últimos, a amadurecerem, gritam *waqwaq!* e precipitam-se no chão, como qualquer outro fruto. Segundo algumas das várias versões, nomeadamente as incluídas em obras de enorme reprodução e circulação como o *Shahnameh*⁸⁵⁵, esta árvore tem, por intermédio das suas cabeças, a capacidade de prever e comunicar o futuro, fazendo-o a indivíduos excepcionais (que conseguem descobrir o caminho até ela), como Alexandre Magno, conhecido como Iskandar no mundo islâmico [Figs. 9.45-46]⁸⁵⁶. Mas, tal como em contexto cristão, a ilustrativa ambivalência destas árvores híbridas ou habitadas manifesta-se na existência de uma outra árvore de

⁸⁵³ Cf. SCHWARTZ, Howard, *The Mythology of Judaism*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2004, p. 165. Todas as informações relativas à Árvore das Almas judaica são retiradas da mesma fonte (p. 165-166).

⁸⁵⁴ Para uma visão geral sobre a inclusão deste tipo de temas nos exempla peninsulares ver MATTOSO, José, “O imaginário do Além-Túmulo nos exempla peninsulares da Idade Média”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. Juan Paredes), Vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 131-146. Fundamentais são também as obras seguintes: LECOUTEUX, C., MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales*, Paris, H. Champion, 1990; SCHMITT, J.-C., *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1994.

⁸⁵⁵ O *Livro dos Reis* de Firdausi, escrito no dealbar do século XI, é um poema épico que resume a história da Pérsia pré-islâmica. Sucessivamente copiado, frequentemente em versões profusamente iluminadas, foi uma das obras mais acarinhadas pelos vários líderes muçulmanos para o reforço do respectivo poder dinástico. Um exemplo claro é o da dinastia Ilcânida, que criou uma das cópias mais importantes, do ponto de vista textual, artístico e iconográfico, hoje conhecido como o Grande Shahnameh Mongol (século XIV).

⁸⁵⁶ Cf. BAERT, Barbara, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden & Boston, Brill, 2004, p. 331-332.

onde brotam cabeças, desta feita, o *Zaqqum*, a árvore maldita com profundas raízes no fogo do inferno, cujos frutos são cabeças de demónios, “o alimento dos pecadores”, segundo o Corão (Corão 44: 43-45).

Ainda que com alguma frequência a alma seja representada, na literatura e arte judaica como na islâmica, sob a forma de uma ave, seja qual for a sua forma (que pressupõe sempre a capacidade exclusivamente humana de comunicar verbalmente) esta natureza espectral e verdadeiramente anímica das árvores permanece ambivalente, ou mesmo ambígua. Tratando-se de almas produzidas (como frutos) pelas próprias árvores, alojadas nas árvores ou mesmo o espírito das próprias árvores, a fusão entre o vegetal e o humano que a sua relação, biológica e permanente ou apenas temporária, implica não é liminarmente boa nem má.



Fig. 9. 31 - Almas, capitéis do conjunto C21, pormenor © Joana Antunes



Fig. 9. 32 - Vegetalismos habitados, naves da igreja © Joana Antunes



Fig. 9. 33 - Vegetalismos habitados, naves da igreja © Joana Antunes



Fig. - 9.34 - Horas de Taymouth, Inglaterra, c. 1325-1350 © British Library, Yates Thompson 13, fl. 118v



Fig. - 9.35 -Alabastro inglês com cena da Pesagem das Almas, séc. XV, capela do Pembroke College, Cambridge; Santa Maria de Wamba, Valladolid, séc. XIII (imagem não creditada]



Fig. - 9.36 -Anjos orantes e almas. Capitéis das naves © Joana Antunes



Fig. - 9.37 -Pormenor da inicial A de "Anima". *Omne Bonum* de James le Palmer, Londres, c. 1360-1375 © British Library, Royal 6 E VI, fl. 94v



Fig. 9.38 - Pórtico do Paraíso, catedral de Ourense, séc. XII-XIII [imagem não creditada]



Fig. 9.39 - Portico da Glória, Catedral de Santiago de Compostela séc. XII, Maestro Mateo [imagem não creditada]



Fig. 9.40 - Revelação (Abingdon Apocalypse), 3º quartel do século XIII, latim e francês, © British Library, Additional 42555, f. 17v.



Fig. 9.41 -Igreja de St. Michael, Hildesheim, c. 1230-1240, tecto de madeira policromada (com campos restaurados) @ wikicommons



Figs. 9.42 - Ave/Eva e a árvore da Vida e da Morte, Missal de Bernard von Rohr, Arcebispo de Salzburgo (Missale Quinque Tomis Constans), c. 1481, Munique © Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15710, fl. 61v



Figs. 9.43 - Petrus Christus, Natividade, c. 1450, Washington © The National Gallery of Art



Fig. 9.44 - Saint Amand devolve a visão a uma mulher cega, depois de cortada a sua árvore sagrada/árvore dos espíritos, *Vita S. Amandi*, c. 1160-1170 © Bibliothèque Municipale de Valenciennes, ms. 0500, fl. 66v

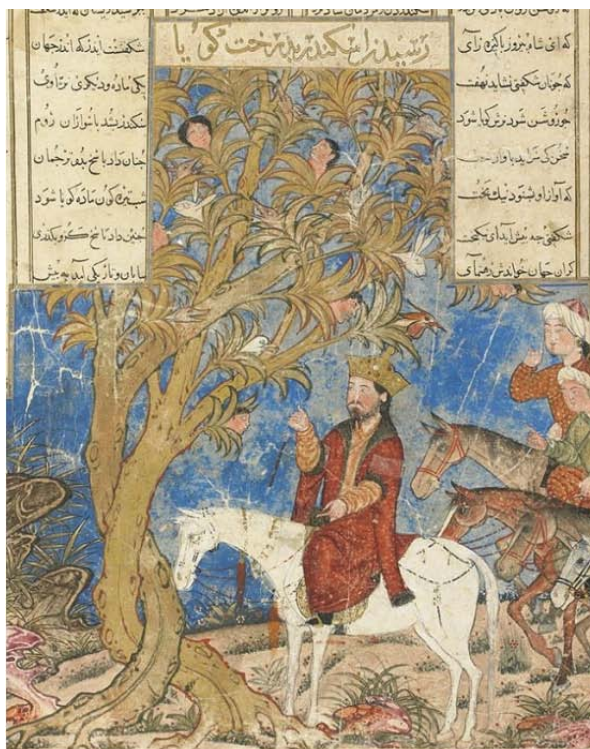


Fig. 9.45 - Iskandar (alexandre Magno) junto da Árvore Falante, *Shahname* de Firdausi, c. 1330-1340 [fonte não apurada]



Fig. 9.46 - *Shahnameh* de Firdausi, Shiraz, c. 1430, encomenda de Ebrahim Soltan, iluminado por Nasr al-Soltani, Cambridge © The Fitzwilliam Museum

acção, contemplação, salvação

Num dos outros conjuntos de capitéis em que se fazem representar estas “almas em figura” surgem-nos outros interessantíssimos exemplos de figuração [Fig. 9. 49]. Num dos capitéis principais, encontramos duas figuras femininas, vestidas de forma simples mas cuidada, com pelotes cintados e muito decotados e com a cabeça decorosamente coberta por um véu com górgea, entre breves apontamentos de folhagem - tal como as *ricas* camponesas dos cenários idílicos criados pelos irmãos Limbourg para o duque de Berry. [Fig. 9.48]. Apesar de danificadas, percebe-se que uma delas segura no braço direito um cântaro e estende o esquerdo à segunda mulher, para dela receber um ramo⁸⁵⁷. No seu lado esquerdo - perspectiva do observador - exhibe-se uma criatura híbrida, dotada de duas partes traseiras de animais aparentados a víboras (alados mas com um único par patas cada um) que se fundem, na zona da cintura, para dar origem a um corpo humano normal daí para cima, vestido de túnica pregueada e parecendo envergar também uma coroa [Fig. 9.46]. No seu lado direito, representaram-se dois frades dominicanos, com os hábitos elegantemente marcados por finas pregas sobre as quais cai o escapulário, e segurando ambos um livro aberto entre as mãos [Fig. 9.47].

A inclusão dos dominicanos em espaço liminar corresponde a uma opção transversal a todo o programa escultórico do mosteiro e, longe de demonstrar a submissão e o silêncio dos frades pregadores ao longo do complexo processo construtivo, numa espécie de humílima invisibilidade que Frei Luís de Sousa não deixaria de idealizar para os seus “antepassados”, deverá antes sublinhar a sua presença activa e participante - ainda que não necessariamente directiva ou protagonizadora das vontades orientadoras do programa.

Humildes, de facto, porque remetidos à margem, mas também por ela privilegiados porque participantes, eles estarão presentes, assim, de forma apenas sugerida nas cabeças tonsuradas que vão surgindo entre a folhagem dos capitéis, depois de forma mais evidente nos frades leitores da capela de Santa Bárbara (C2) e, por fim, com minúcias de representação em dois conjuntos de capitéis das arcarias das naves (C24, C21), em duas mísulas do portal axial (MP7,

⁸⁵⁷ Embora Saúl Gomes tenha identificado um ramo idêntico, sustido pela figura feminina de um outro capitel do lado da Epístola, como uma ramo de lírio, não conseguimos apurar realmente a natureza deste elemento, que parece mesmo funcionar como atributo. Cf. GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinas*, p. 73.

MP8) e novamente num dos capitéis do claustro (C51). Nos três capitéis que se seguem a esta sequência estão, por fim, as pequenas figuras nuas, selvagens ou espectrais, inscritas entre folhagem.

Sem que possamos oferecer uma proposta segura para a interpretação ou sequer identificação destas figuras, que nos parecem estar longe da premeditada coincidência com personagens religiosos (ou laicos) concretos, parece-nos antes que a sua natureza é sobretudo alegórica, representando as figuras femininas a chave descodificadora do conjunto, dado o seu protagonismo. Dífceis de identificar, encontram nas dualidades e simetrias típicas do ornamento um eco que se ilustra, por exemplo, na ilustração marginal de um Saltério proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, datado da segunda metade do século XIII (BPMP, MS. Santa Cruz) que, junto a um dos reclusos, inscreveu duas figuras femininas, segurando ambas as asas de um grande vaso com uma das mãos e puxando-se os cabelos com a outra [Fig. 9.50]. Jogo formal, ornamento, mas também código visual para a inveja e a discórdia (ambas querem o vaso, nenhuma o leva), parecem definir-se a partir de uma gestualidade oposta à das figuras do capitel batalhino. Opostas e inclusivamente separadas pelo articulador vegetalista, estão, contudo, em diálogo, em contacto e em partilha. Julgamos, portanto, que se poderão tratar de alegorias às vias alternativas da vida activa e da vida contemplativa que os dominicanos tão bem souberam provar conciliáveis. A ser assim, também as duas figuras femininas, personificando ambas as vias, as demonstrariam unidas, com o cântaro a servir de atributo do trabalho, da acção, da participação no século e o ramo (novamente um vegetalismo) a assinalar a retirada do mundo, a introspecção, a passividade.

Com precedentes em figuras hagiográfica e iconograficamente cristalizadas, como Marta e Maria Madalena (padroeira da Ordem desde 1297), ou mesmo Lia e Raquel⁸⁵⁸, a união entre as duas, explícita na sua gestualidade, afirmar-se-ia como ideal dominicano e caminho de salvação. A partir da homilia de Orígenes, colhida de Lucas (10: 38-42), a identificação de Marta com a vida activa e Maria com a vida contemplativa torna-se modelar para a literatura exegética subsequente⁸⁵⁹. Assim, segundo Diane Peters, “In Origen’s view, neither action nor contemplation

⁸⁵⁸ Lia e Raquel surgem como símbolos da acção e contemplação, por exemplo, na Divina Comédia de Dante (Purgatório 27).

⁸⁵⁹ Cf. PETERS, Diane E., “The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia”, *Theological Studies*, 58, 1997, p. 441-460, p. 443; SOLIGNAC, Aimé, DONAT, Lin, “Marthe et Marie”, *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1932, cols. 664-672; MASON, Mary Elizabeth, *Active Life and Contemplative Life: A Study of the Concepts from Plato to the Present*, Milwaukee, Marquette University, 1961.

could exist without the other. Martha received the Word through her physical act of service; Mary received him spiritually through her attentiveness to his teachings.”⁸⁶⁰

Esta visão igualitária será, contudo, alvo de reinterpretações e reequilíbrios por parte de autores posteriores, como Santo Agostinho, para quem a via contemplativa, não obstante a sua dependência da activa e dedicada diligência simbolizada por Marta, seria sempre superior a ela, representando o caminho ideal para a perfeição espiritual e a salvação⁸⁶¹. Repetida por Gregório Magno e Bernardo de Claraval, a ideia de que à união ideal dos dois modos de vida sobreviria sempre o mérito superior da dedicação directa e absoluta à meditação, introspecção, oração sobre a palavra divina, viria a encontrar nos autores mendicantes, dedicados à vida contemplativa através do ensino e da pregação⁸⁶² o necessário reajustamento. São Tomás de Aquino, em particular, defende a absoluta necessidade da vida activa para a completude e a eficácia da entrega à contemplação, interligadas pela transferência e pela dádiva não da primeira para a segunda mas precisamente ao contrário, pois mais valiosa do que a “mera contemplação” é o trabalho que dela resulta, como o ensino e a pregação: “Tal como dar luz é preferível a apenas ter luz, também é melhor passar aos outros aquilo que contemplaste do que simplesmente contemplar.”⁸⁶³

Será esta, precisamente, a valorização vertida para o *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais que em vários momentos convoca a força activa de Marta, que encontramos também, de forma mais sumária, na *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine. Ambas obras basilares da cultura dominicana, recortam-se sobre fundos distintos e respondem a funções igualmente diferenciadas, com a obra do frade de Varazze a vocacionar-se para uma massiva difusão e um consumo popular mediado pela sermonística, pelos *florilegia* com passagens exemplares das vidas de santos, pela dramatização teatral e pela própria iconografia, tornada presente nas obras de pintura e escultura.

Neste sentido, o híbrido de dois corpos, que assume sempre um sentido mais telúrico do que o de duas cabeças, tanto poderia remeter para a união

⁸⁶⁰ Cf. PETERS, Diane E., “The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia”, p. 449.

⁸⁶¹ Sermões 54-55. Cf. PETERS, Diane E., “The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia”, p. 449.

⁸⁶² Cf. FRAGA SAMPEDRO, Maria Dolores, “El poder de la palabra: imágenes de la predicación en la edad media hispana”, <https://e-spania.revues.org/15133?lang=en#ftn21>

⁸⁶³ *Summa theologiae* 2-2, qq. 179-82. Tradução livre a partir da citação em inglês de PETERS, Diane E., “The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia”, p. 451: “It is a greater thing to give light than simply to have light, and in the same way it is a greater thing to pass on to others what you have contemplated than just to contemplate”.

indivisível dessa aparente dualidade como sublinhar a aproximação da vida activa do espaço terreno, do século, das suas criaturas e, obviamente, dos seus perigos. Do lado da contemplação personificada, o dominicano reiteraria assim a manutenção das raízes monásticas, não tanto através da subtracção permanente do frade ao mundo, mas do seu isolamento pontual, através do estudo e da meditação contemplativa claramente enunciada pelo livro e a sua leitura, visão perfeitamente enunciada numa outra inicial historiada do *Omne Bonum* de James le Palmer, desta feita destinada a ilustrar a entrada “arma clericorum”: perante as lanças, estoques e escudos dos leigos, a arma do religioso é o livro [Fig. 9.51]. Acção e contemplação são, finalmente, reunidas na pintura quatrocentista do Museu de Aveiro onde se representa Sã Domingos de Gusmão com o livro e o Crucifixo, acompanhado da legenda: “Ecce quem predicamus Chri[s]tum Crucifixum : Pater No[s]ter, Sancte Dominice, Misericordia Domini Nostri Jesu Christi, Tuis Iuva Nos Precibus” [Fig. 9.52]. Encerrando o discurso, assim claramente circular, estão os homens, na sua vulnerabilidade última, enquanto destinatário desta união e enquanto objecto de doutrinação, resgate e salvação. Na verdade, independentemente do sentido total deste conjunto de capitéis (que cremos funcionarem em conjunto), parece-nos que a articulação destas duas últimas figuras passará fundamentalmente pela encomenda das almas e a responsabilidade dos próprios frades enquanto mediadores, não só entre vivos e mortos, como também entre os próprios mortos e a misericórdia divina. Não será por acaso que os monumentos funerários tantas vezes acolhem a representação dos membros da Ordem da devoção do tumulado (com particular protagonismo, em Portugal, para os franciscanos) e, neste sentido, os dominicanos desempenharam um papel particularmente persuasivo, como competia ao seu domínio da palavra, arvorando-se em forças propiciatórias de eficácia permanente na vida além túmulo, como tão nitidamente se comprova pelo túmulo de Pere I (ou Pere II), deixado à guarda do Convento de San Domènec de Castelló d’Empúries [Figs. 9.53]

Um último caso de potencial densidade iconológica no espaço concreto da igreja, divide-se entre dois conjuntos capitulares (C12 e C13) que nos apresentam, do lado do Evangelho, um capitel decorado com um anjo de amplas asas

abertas⁸⁶⁴ que segura entre as mãos uma folha de recorte ondulante, cuidadosamente esculpida e, do lado da epístola, uma figura feminina absolutamente idêntica às do C21 que, como uma delas, segura nas mãos um ramo [Figs. 9.54]. Estas figuras, que foram já colocados em complementaridade espacial e temática por Saul Gomes, foram também por si identificadas como mais uma representação da Anunciação, em que

*o Arcanjo anuncia a Encarnação portando, não o tradicional filactério, mas antes uma flor, enquanto Maria, na coluna e capitel simétricos, pegando um lírio, aparece como respeitável matrona com pelote de acentuado decote e um capuz com górgea, recoberto por uma espécie de turbante mourisco, que acentua uma figura cortesã quase religiosa de matura idade.*⁸⁶⁵

Ainda que não possamos acompanhar esta hipótese de identificação, não colocamos de parte a possibilidade de se tratar de figuras dialogantes, supondo que se justificam, mais uma vez, pelo denso sentido alegórico que perpassa o programa iconográfico da igreja.

Se a figura feminina aqui apresentada (tal como as do C21) saiu indubitavelmente das mesmas mãos que esculpiram a Virgem da Anunciação da janela da Sala do Capítulo, e estas não hesitaram em conceder às quatro mulheres idênticos traços faciais e idêntico vestuário, com característicos e profundíssimos decotes, não cremos que possuam (as das naves da igreja), atributos suficientemente claros para que as identifiquemos com personagens religiosas precisas. Ao procurar, ainda assim, possíveis fontes ou paralelos iconográficos capazes de alimentar uma tal identificação, apenas um tema nos pareceu exequível para a inserção destas duas figuras numa cena de referência mariana: o Anúncio da Morte da Virgem. Episódio de pouca repercussão iconográfica, ausente dos Evangelhos, embora referida em textos apócrifos atribuídos a São João Evangelista, e maioritariamente veiculado pela *Legenda Aurea* de Tiago de Voragine, simula a gestualidade típica da Anunciação mas introduz algumas alterações. Nos exemplos colhidos, a Virgem é invariavelmente representada como uma mulher mais velha, tendo quase sempre a cabeça coberta por pesados

⁸⁶⁴ Trata-se de uma figura cujo tratamento escultórico, muito particular, se repete nos capitéis dos anjos músicos e na Anunciação da Sala do Capítulo. Quer o anjo da Anunciação da Capela de Santa Bárbara, quer as pequenas figuras angelicais que surgem em posição de oração, entre a folhagem, são diferentes e corresponderão a uma campanha escultórica e/ou autoria distinta.

⁸⁶⁵ Cf. GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinas*, p. 73.

véus, a quem o Anjo (Gabriel ou Miguel, o anjo da morte⁸⁶⁶) entrega uma folha de palma, símbolo de vitória sobre a morte e ressurreição [Figs. 9.55-56]. A tratar-se de uma tal representação nos capitéis de Santa Maria da Vitória, teríamos de ver o ramo sustido pela figura feminina como a palma, já aceite pela Virgem, e a folha cuidadosamente manuseada pelo anjo como um eventual símbolo de vida interrompida - folha caída ou folha caída, com as naturais ressonâncias da colheita da vinha do Apocalipse de São João, por vezes representado por um anjo a cortar os ramos e os frutos de luxuriantes videiras.

A eventual confirmação desta atribuição alimentaria, por sua vez, a hipótese de reconvertermos a leitura do capitel das duas mulheres (que identificámos hipoteticamente com as alegorias da vida activa e da vida contemplativa) numa Visitação de Maria a Isabel, com o ramo de palma a identificar em momentos distintos a figura da Virgem e o cântaro a servir de atributo de Isabel, na referência às águas do Baptismo e a São João Baptista. Apesar de pouco frequente, e certamente pouco ortodoxa do ponto de vista da cristalização iconográfica dos temas marianos, uma representação deste tipo não deixa de ter os seus precedentes. Nas jambas do portal norte do transepto da catedral de Chartres, as imagens de vulto de Maria e Isabel, teatralmente dispostas em diálogo, assentam sobre mísulas onde se representa a sarça ardente, que arde sem nunca se consumir, interpretado pelos exegetas medievais como signo de Maria, que concebeu sem nunca perder a virgindade, e um aguadeiro que enche de água uma grande cuba, em alusão à água do Baptismo. Positivamente marginais, estas figuras são simultaneamente atributos, chamadas de atenção (*notae*) e expansões narrativas (*glosae*) de intenso sentido alegórico a partir do “texto” central.

Na real impossibilidade de confirmar esta leitura alternativa, resta-nos a possibilidade - que cremos, apesar de tudo, mais provável - de se tratar de mais uma representação alegórica, porventura remetida às mesmas noções de sacrifício e vitória sobre a morte que estariam presentes no caso de se tratar da representação do Anúncio da Morte de Maria e, sobretudo, em consonância com as ideias de expiação, purificação, transformação e salvação sugeridas pelos restantes motivos, na convivência estreita com os vegetalismos. Ou, ainda, alusões à pureza e à castidade similares às que surgem nas representações do próprio S. Domingos, que frequentemente segura um lírio, ora mais próximo do natural, ora estilizado ou ainda reduzido a um simples apontamento vegetal [Figs. 9.57-58].

⁸⁶⁶ Cf. JAMESON, Anna, *Legends of the Madonna as presented in the fine arts*, London, Longmans & Roberts, 1857, p.309-312.

Independentemente da identificação real destes elementos figurativos com uma abordagem hiper-alegorizada ao ciclo mariano que facilmente se adivinha próprio a um espaço como o de Santa Maria da Vitória, o facto é que a sua presença se insinua e se sublinha a cada passo, dentro e fora do espaço estrito da igreja. No claustro, a par dos dominicanos que se representam num dos conjuntos de capitéis, esculpiram-se pequenas figuras “verdes” que surgem por entre a folhagem para mostrar a quem percorre a galeria sul da quadra claustral o louvor devido à Virgem, pois nos livros que seguram entre as minúsculas mãos pode ler-se perfeitamente: *Ave Maria* [Figs. 9.59]. Um tal convite à exaltação mariana, é exactamente o que vamos encontrar à entrada (e portanto à saída) da igreja do convento do Carmo e Lisboa, onde figuras angelicais, esculpidas de corpo inteiro sobre dois capitéis cumprem a mesma função interpeladora.



Figs. 9.46 - Acção/Contemplação, capitéis do conjunto C21 © Joana Antunes



Fig. 9.47 - Dominicanos, capitéis do conjunto C21, pormenores © Joana Antunes



Figs. 9.48 - Alegorias, capitel d conjunto C21, pormenor © Joana Antunes; Pormenor da miniatura correspondente ao mês de Fevereiro no calendário das Très Riches Heures du Duc de Berry, c. 1412-1416, irmãos Limbourg, Chantilly © Musée Condé, Ms. 65, fl. 2v



Fig. 9.49 - Acção/Contemplação, capitéis do conjunto C21, pormenor © Joana Antunes



Fig. 9.50 -Saltério, 2ª metade séc. XIII, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra © Biblioteca Pública Municipal do Porto, MS. Santa Cruz 24, fl. 21r



Figs. 9.51 -Pormenor da inicial A de "Arma clericorum". *Omne Bonum* de James le Palmer, Londres, c. 1360-1375 © British Library, Royal 6 E VI, fl. 137



Fig. 9.52 - São Domingos de Gusmão, séc. XV © Museu de Aveiro, 42406 TC



Fig. 9.53 - Túmulo com jacente atribuído a Pere I (1325-1341) ou Pere II. Proveniente do Convento de Sant Domènec de Castelló d'Empúries [S. Domingos, fundação 1317], encontra-se hoje na Catedral de Santa Maria.

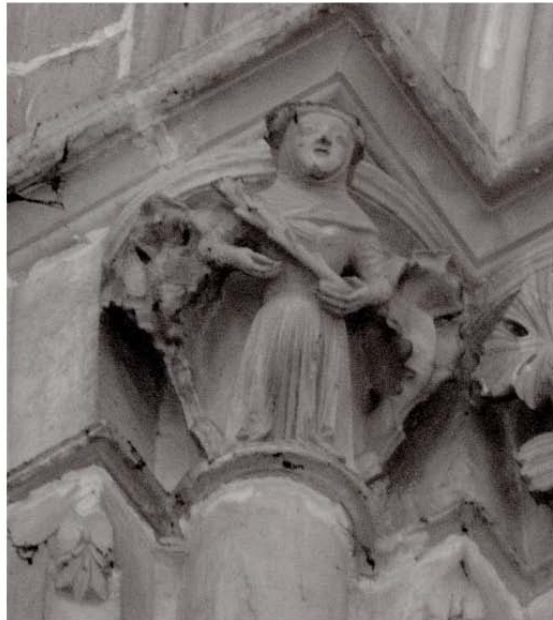


Fig. 9.54 - Alegorias (?), capitéis dos conjuntos C12 e C13, pormenores © Joana Antunes



Fig. 9.55 - Duccio da Buoninsegna, O Anúncio da Morte de Maria, 1308-1311, Siena © Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo

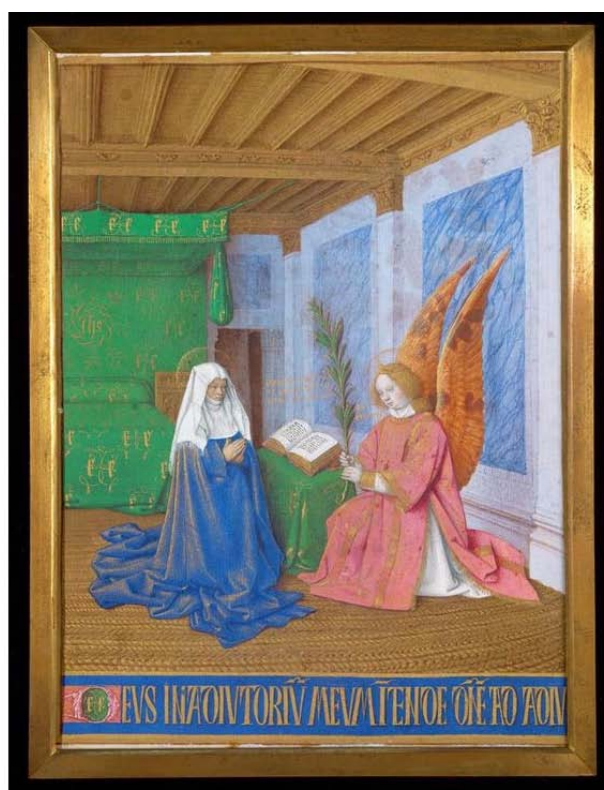


Fig. 9.56 - Jean Fouquet, O Anúncio da Morte da Virgem, séc. XV, Chantilly © Musée Condé



Fig. 9.57 - Painel central do retábulo de S. Domingos, c. 1300-1320 de Tamarit de Llitera (Huesca), Barcelona © Museu Nacional d'Art



Fig. 9.58 - Hinário, Alemanha, séc. XIII-XIV, Nova Iorque © Pierpont Morgan Library, MS W.24, fol. 1v



Figs. 9.59 - Vegetalismos habitados com livros abertos (Ave Maria), conjunto C51, pormenores © Joana Antunes

Maria liminar

Em dois capitéis da monumental fachada da Sala do Capítulo, voltada à ala nascente do claustro, esculpiu-se, novamente uma cena da Anunciação. Particularmente apelativa, pela forma como ambos os personagens parecem interpelar quem passa, é-o também por algumas peculiaridades plásticas e iconográficas porventura dignas de maior reflexão do que aquela que até agora tem sido estimulada nos e pelos investigadores. Saul António Gomes, que representa uma das mais notáveis excepções no que respeita à generalizada indiferença historiográfica perante a escultura integrada do conjunto batalhino, não deixou de notar a frontalidade das figuras e, conseqüentemente, a sua falta de interação⁸⁶⁷, à qual acrescentaríamos o seu posicionamento pouco habitual, com Gabriel à esquerda de Maria e não à sua direita [Figs. 9.60], como é o caso na grande maioria das cenas da Anunciação e como se verifica, de resto, na versão esculpida na capela de Santa Bárbara. De facto, os únicos elementos visíveis que indiciam o tema da Anunciação como elemento comum à figura feminina e ao anjo são o rígido filactério que este segura na mão esquerda, a posição das pernas, ligeiramente flectida na direcção da jovem figura que o acompanha - numa sugestão um tanto acabrunhada de movimento e genuflexão - e, por fim, a posição desta última, com a mão esquerda sobre o ventre. Nenhum outro motivo habitual na iconografia da Anunciação se torna aqui visível, a não ser aquele que fica sugerido do lado direito de Maria, roubado pelo tempo e gerador de algumas dúvidas quanto ao seu aspecto original pois enquanto Saul Gomes e Paulo Pereira lhe reconhecem a sugestão de uma pequena vasilha, já Jean-Marie Guilloët é omissos quanto ao pretensos objecto⁸⁶⁸ que, pensamos não ser outra coisa senão o que resta do braço erguido da Virgem, um pouco desproporcionado mas não mais do que a mão que lhe vemos sobre o ventre ou os membros (todos eles) do anjo Gabriel.

Caso se confirmasse a primeira interpretação e Maria tivesse sido, de facto, representada a segurar uma vasilha, ou um cântaro, estaríamos perante uma raríssima representação - a todos os títulos possível num espaço cheio de peculiaridades iconográficas - da Anunciação a Maria junto ao Poço, inspirada no Evangelho Apócrifo, ou Proto-evangelho de Tiago (século II) que descreve como a

⁸⁶⁷ Cf. GOMES, Saúl, *Vésperas Batalhinas*, p. 73.

⁸⁶⁸ Cf. PEREIRA, Paulo, *O "Modo Gótico" (séculos XIII-XV)*, p. 80; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha*, p. 76-78.

Virgem, eleita para fiar o escarlate e o púrpura para o novo véu do templo, teria abandonado momentaneamente a sua tarefa para recolher água no poço quando ouviu a saudação de Gabriel. O relato apócrifo cruza-se com o de Lucas, quando descreve que Maria regressa a casa e só então vê Gabriel, cumprindo-se então a Encarnação ou concepção divina⁸⁶⁹. Comum, sobretudo, na liturgia e na arte bizantina, síria e arménia, a representação da Virgem no exterior, junto do poço ou da fonte surge ainda no período carolíngio, em paralelo com a encenação da Anunciação no interior do templo (vertido também em interior doméstico) e, ocasionalmente, em conjunto com esta, como que ilustrando os dois momentos do anúncio, tal como descrito no Evangelho de Tiago⁸⁷⁰. No entanto, a fortuna desta versão de inspiração apócrifa diluir-se-á rapidamente - e perguntamos se por natural adaptação ou por rigor uniformizador da reforma gregoriana - na iconografia mariana ocidental ficando, quando muito, remetida a uma indefinição espacial que as cenas mais essencializadas potenciam, contando apenas com as duas personagens ou com estas e o vaso florido de lírios, açucenas ou flores-de-lis, mais elaborado, como numa das miniaturas das Cantigas de Santa Maria (quase com sentido claustral) ou menos, como no capitel da capela de Santa Bárbara.

Falando dos três tipos de virgindade, a que deve ser detestada, a que deve ser imitada e a que deve ser admirada explica que esta última consiste “naquela que não tem igual, ou seja, aquela que é fértil mas permanece virgem. Tal virgindade é uma maravilha e um milagre e não se encontra na natureza.”⁸⁷¹. Ainda que não nos pareça ser esta a referência textual e iconográfica da Anunciação da Sala do Capítulo, ela não deixa de representar um documento iconográfico, plástico e histórico raro e absolutamente valioso. Tal como Saul Gomes não deixou de notar, a figura de Maria é aqui tratada com um cuidado

⁸⁶⁹ Uma das primeiras representações conhecidas desta cena (que se propõe igualmente como a primeira representação conhecida da própria Virgem) poderá corresponder ao fragmento de fresco descoberto em Doura Europos e hoje conservado na galeria de arte da Universidade de Yale, onde se vislumbra a silhueta de uma mulher, inclinada na direcção de um poço, com uma presença luminosa atrás de si. Numa *ampulla* paleocristã encontrada na Palestina e um pouco mais tardia, a Virgem é representada com o cântaro na mão, ajoelhando-se sob uma palmeira. Cf. MATHEWS, Thomas, SANJIAN, *Avedis Krikor, Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel*, Harvard University Press, Cambridge, 1991, p. 136.

⁸⁷⁰ Encontraremos esta convivência, por exemplo, num cofre de marfim da escola de Metz, séc. IX-X, conservado no Museu do Louvre e numa píxide de marfim, do século VI, do Museu Hermitage.

⁸⁷¹ “Virginitas admiranda est illa que non habet parem, scilicet vt maneat virginitas et assit fecunditas. Nam talia sunt mirabilia et mira que non reperiuntur in natura” WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, p. 124-125.

muito particular, por um artista interessado em sublinhar a sua jovialidade, feminilidade e estatuto pois:

esta é representada sem toucado, de véu curto que deixa ver os cabelos ondedados, juvenil, vestida com uma opa ajustada e bem pregueada com amplo decote que permite espreitar os seios. A cintura é alta, logo abaixo dos peitos, firmada por fino cinto, de forma a fazer sobressair o busto. Envolve-a um mantão, ou redondel, que a mão esquerda prende à cintura, efeito que lhe faz realçar muito o ventre - moda feminina corrente em meados do século XV.⁸⁷²

O papel nada negligenciável do vestuário e das flutuações na moda (visível ao nível do tratamento das vestes, acessórios, cabelos e toucados) é, por vezes, um factor decisivo para a ancoragem cronológica, ainda que aproximada, de determinadas imagens. As imagens marginais, por norma mais *vernaculares* na sua expressão (por uma lógica de distribuição hierárquica do trabalho que frequentemente remete a decoração dos espaços secundários, ou parergónicos, a escultores de média ou baixa proficiência, porventura até mesmo aprendizes), nem sempre transparecem a actualização do vestuário, cristalizando com alguma frequência formulário básicos (como a túnica pregueada) que encontraremos numa escultura do século XIV ou numa do século XVI. Por outro lado, o estudo histórico e iconográfico do vestuário medieval (de qualquer período dentro deste lato qualificativo) está ainda por fazer, aprofundando, por consequência, o desamparo da investigação da iconografia medieval em Portugal em termos de vocabulário e referências modelares. Ora, no caso da escultura marginal de Santa Maria da Vitória, a neutralidade habitual dos registos vestimentares faz-se substituir por uma enorme precisão e uma evidente especificidade, sobretudo no vestuário das figuras femininas, que não pode passar sem o necessário questionamento - ainda que dificilmente se adivinhem respostas conclusivas.

Se atentarmos nas figuras femininas representadas a corpo inteiro nos capitéis da igreja e claustro⁸⁷³ perceberemos rapidamente que todas, à excepção da Virgem da Anunciação da capela de Santa Bárbara, se caracterizam pelo mesmo tipo de silhueta curvilínea e o mesmo tipo de vestuário (além do mesmo tipo de fisionomia e feições, denunciador, a nosso ver, de uma autoria comum).

⁸⁷² GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas*, p. 73.

⁸⁷³ Virgem da Anunciação da capela de Santa Bárbara e as três figuras distribuídas pelos capitéis da nave, além da Virgem da Sala do Capítulo, num total de cinco figuras.

A diferença de estatuto e condição entre a Virgem e as mulheres anónimas, reflecte-se no vestuário que, apesar de idêntico apresenta algumas especificidades: a virgem parece ser (segundo nos possibilitam averiguar os registos fotográficos) a única que possui um cinto, sinal de riqueza, um manto e um véu simples, além de possivelmente envergar uma saia sobre a peça interior (justificando, também, a necessidade do cinto) enquanto as outras três figuras parecem vestidas de um corpinho liso (em duas peças), prescindindo do cinto. No entanto, a partilha de uma indumentária idêntica entre as quatro figuras é algo de significativo pois todas seguem a moda vigente na época - pelo menos, no país de origem do escultor e/ou dos modelos sobre os quais se terá inspirado - e Maria desvincula-se de um estrito decoro, habitualmente reforçado pelo corpo perfeitamente coberto, pelo protagonismo do tecido sobre o da pele. Mesmo tratando-se de um período em que a associação dos seios à maternidade é constante, sobretudo no caso da iconografia mariana, onde a exposição de um seio nu se torna frequente pela proliferação de cenas de lactação, os imperativos de uma tendência feminina eminentemente secular e conscientemente sensual raramente se fazem sentir sobre as representações da Virgem. É esta, pelo menos, a opinião de alguns autores: “no more bare flesh than was absolutely necessary surrounded this single nursing breast - the act was solemn and not sensuous, and the clothing worn by the Virgin in all early-fifteenth-century art was equally solemn.”⁸⁷⁴

Uma das poucas vezes em que encontraremos uma representação da Virgem absolutamente condicente com as mais arrojadas modas cortesãs é precisamente naquele que se julga (ainda) ser o retrato de Agnès Sorel, cortesã favorita e amante *oficial* de Charles VII de França, imortalizado por Jean Fouquet numa das *Madonna lactans* mais conhecidas da história da arte europeia⁸⁷⁵. Conhecida, um pouco anedoticamente, precisamente pela utilização de amplísimos decotes que provocavam escândalo na corte, Sorel havia já falecido aquando da pintura desta voluptuosa Virgem, cuja excepcionalidade reside tanto na exposição frontal e imediata (quase gratuita, dado o desinteresse do Menino) do seio, quanto do revelador decote que, juntamente com o restante figurino, tanto a aproxima da figura mundana de uma cortesã da mais elevada estirpe e da mais dedicada ostentação. Independentemente, assim, da utilização ou não de um

⁸⁷⁴ Cf. HOLLANDER, Anne, *Seeing Through Clothes*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993, p. 187.

⁸⁷⁵ Trata-se do volante direito do díptico de Melun, c. 1452, hoje no Museu Real de Belas Artes (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Antuérpia.

modelo real, a Madonna do díptico de Melun demonstra, quanto a nós, a utilização do modelo cortesão como mecanismo dignificador da figura da Virgem, a sua beleza e do seu estatuto, tal como a Virgem da Sala do Capítulo da Batalha e, de resto, as próprias Virgens do Ó de Mestre Pero que com ela partilham esta característica [Fig. 9.61-62].

Desenlaçando o paralelo, convirá lembrar que, independentemente do desconforto provocado em determinados elementos do círculo familiar e cortesão de Charles VII - nomeadamente o príncipe herdeiro, filho de Marie d'Anjou e futuro Louis XI - Agnès Sorel, que ficaria conhecida como *Dame de Beauté*, obteve pretensamente graças à sua extraordinária beleza, o estatuto de amante oficial do rei, vendo reconhecida a legitimidade das suas três filhas⁸⁷⁶. A utilização da sua figura como modelo para a representação da Virgem, caso fosse possível confirmá-la, não deixaria de justificar-se precisamente pelo seu carácter de modelo ideal, pelo que o "escândalo" supostamente provocado pela pintura não deverá atribuir-se a outra coisa que não o olhar anacrónico (de consequências ambivalentes) de uma contemporaneidade compreensivelmente comprazida com a sensualidade desta Rainha dos Céus - que é, de resto, quase tudo o que hoje reconhecemos nela. "This breast bursts out of its confinement while the other one, for once equally visible under the dress, submits to its pressure with equally sexy effect. Though her dress is unornamented, this Virgin really looks as if she paid attention to clothes."⁸⁷⁷. Ora, por mais que reconheçamos hoje o quão inútil é projectar sobre a arte medieval (quatrocentista, como neste caso, ou de qualquer outro século) uma esterilidade sensual e sexual que mais não é do que o produto de uma idealização asseptizada - porventura ainda herdada da inocência e castidade reconhecidas por Émile Mâle em toda a iconografia medieval - de um passado submerso em devoção e repressão judaico-cristã, o facto é que a projecção de uma sensibilidade contemporânea sobre o objecto observado passa os limites (estreitos, é certo) de um anacronismo positivo quando oblitera todas as outras motivações e reacções atribuíveis à sua época de origem.

Não cremos que a pintura de Fouquet, durante séculos colocada junto aos túmulos de Jean Chevalier e da sua esposa, na igreja de Notre Dame de Melun, ou a Virgem da Anunciação da janela da Sala do Capítulo do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, com a devida gradação de impacto, deixassem de ser admiradas pela

⁸⁷⁶ Entre os registos positivos em torno da controversa figura de Agnes Sorel, contam-se os de Chastellain e Enea Silvio Piccolomini, que terão valorizado a sua influência positiva junto do rei, e o próprio Francisco I tê-la-á imortalizado em verso.

⁸⁷⁷ Cf. HOLLANDER, Anne, *Seeing Through Clothes*, p. 188.

sua beleza evidente, jovial e até sedutora. Mas também não cremos que o deleite estético e certamente físico potencialmente despoletado pela sua contemplação assumisse contornos de provocação ou escândalo, demitindo-se por completo daquela que seria a conotação fundamental destas figuras: a beleza excepcional, arvorada em perfeição moral e física da Virgem, rainha dos céus e recipiente eleito da encarnação divina, bem como a extraordinária fertilidade (patente numa milagrosa e insondável fecundação) deste mesmo recipiente, um corpo sem mácula capaz de nutrir o Salvador da humanidade e a humanidade inteira. De resto, a importância simbólica e plástica do colo da Virgem será por várias vezes sublinhada, não só através da iconografia da lactação, como também pela representação íntima e descontraída do Menino que, procurando o seio materno, coloca a mão dentro do decote de Maria ou o puxa na sua direcção⁸⁷⁸, com cotação directa, mais uma vez, do Protoevangelho de Tiago: “e ele aproximou-se e tomou o seio de Maria, sua mãe”.

Sem ser criado exclusivamente para a Virgem, o amplo decote que vemos em exemplos excepcionais da sua representação plástica resultará, assim, da partilha de uma tendência comum ao vestuário feminino do seu tempo que conscientemente se estende a uma figura sagrada por forma a valorizá-la e aproximá-la do observador. O decote amplo, comum na época por questões que, ainda que residualmente, não se demitem da importância da fertilidade e da maternidade, associadas a um corpo consensualmente belo e saudável, torna-se assim aceitável, senão mesmo apto, à figuração da Virgem, que deve transparecer já o seu estado de graça (*monstra esse matrem*, segundo a exortação de São Bernardo) e cujos seios são objecto de digressões poéticas, teológicas, místicas e cosmológicas desde a mais alta Idade Média quando, também inspirados pelos salmos (cuja sensualidade não se questiona), autores como Beda, o Venerável a ela se dirigem nestes termos:

*Beata cujus ubera
Summo repleta munere
Terris alebant unicum*

⁸⁷⁸ Michelozzo di Bartolomeo, *Virgem com o Menino*, c. 1430, Museo Nazionale del Bargello, Florença; Mestre da Natividade de Castello, *Virgem com o Menino*, 1448-1450, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover; Domenico Veneziano, *A Virgem e o Menino com Santos*, c. 1455, Galleria degli Uffizi, Florença; Raffaello Sanzio, *Virgem com o Menino*, 1508, National Gallery of Art, Washington e *Madonna Colonna*, c. 1508, Staatliche Museen, Berlin.

Popular até ao primeiro quartel do século XV, este tipo de *kirtle* e *surcote* com as silhuetas curvilíneas correspondentes cai em desuso a partir de então, dando lugar à *opalanda* e aos vestidos borgonheses, ambos de uma enorme variedade de cortes e de usos locais, mas tendencialmente mais largos e menos reveladores. Ora, a crer na fidelidade dos restauradores do portal às esculturas originais, cujos vestígios justificam a segurança de uma semelhança suficientemente garantida para a (cautelosa) detecção de modelos de vestuário, as peças que encontramos na única figura feminina laica representada por entre as mísulas do portal e também nos personagens masculinos, correspondem precisamente aos figurinos típicos de um século XV pleno - são amplas *opalandas* de mangas imensas e recortadas, presas por cintos. No que respeita ao vestuário masculino, as únicas figuras que poderíamos convocar como termo de comparação com as das mísulas do portal são as dos homens verdes (quase tão neutras quanto as dos anjos que ocupam, a par das representações de frades e figuras nuas, os outros capitéis) e, nas mísulas, dos *marmousets*, cujo vestuário se revela, em ambos os casos - no da mísula do transepto e no da Sala do Capítulo, já pertencente a uma segunda metade do século XV bem avançada.

Mas, voltando ainda ao decote da Virgem da Sala do Capítulo, talvez a sua generosidade se deva também (ou se adapte particularmente bem) à exposição de um outro motivo de evidente raridade: o colar de mãos [Figs. 9.63]. Notado por Saul Gomes por Paulo Pereira⁸⁸⁰ também por Jean-Marie Guillouët, que lhes atribui a referência às mãos do judeu enraivecido (por vezes um príncipe ou um sumo-sacerdote) que tentou abalroar o caixão onde jazia o corpo dormido da Virgem e ficou por isso sem as mãos; perante o castigo, converteu-se e foi curado⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ “Vós cujos sagrados seios, repletos de uma dádiva divina, alimentavam todas as terras com a glória única da terra e dos céus”. Tradução livre do excerto do hino natalício dedicado à Virgem (*In Natali Sanctae Dei Genitricis*). Cf. BEDE, *The Complete Works of Venerable Bede*, Vol. I, London, Whittaker and Co., 1843, p. 94; também citado em WARNER, Marina, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Vintage Books Edition, 1983, p. 199. Nesta obra, fracturante e controversa a vários níveis, Warner dedica um capítulo, “The Milk of Paradise”, às implicações simbólicas, religiosas e iconográficas do leite a partir do culto mariano (pp. 192-205).

⁸⁸⁰ Cf. GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinas*, p. 73; PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 80.

⁸⁸¹ Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória*, p. 77; Sobre este tema ver, por exemplo, BRADBURY, Carlee A., “Deshumanizing the Jew at the Funeral of the Virgin Mary in the Thirteenth Century (c. 1170-c.1350)”, *Christians and Jews in Angevin England. The York Massacre of 1190, Narratives and Contexts* (ed. Sarah Rees Jones), Boydell & Brewer, 2013, p. 250-260.

Os três pares de mãos pendentes numa fiada em torno do pescoço da jovial figura de Maria não podem deixar, no entanto, de convocar o conhecido motivo da Mão de Fátima, particularmente comum no mundo islâmico e a partir dele muitas vezes designada como *hamsa*. Esta associação à cultura e à religião islâmica, a vários níveis desconcertante para o período e tema iconográfico em questão, está, na verdade, longe de ser unívoca ou problemática, e não valendo sequer a pena (na nossa opinião) considerá-la à luz da participação de mão-de-obra moura nas campanhas escultóricas do mosteiro e muito menos de potenciais mecanismos de transgressão subrepticamente postos em acção neste lugar de charneira (dos mais visíveis do mosteiro, apesar de tudo).

A mão de Fátima, assim designada por referência à filha de Maomé, é na verdade um símbolo comum às religiões do Livro que transportou durante toda a Idade Média - e que transporta ainda hoje - a ideia e a pretendida eficácia do poder totalizante e protector do número cinco associado ao poder criativo e activo das mãos, alvo de uma representação icónica intensa desde o período paleolítico. Também apelidada de mão de Miriam, e até mesmo de Maria em contexto judaico e cristão, foi um amuleto comum e quotidiano, muitas vezes dotado de um olho como reforço da presença vigilante do olho de Deus e do poder contra o mau olhar, obviamente transportado sobre o corpo e sobretudo utilizado por mulheres e crianças⁸⁸². O território hispânico, desde logo, foi particularmente influenciado pela prática, generalizada entre as populações muçulmanas, de pendurar ao pescoço, em colares (ou prender sob a roupa, em contacto directo com a pele) das crianças e das mulheres pequenos amuletos de prata e outros metais em forma de uma mão aberta, as *gumças*⁸⁸³ - prática que seria oficialmente banida

⁸⁸² Cf. EISENBERG, Ronald L., *Jewish Traditions: a JPS Guide*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2004, p. 584; APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, "Discerning the Hand-of-Fatima: An Iconological Investigation of the Role of Gender in Religious Art", *Beyond the Exotic: Women's Histories in Islamic Societies* (ed. Amira El Azhary Sonbol), New York, Syracuse University Press, 2005, pp. 347-61 e 451-53, p. 354.

⁸⁸³ O termo *gumça*, que surge na documentação dos reinos hispânicos durante o século XV, será uma aclimatação do vocábulo árabe *khamsa* ou *hamsa*. A sua utilização, protectora e profilática, deixou vestígios da sua entrada no quotidiano cristão tanto nos amuletos e objectos de uso pessoal, frequentemente exumados a partir de escavações arqueológicas, como no mobiliário litúrgico, nomeadamente as famosas pias baptismas toledanas e sevilhanas, de que também em Portugal se conservam testemunhos, como o que se encontra na igreja de Nossa Senhora da Luz da Ponta do Sol, no Funchal. Cf. GÓMEZ MARTÍNEZ, Susana (coord.), *Os Signos do Quotidiano. Gestos, Marcas e Símbolos no Al-Ándalus*, Mértola, Campo Arqueológico de Mértola/CEAUCP, 2011, p. 28, 29, 48, 49. SANTA-CRUZ, Noelia Silva, "La mano de Fátima", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, 2013, p. 17-25; LIZARDO, J., "Arte Mudéjar na Madeira. A pia baptismal da matriz da Ponta do Sol", *Atlântico*, nº18, Funchal, 1989, p. 149-152.

em 1526 e substituída pela utilização de amuletos em forma de cruz ou medalhas benzidas⁸⁸⁴.

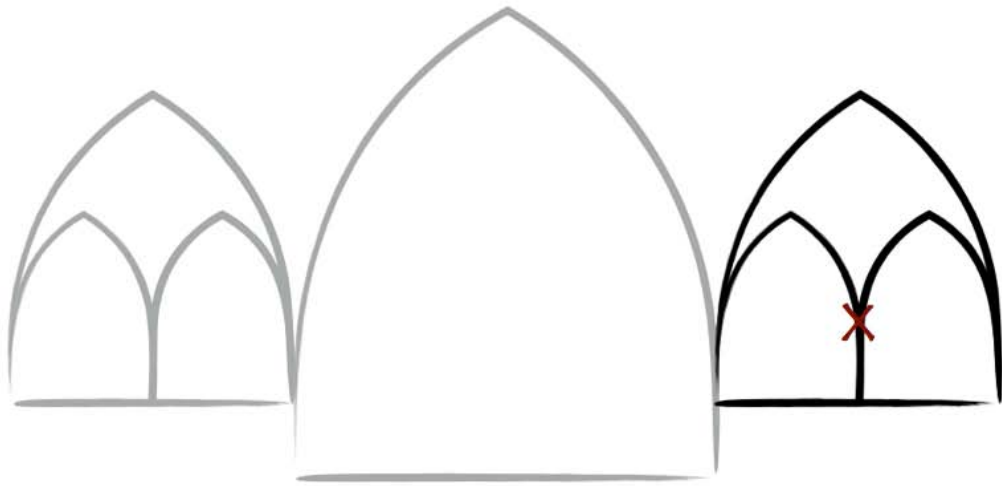
Segundo esta autora, este contacto com a cultura islâmica, ecoado pela utilização comum da mão como símbolo protector desde a Mesopotâmia até ao Mediterrâneo, cristalizaria a sua utilização preferencial por indivíduos que estivessem em estados de liminar fragilidade, como mulheres grávidas e lactentes:

there were a series of prominent anthropomorphic symbols of divine protection such as a Hand-of-Venus (or Aphrodite) and a Hand-of-Mary that warded off the evil eye and protected women: making the barren fertile, the pregnant fulfilled, the nursing lactational, and the weak strong.⁸⁸⁵

Não é difícil, portanto, imaginar por que terá a Virgem da Anunciação um colar de mãos, ainda que este seja mais um exemplo da enorme especificidade da iconografia do conjunto escultórico do mosteiro da Batalha em todos os seus tempos - uma especificidade cujo alcance apenas podemos vislumbrar com este trabalho e que reclama com certeza mais demorados e certos olhares.

⁸⁸⁴ Cf. APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, "Discerning the Hand-of-Fatima: An Iconological Investigation of the Role of Gender in Religious Art", p. 357.

⁸⁸⁵ Cf. APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, "Discerning the Hand-of-Fatima: An Iconological Investigation of the Role of Gender in Religious Art", p. 356.



Figs. 9.60 - Anunciação, capitéis da janela da Sala do Capítulo (esquema de localização) © Joana Antunes



Fig. 9.61 - Mestre Pero, Nossa Senhora do Ó, 1ª metade séc. XIV © Museu de Lamego



Fig. 9.62 - Virgem da Anunciação, capela da Sala do Capítulo © Joana Antunes



Figs. 9.63 -Azulejo com hamsa, cerâmica de Manises, séc. XV, Valência ©Museo Nacional de Cerámica y Artes Suturais

Amuleto em forma de mão, séc. XII-XIII, Moura © Museu de Moura

o primeiro limiar

A relação entre centro e margem que se estabelece neste portal, e que será seguida no portal axial, projecta os elementos do discurso oficial e principal para o campo do gablete, deixando vão o espaço do tímpano onde se recorta, com notável inventividade, um trilóbulo trespassado por uma fina moldura ogival. Numa composição claramente ascensional e verticalizante, de matriz geométrica ogival e triangular, este fluxo repuxado da iconografia para o alto - sem sair do centro - é, quanto a nós, sintomático de uma economia do ornamento cuidadosamente calculada e ponderada que se esquia à densidade ornamental e às múltiplas excentricidades formais e temáticas que, nas primeiras décadas do século XV, se tornam habituais em edifícios da escala e do aparato, também cenográfico, do mosteiro da Batalha [Fig. 9.64].

Com o campo principal de representação bem estabelecido, sugere-se emblematicamente a presença, a protecção e a força decisória do casal real, com escudos de Avis e de Lencastre colocados lado a lado, engastados em receptáculos quadrilobados rodeados por um fundo de folhas de acanto estilizadas e rigorosamente emoldurados, como um bifólio permanentemente aberto. Sobre cada um, alçam-se longos baldaquinos, émulos da fábrica arquitectónica do próprio mosteiro, que se articulam em nova solução triangular com um terceiro que marca e protege nova inscrição, simultaneamente central e intersticial, do brasão régio desta vez dotado de um volumoso paquife encimado por uma serpe.

Ainda que não nos atrevamos a uma qualquer descrição ou análise heráldica que dificilmente poderíamos assegurar com a devida correcção, importará todavia notar que os escudos de D. João I e D. Filipa de Lencastre são, no mosteiro da Batalha, elementos instrumentais para a ponderação das dinâmicas estabelecidas entre centro e margem concorrendo, as mais das vezes, para a diluição das fronteiras entre um e outro. De facto, estes signos de identidade e simulacros da presença régia, tanto nos surgem em posição central e de evidente protagonismo, como nos gabletes do portal sul e do portal axial, participando do culminar de uma narrativa que se desenrola desde os seus limites mais extremos, como são inscritos em lugares baixos, como as mísulas do apostolado, ou periféricos, como o remate superior dos baldaquinos que coroam os jacentes do casal real, na capela do Fundador, ou que pontuam o tabardo do jacente de D. João I e o punho

do seu estoque⁸⁸⁶. No entanto, esta partilha da heráldica entre prováveis centros e hipotéticas margens é muito mais regulada pela atracção do *locus* do discurso oficial do que o oposto. Senão, vejamos como, no portal axial a heráldica monopoliza o centro cénico da entrada na igreja mesmo quando está em posição marginal, pois os escudos de D. João I e D. Filipa de Lencastre colocados no centro nas mísulas que suportam as imagens claramente protagonizadoras de São Pedro e São Paulo são também os que mais se aproximam do centro efectivo da composição - o vão, ou entrada no espaço sagrado -, além de se articularem imediatamente, em registo de clara geometria, com a repetição dos mesmos escudos no florão que remata o gablete, inscritos em molduras quadrangulares tal como no portal sul. Da mesma forma, a sua ocorrência no túmulo régio é apenas aparentemente periférica, pois ocupam, com a força validadora de um selo, o centro de cada um dos baldaquinos, pontuando ainda o vestuário de aparato (invólucro indecisamente entendido como centro e margem) do próprio rei.

Idêntica maleabilidade, ou antes, calculada ubiquidade que une sistematicamente os vários espaços ornamentais do espaço arquitectónico, é a que se verifica ao nível dos elementos vegetalistas. Ornamento por excelência, eles são reconhecidas marcas da margem - e, para a arte medieval, bem podem afirmar-se a sua essência parergónica - mas não deixam de invadir, contaminar e preencher o centro sempre que possível. No caso do Mosteiro da Batalha, o seu esquema ornamental altamente racionalizado não deixa de ser altamente permeável a esta contaminação e o portal sul, na sua geometria calculada e na harmonia rítmica de uma ordem evidente, é um dos primeiros exemplos dessa mesma permeabilidade. Visivelmente presente nos capitéis e nos cogulhos que escalam o longo comprimento do gablete e afloram nos pináculos das pilastras - émulos plásticos de uma contrafortagem que o não é de facto - eles disseminam-se também em padrões de folhas de videira e palmetas estilizadas que ocupam toda a altura dos entrecolúnios, percorrem numa conspícua e ondulante bordadura de videira o limite exterior do arco ogival, pontilham com inusitado preciosismo a margem interna do gablete de minúsculas flores (rosas, provavelmente), pousam ordeiramente no ângulo da base/estereóbato de cada uma das colunas, irrompem no interior da rigorosa moldura que demarca e protege os escudos régios e chega

⁸⁸⁶ Para a descrição, análise e ponderação cronológica deste túmulo, ver RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, "O Retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Um Novo Paradigma de Representação", *Revista de História da Arte*, nº 5, Lisboa, Instituto de História da Arte/FCSH/UNL, 2008, p. 77-95; GOULÃO, Maria José, "Figuras do Além. A escultura e a tumulária", *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, pp. 155-177, p. 168-169.

mesmo ao extremo de vegetalizar as coroas que os sobrepujam aqui, no portal axial e, inclusivamente, as que cingem as cabeças dos próprios jacentes de D. João e D. Filipa, na capela do Fundador [Figs. 9.66-69].

A propósito dos vegetalismos, importa sublinhar que a sua identificação, de onde decorre qualquer tipo de extrapolação sobre o seu sentido simbólico específico (e veremos, para o interior, como o geral pode ser generosamente ambíguo), nem sempre é tarefa fácil ou sequer desejável. Se alguns dos elementos de folhagem esculpidos nos vários elementos arquitectónicos destinados a receber ornamentação são facilmente reconhecíveis, e a sua adequação iconológica ao espaço em questão rapidamente clarificada, como sempre acontece com a videira, o carvalho ou a hera, outras ocultam sob a sua intrínseca ornamentalidade, estimulada por uma carga mais ou menos densa de inventividade e estilização, uma absoluta indefinição quanto à planta representada ou, pelo contrário, uma panóplia de possibilidades.

Creemos que a ilustrar a primeira hipótese estão as plantas que sobem, no portal sul, pelos entrecolúnios a par das teorias de folhas de videira e a exemplificar a segunda as teorias de folhas trifoliadas que surgem nos capitéis dos pequenos colunelos que se inscrevem nos ângulos do segundo registo do portal e que se repetem em vários outros capitéis no interior da igreja e no claustro. É muito provável que a ambiguidade, a estilização e a indefinição a que nos remetem variadíssimos tipos de folhagem esculpidos nesta e noutras igrejas (e edifícios civis) pertencentes a uma cultura artística sistematicamente identificada como naturalista resultem mais de um defeito de percepção do que de uma premeditada e original despreocupação com o tipo de planta representado.

Muitas das plantas, sobretudo as silvestres, que muito provavelmente foram captadas (mais do que retratadas) para ornamento do ambiente edificado, encontram-se hoje tendencialmente afastadas do nosso quotidiano e do nosso horizonte simbólico, mesmo enquanto codificação adquirida por força da sua pretendida aplicação ao objecto de estudo. No entanto, e uma vez admitida esta possibilidade de uma observação falha dos necessários instrumentos de identificação botânica, não podemos deixar de contemplar a hipótese, a todos os títulos provável, de muitos dos espécimes representados não terem um cotejo botânico real por serem, de facto, concepções abstractas e verdadeiramente ornamentalizantes de um mundo vegetal convocado não só por conveniência simbólica mas também pela necessidade (e vontade) de transformar o espaço sacralizado num espaço celebrado e de ecoar na perenidade do seu tecido construtivo a natureza, exuberante e extraordinária, do Paraíso Celeste que a

igreja deveria reflectir e antecipar. Desta forma, o ornamento vegetalista “fantasista”, impossível de identificar e de rotular, partilharia a natureza incatalogável, metamórfica e admiravelmente criativa dos monstros, híbridos e quimeras gerados para gerar, muito provavelmente, mais surpresa do que medo.

Avançando, assim, com a necessária cautela por entre a natureza fitomórfica que brota dos interstícios e avança pelas orlas do edifício da Batalha, identificamos-lhe inequivocamente quatro tipos de referências vegetais e simbólicas que provêm de um fundo antigo e, inclusivamente, pré-cristão para se prolongarem tenazmente ao longo dos séculos, através e para além da *media tempestas*. São eles, expectavelmente, a videira, o carvalho, a palma e o acanto.

Estas quatro plantas assumem, desde logo, no portal Sul, unanimemente identificado como o mais antigo, os principais espaços ornamentais, com natural protagonismo para a videira, dotada apenas de folhas e (ainda) não de frutos. Assim, do lado esquerdo, todos os capitéis serão ocupados por esse símbolo iniciático e celebratório, sacrificial e eucarístico é fundamentalmente orgânico e metamórfico que é a videira. Do lado direito, surgem as ramagens de carvalho, essas sim, com os respectivos frutos dispostos de forma regular e ornamental, marcando, através da longevidade e perenidade da árvore-mãe, e da dignidade de arquétipo de árvore genealógica, a fertilidade sustentadora e nutridora do mundo criado por Deus e na igreja, criada pelos homens para sua honra e glória.

É este, julgamos, o primeiro indício iconológico do capitel dos porcos, já na face interna da parede Sul do corpo da igreja onde, dispostos em pares afrontados, entre composições geometricamente de folhas e glandes de carvalho, vemos estes animais habitualmente mal conotados a surgirem como signos do apascentamento farto que a Igreja garante aos fiéis. A referência iconográfica imediata vem-lhe, precisamente, do calendário e da *glandée* que acontece frequentemente no mês de Novembro, marcando parte das tarefas do Inverno e inscrevendo-se num ciclo que, também nos vegetanismos da Batalha deve assumir a devida importância: o ciclo ininterrupto da vida e da morte, transposto metaforicamente para a fertilidade da terra e a engorda dos porcos como metáfora para o sacrifício que se segue e que a videira, mesmo sem fruto, cumpre a função de lembrar [Figs. 9.70-71].

As folhas de palma e acanto, unidas pela frequente estilização e por uma idêntica inscrição numa linhagem de fundo antigo que lhes garantiu o transporte ao longo da Alta Idade Média, sempre como signos de vitalidade vegetal e de

imortalidade, separam-se apenas nos diferentes graus de proximidade a um simbolismo preciso e cristologicamente codificado. Ainda que muitas vezes apenas residualmente simbólica, a folha de palma transformada em ornamento, através do motivo da palmeta, convoca rapidamente referenciais simbólicos como a imortalidade, o sacrifício, a recompensa e a salvação. Articulada, nos entrecólunios do portal sul, com a videira, reforça-se precisamente a ideia da utilização de motivos vegetalistas eleitos não só pelo seu potencial ornamental mas também pelo seu potencial significado.

Já o acanto, *parergon* (margem, interstício, fundo) verdadeiramente dignificado da obra (*ergon*) com que se relaciona tão estreitamente⁸⁸⁷ desde as primeiras experiências coríntias, coloca-nos, a par da natureza espinhosa que lhe deu o nome, a dúvida da carga simbólica premeditação simbólica da sua utilização. A associação aos espinhos, que explicará porventura a tradução que Jerónimo Cardoso oferece ao termo latino *acanthus*, “o alcachofre, erua”⁸⁸⁸, justificou já a inferência, como vimos, pouco fundamentada, da sua associação ao pecado⁸⁸⁹. Já a sua evidente vitalidade, que o faz propagar sob as mais difíceis condições, crescendo abundante, viçoso e luxuriante, e que não só marcou a sua instrução na arquitectura grega e romana como também a sua adopção na arte funerária paleocristã, torna o simbolismo da regeneração e do renascimento - de resto, próximo ao da alcachofra - um candidato muito mais provável para a sustentação ideológica da sua presença no edifício medieval.

Quer se trate de uma planta adoptada por tradição e, portanto, dotada o simbolismo residual reconhecido em qualquer elemento vegetalista ou de um motivo eleito pelo seu imediato valor metafórico, o facto é que os encontramos em profusão, no portal sul da igreja de Santa Maria da Vitória, onde as suas estilizadas folhas, aclimatadas ao cinzel do tempo, emolduram o tablete e servem de fundo aos escudos régios, esquivando-se depois para o portal axial e para as cestas dos capitéis, dentro e fora da igreja. A natureza extraordinária destes vegetanismos, patente na selecção e na cuidada disposição que sublinham a sua

⁸⁸⁷ Recordemos que, além da existência de mais do que uma espécie de acanto (*acanthus mollis* e *acanthus spinosus* são as mais conhecidas), com características variáveis, as suas interpretações gráficas e plásticas ao longo da história da arte (não exclusivamente ocidental) são imensamente variadas, tornando a sua identificação, por vezes, um tanto fortuita.

⁸⁸⁸ Cf. CARDOSO, Jerónimo, *Dictionarium latino lusitanicum & vice versa lusitanico latinu[m]*, p. 3.

⁸⁸⁹ Cf. QUIÑONES e CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p. 51.

ornamentalidade, é no entanto reforçada por uma estreita e estranha convivência com o animal e o humano: dos capitéis dos colunelos despontam pequenas cabeças humanas, de rosto sereno e talhe cuidado; e no vértice do gablete, *in extremis* e quase invisível, está um animal verde, uma minúscula cabeça de traços zoomórfico de cuja boca brotam os acantos que, encrespados como ondas, se transforma, no remate cogulado do gablete triangular. Animada, viva e em movimento, a natureza vegetal que ornamenta a igreja tem mais de fluxo contínuo do que de natureza-morta e pouco se assemelha às plantas, reais e efémeras, colhidas pelas mãos dos homens e entretecidas em guirlandas, esparsas pelo chão, ou dispostas sobre os altares da igreja nos seus dias de festa. A energia vital que estas têm, mas que logo lhes falta, procuram as outras simular eternamente na matéria fria da pedra, criada por Deus, trabalhada pelo homem através de uma arte (um dom) divinamente concedido.



Fig. 9.64 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, portal sul ©Fundação Calouste Gulbenkian [fotografia de Mário Novais, 1954]



Fig. 9.66 - Portal sul, capitéis com motivos vegetalistas (folhas de videira) © Joana Antunes



Figs. 9.67 - Portal sul, capitéis com motivos vegetalistas (folhas de carvalho) © Joana Antunes



Figs. 9.68 - Portal sul e capela de São Sebastião, capitéis, pormenores © Joana Antunes



Figs. 9.69 - Portal sul, relevos vegetalistas, pormenores © Joana Antunes



Figs. 9.70 - Capitéis com porcos, ramos de carvalho e bolotas, C26 © Joana Antunes



Figs. 9.71 - Glandée, cena do mês de Novembro, Livro de Orações dito de D. Fernando, oficina de Simon Bening, c. 1530-1534, Lisboa © Museu Nacional de Arte Antiga, fl. 11v

9.2 margens batalhinas: terceiro tempo

Ao terceiro tempo da génese da escultura das margens, dos limites e dos interstícios do imenso edifício de Santa Maria da Vitória, um tempo ao qual não ousamos conceder datas precisas mas que remetemos aproximadamente ao segundo quartel do século XV, pertence a maioria das mísulas figuradas do conjunto constituído pela igreja, claustro e sala do capítulo. Estreitamente ligadas aos elementos das coberturas, de que são simultaneamente complemento, remate e suporte (parergónico), as mísulas surgem naturalmente na proximidade cronológica do seu lançamento e da conclusão dos espaços. Pela sua proximidade formal, plástica e mesmo temática, considerámos como parte deste terceiro tempo duas das mísulas do transepto (lado poente), as mísulas do claustro e da sala do capítulo, além das mísulas e molduras do portal axial.

A referência às mísulas do transepto exige a convocação de duas esculturas que não mencionámos no seu devido tempo (o segundo), embora tenhamos já enunciado, a propósito da construção da margem no Mosteiro da Batalha, algumas das suas implicações. Na parede sul do transepto e de ambos os lados do janelão que se abre por cima dos dois primeiros registos (do portal e da imagem da padroeira), vislumbram-se com manifesta dificuldade duas mísulas que suportam as nervuras da abóbada. Na parede fundeira do lado oposto, onde se encontra, em solução de simetria, a imagem de Nossa Senhora das Dores, duas outras mísulas marcam os limites do último registo vertical do pano murário e suportam mais uma vez a descida das nervuras da cobertura. Todas elas dotadas de escultura figurativa, representam, segundo julgamos, um dos mais fortes indícios da sucessão de campanhas e fases de trabalho, desta feita com alteração dos planos iniciais. Sem que possamos fazer mais do que instrumentalizar estes elementos (dentro dos seus próprios limites) para a formulação de uma hipótese de trabalho, pensamos, de facto, que as mísulas correspondentes ao lado nascente do transepto - portanto, aquelas que confrontam com as paredes da cabeceira, correspondem a uma primeira fase dos trabalhos, sendo as outras duas, imediatamente opostas, correspondentes ao momento em que se lançou a cobertura do transepto. Sem que esta hipótese traga nada de novo relativamente ao faseamento das empreitadas de construção, ela concretiza-se um pouco mais na constatação das especificidades plásticas e iconográficas das próprias figuras.

Assim, nas mísulas adjacentes à cabeceira, que cremos serem as mais antigas [Figs. 9.72], encontramos a figura de um anjo suportado por uma nuvem de contornos ondulantes, à maneira da escultura e iluminura do seu tempo [M2]⁸⁹⁰, segurando com ambas as mãos um longuíssimo filactério cujas extremidades se enrolam, como que atestando o seu peso. Com um dos joelhos flectidos, simulando movimento, este anjo é semelhante a outros que encontramos nos capitéis da igreja e, inclusivamente, ao Anjo Gabriel da Anunciação da Sala do Capítulo. No entanto, a sua identidade só parece esclarecer-se quando, atravessado o limite nascente do transepto encontramos, na outra extremidade, uma mísula de idêntico talhe e expressão onde se esculpiu uma águia de asas abertas [M1], erguendo-se sobre uma nuvem exactamente idêntica à do anjo e segurando com as garras um filactério em tudo semelhante ao anterior. Face a estas duas esculturas, não restarão muitas dúvidas quanto à iconografia convocada para os quatro cantos do transepto: precisamente, o Tetramorfo, uma das quaternidades mais prezadas pela arte medieval, que assim articularia João e Mateus com Lucas e Marcos, numa organização que espelharia exactamente (ou que nela se veria espelhada) a que hoje vemos no tímpano do portal axial.

As mísulas que confrontam com as paredes das naves laterais não viriam, contudo, a figurar os restantes evangelistas mas sim, numa expressão plástica claramente diferenciada, uma figura masculina barbada e agachada (um atlante ou *marmouset*) na parede Norte [M3] e um casal envolto num panejamento na parede Sul [M4]. Sem que consigamos, por ora, analisar estas duas mísulas com o detalhe devido, dadas as insuficiências de um registo fotográfico que teve de vencer quase trinta metros de altura (com manifesto e assumido insucesso), cremos poder inscrevê-las a ambas num mesmo tempo, que será certamente o das mísulas da Sala do Capítulo (ainda que também neste caso devamos estar na presença de mais do que um escultor) mas que certamente não será o dos dois Evangelistas simbolicamente convocados nas mísulas opostas. De resto, além dos aspectos plásticos que só uma melhor documentação visual poderá permitir aprofundar, também o caminho iconográfico seguido por ambos os “pares” é fundamentalmente diferente, uma vez que o referente religioso desaparece para dar lugar a um registo profano e moralizante de maior mordacidade. O homem que vemos, agachado, com as mãos tranquilamente pousadas sobre os joelhos, poucos indicadores oferece de um sentido simbólico que vá além das habituais

⁸⁹⁰ Na verdade, de ascendência mais antiga, uma vez que já a encontramos, perfeitamente desenvolvida, no túmulo de D. Inês de Castro, datado de 1360, e em datas muito anteriores, em miniaturas e escultura, fora de Portugal.

representações dos homens do mundo a carregarem, acto de sacrifício e humildade (voluntários ou infligidos), o peso da casa de Deus ou das fortalezas dos homens, pois que também os encontraremos, por exemplo, na Torre de Menagem do Castelo de Beja [Figs. 9.73]⁸⁹¹.

Já o casal da mísula complementar, parece-nos corresponder a uma representação, particularmente comum nas mísulas, ou misericórdias, dos cadeirais de coro, dos afectos transgressivos dos religiosos, frequentemente representados a partilhar um banho, uma refeição ou carícias um pouco mais explícitas com belas jovens, seduzidas por vezes no próprio acto da confissão [Fig. 9.74]. Neste caso em particular, e não sem margem para dúvidas, parece-nos ver a representação de um religioso tonsurado (porventura um dos frades dominicanos constantemente evocados nas margens do mosteiro, em mísulas e capitéis) que oferece um objecto a uma jovem mulher, cujo elaborado penteado e toucado obrigam à hesitação entre a elegância de uma senhora de elevado estrato social e o aparato, cuidado e vaidoso, de uma mulher mundaira. Aparentemente nus, estão ambos envolvidos ambos pelo mesmo panejamento, que lhes aproxima os corpos e lhes sublinha a carnalidade do contacto. Quanto ao objecto da transacção (ou oferta), apenas podemos especular, podendo conjecturar-se a hipótese de se tratar de um coração que o enleado frade oferece à jovem mulher, cujo gesto nos autoriza perguntar se não estará prestes a recusá-lo. Um potencial paralelo iconográfico surge-nos numa fonte mais tardia, um manuscrito iluminado do Roman de la Rose de cerca de 1520-1530 onde vemos, na linguagem (e “ver na linguagem” não é aqui um despropósito) altamente alegórica que é comum a esta obra e que se estende à escultura batalhina, *Faux Semblant* (Falso Semblante, a hipocrisia personificada na figura de um dominicano) rouba o coração a uma dama. Veículo de críticas contundentes às ordens mendicantes, *Faux Semblant* é um personagens progressivamente reinventado e glosado desde o século XIV, surgindo nas fontes dos séculos XV e XVI como o traidor que, sob as

⁸⁹¹ Não sendo exclusivas da arquitectura religiosa, estas figuras encontrar-se-ão também em edifícios civis, onde cumprem idêntico papel simbólico, carregando e obedecendo ao peso da autoridade. Em Portugal, voltaremos a encontrá-los, por exemplo, na torre de menagem do Castelo de Beja. São, além disso, comuns a outros suportes da imagem, não sendo raro encontrá-los na iluminura e até mesmo na pintura sobre tábuas, cujo exemplo mais claro será, porventura, a *Natividade de Petrus Christus* hoje conservada em Washington (c. 1450, National Gallery of Art).

suas vestes negras e cinzentas⁸⁹² e com o seu rosto magro e pálido, vai roubando os corações das gentes⁸⁹³.

Num espaço onde a representação marginal dos membros da ordem que o tutela e ocupa é desde o início um fenómeno natural, e porventura até procurado pelos próprios dominicanos, é interessante notar como a simples convocação da sua presença, participante e humilde, se vai tingindo de alguma conotação adversativa, moralizante e provavelmente auto-reguladora, sugerida primeiro pela presença do frade verde - e apenas na hipótese de se tratar de uma referência negativizante, alegorizadora da má pregação - e depois mais claramente enunciada.

Recordemos, em respaldo da própria dúvida, a importância matricial da *ars praedicandi* e da sua eficácia no âmbito mendicante, mesmo tratando-se de uma instituição que assumia desde o início estar mais apartada da *conversação com os fiéis*, bem como da avidez com que a Igreja deitou mão, mesmo antes do advento destas ordens, a mecanismos vários para o controlo e crítica da má pregação. Se os franciscanos, menos protegidos pela relação legitimadora a instituições como a Universidade, virão a ser alvos preferenciais das críticas mais ácidas, a figura do frade em geral ficará sistematicamente vinculada a uma mundaneidade que é alvo de frequentes sátiras. Quase sempre, estas dirigem-se à actividade pregatória, sublinhando a sua capacidade de persuasão pelo uso hábil do discurso e pela manipulação do ouvinte.

Assim, enquanto Chaucer ironiza a figura do frade que se empenha em edulcorar o seu inglês (*Somewhat he lipsed, for his wantownesse, / To make his Englissh sweete upon his tonge*)⁸⁹⁴, os comitentes e artistas envolvidos na criação de marginalia (em mísulas, capitéis, misericórdias e, claro, nas margens dos manuscritos iluminados), faziam-nos representar como astutas raposas empoleiradas no púlpito, entretidas com o produtivo resgate das almas dos fiéis, invariavelmente vertidos em galinhas, gansos ou patos. Esta questão foi já aplicada ao mosteiro de Santa Maria da Vitória por Catarina Barreira, a propósito de uma das gárgulas das Capelas Imperfeitas que se assemelha ao estereótipo

⁸⁹² Michel Pastoureau já alertou para a virtual inexistência do branco nos têxteis, sobretudo, os dos hábitos monásticos. Cf. PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 171-179.

⁸⁹³ A iluminura em questão (Pierpont Morgan Library, MS M948, fl. 110v) é acompanhada pela seguinte legenda: "Comment le traistre Faulx Semblant si va les cueurs des gens emblant pour ses vestemens noir et gris et pour son vis pasle a maigris / Trop seray bien mes habitz changer / prendre lun et lautre estrangier."

⁸⁹⁴ HOPPER, Vincent F, *Somewhat he lipsed, for his wantownesse*, New York, Barrons, 1948, p. 17 v. 264-265

do asno leitor, frequente nos *marginalia* de vários suportes e com uma (re)aparição documentada numa das misericórdias do cadeiral da Sé do Funchal. A este propósito, a autora reflecte sobre a flagrante iliteracia de muitos dos religiosos ordenados e a crítica coeva aos pregadores e à sua arrogância e ineficácia citando a propósito um dos *abusões* denunciados no Horto do Esposo, relativo ao *preegador* ou *ensinador* cujas “obras som desvairadas dos seus dizeres ca fazem o contrairo do que dizem”⁸⁹⁵. Este parece, de resto, fazer-se presente no próprio mosteiro e, significativamente, também no seu limite exterior, numa das gárgulas que Catarina Barreira identificou como pertencente à quarta campanha de colocação destes elementos, correspondente à supervisão de Mateus Fernandes, cuja confirmação como mestre-de-obras do mosteiro havia sido garantida por D. Manuel I em 1497⁸⁹⁶. Projectando-se das alturas de um dos contrafortes do segundo absidíolo das Capelas Imperfeitas, encontra-se então um frade com o capuz cobrindo-lhe a cabeça tonsurada mas vestindo apenas umas bragas em vez da túnica, sentado de pernas cruzadas e com as mãos postas em frente ao peito, onde se abre um filactério que diz: *Nom me creas* [Fig. 9.75].

De resto, os próprios mendicantes e, desde logo, os dominicanos se perfilam para uma prática auto-analítica e inclusiva, fazendo-se protagonistas de muitos dos *exempla* utilizados como complemento da pregação⁸⁹⁷. Na cabeceira da igreja do Convento de São Francisco de Guimarães, e num breve mas significativo conjunto também estudado por Catarina Barreira⁸⁹⁸, voltaremos a encontrar um frade cumprindo a função de gárgula e partilhando a excepcionalidade do antropomorfismo (pois os restantes elementos são zoomórficos) com uma mulher de penteado cuidado e seios nus, a fazer lembrar não só as representações femininas e luxuriosas das gárgulas batalhinhas, como também a mísula que acabamos de analisar. Não deixa de ser interessante, também, que a ocorrência destes momentos de crítica mais mordaz se dê em momentos mais tardios da vida do mosteiro e se remeta às alturas praticamente invisíveis do edifício, como aviso tácito mas insidioso de um perigo potencial.

⁸⁹⁵ Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas*, vol. I, p. 210.

⁸⁹⁶ Cf. BARREIRA, Catarina, *Gárgulas*, vol. I, p. 254-309.

⁸⁹⁷ Cf. SCHIEWER, Regina D., “Sermons for Nuns of the Dominican Observance Movement”, *Medieval Monastic Preaching* (ed. Carolyn Muessig), Leiden, Boston & Köln, Brill, 1998, p. 75-92, p. 84.

⁸⁹⁸ BARREIRA, Catarina, *Gárgulas*, vol. I, p. 310-317.

Bem distinta é a espacialidade de outras mísulas que cremos pertencentes a este mesmo momento ou conjunto escultórico. Em cada uma das extremidades da ala oriental do claustro, encontramos duas mísulas que representam, com sugestivos efeitos especiais, dois anjos que emergem miraculosamente da superfície pétrea para marcarem, com a sua presença benfazeja e protectora, o percurso de um dos eixos principais da quadra claustral [M9, M10] [Figs. 9.76-77]. Inscritos na terceira geração angélica deste mosteiro, estes anjos, de rosto sereno e de traços finos, com o cabelo ondulado em torno dele, túnicas de gola subida e corte direito, amplas asas com penas largas e simétricas, são já completamente diferentes do Mensageiro da Capela de Santa Bárbara⁸⁹⁹, de cabelo curto e pregueado das vestes redondo e pesado, bem como dos anjos dos pilares das naves, com os seus volumosos cabelos, levantados em “poupa” no topo da cabeça, os grandes olhos amendoados, braços compridos e angulosos, e túnicas de recortes variados, sempre de pregas finas. Apresentado, um deles em oração, com as mãos postas sobre o peito, o outro toca um alaúde, anunciando porventura a intenção não cumprida de munir os restantes ângulos do claustro com anjos instrumentistas.

Dentro da sala do capítulo, três das quatro mísulas que se acantonam nos seus extremos, recebendo as descargas das nervuras da abóbada, possuem figuração. Protagonista do espaço e dos olhares dos visitantes e, muito principalmente, dos investigadores, a celebrada mísula do arquitecto [M8]⁹⁰⁰ que provavelmente corresponderá, senão ao retrato (ou ao auto-retrato) do arquitecto responsável pelo feito impressionante da cobertura num só voo de um tão amplo espaço, pelo menos à sua representação ideal. A inclusão exclusiva do artista nas margens, quer através da inscrição do seu nome, como a que encontramos no capitel dos centauros da Capela de Santa Bárbara desta mesma igreja (P.o), ou ainda na margem inferior do portal Sul do Convento de Cristo (João de Castilho) e, em idêntica situação marginal, no portal axial da igreja matriz da Golegã, quer da sua imagem convencionalizada ou do seu retrato mais ou menos fiel, é um fenómeno sobejamente conhecido e necessariamente equiparado ao da inclusão dos doadores, ou comitentes. Trata-se não só da manifestação do orgulho e da honra pela autoria da obra e da vontade de perpetuação junto da mesma - na medida

⁸⁹⁹ Não obstante serem manifestamente fruto do trabalho de dois escultores diferentes, como se detecta na maior rigidez com que as mãos, o rosto, as asas e inclusivamente o ondulado da nuvem é tratado no anjo músico [M10].

⁹⁰⁰ Cf. PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico*, p. 80.

em que o comitente também se sente autor -, como também da dedicação humilde a uma obra feita por devoção, para louvor e intercessão⁹⁰¹. Ao colocar-se num (aparentemente) insignificante interstício, na borda, no limite (tantas vezes propositadamente transgredido) ou sob o peso da própria obra, o artista/comitente faz-se permanentemente presente e participante mas também permanentemente exposto, em tensão e sacrifício, garantindo a protecção e a expiação: “it could not be a more appropriate statement of his ownership in the most humble sense of onerous responsibility, both for the task and for the safety of the enormous construction above him.”⁹⁰². O *arquitecto* da Batalha, inscreve-se de forma um tanto mais subtil (e confortável) numa linhagem que terá como exemplos paradigmáticos do arquitecto da Catedral de Ulm, representado a sustentar sobre as costas dobradas o peso da miniatura do edifício, ainda que com a ajuda dos comitentes, Lutz Krafft e a sua esposa, e sobretudo Adam Craft, auto representado sob o imenso tabernáculo da igreja de St. Lorenz em Nuremberga (1493), mandado construir por Hans Imhoff [Figs. 9.78-79].

Inscrito na categoria dos *marmousets*, que não sabemos ao certo até que ponto não terá já sido aplicada às figuras de suporte mesmo antes do século XVII, o artista perfila-se, contudo, ao lado de toda uma prole de figuras monstruosas, demoníacas e pecaminosas, condenadas à humilhação eterna. E este é, de resto, um excelente exemplo da variabilidade de respostas simbólicas e emocionais possíveis para o mesmo tipo de suportes marginais. Se ao pecador e ao demónio confrange estarem presos e expostos ao olhar de todos num espaço dedicado a deus e aos seus santos, intensificando-se assim o seu carácter negativizante, para o artista ele representa, entre várias coisas, oportunidade e humildade.

Assim, talvez não faça sentido atribuímos exactamente as mesmas valências, por exemplo, às três mísulas figuradas da Sala do Capítulo, uma vez que a dignidade da figura do arquitecto não encontra paralelo imediato nas outras duas. Numa delas, a que fica no lado imediatamente oposto [M7] volta a surgir um homem verde, sob a forma de uma cabeça humana a expelir folhagem pela boca [Fig. 9.80]. Familiar à mísula da imagem de Santa Maria da Vitória trata-se, contudo, de uma interpretação bastante distinta; embora se mantenha no geral a expressividade da figura, de olhos muito abertos e expressão estupefacta, este é

⁹⁰¹ Cf. SCHLEIF, Corine, “Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between”, *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces* (eds. Elina Gertsman, Jill Stevenson), Woodbridge, The Boydell Press, 2012, p. 195-216; SEKULES, Veronica, *Medieval Art*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 35-59.

⁹⁰² SEKULES, Veronica, *Medieval Art*, p. 38.

agora um rosto mais essencializado, sendo também os vegetalismos muito mais estilizados, recortados ao ponto de mais parecerem filigrana do que escultura.

A mísula oposta a esta volta a apresentar-nos figuras em tensão, desta feita dois *putti*, nus como de hábito mas com capas ondulantes sobre os ombros, enlaçados num abraço que deixa dúvidas quanto à natureza do seu pacifismo. De facto, não só os *putti* parecem estar debater-se com ímpeto, como também as suas montadas (dois leões) se atacam mutuamente [Figs. 9.81]. A representação de *putti* belicosos, que é comum a praticamente todos os suportes da imagem, sobretudo a partir do século XV, surge com particular precocidade no território hispânico, por entre as margens dos manuscritos iluminados, dos edifícios, das peças de ourivesaria, marcando sempre com irreverência e suficiente neutralidade esse mundo contaminado pela amoralidade, pelas paixões do corpo, pela violência que precisa de ser extirpada no cristão, fiel ou contemplativo. Entre os frontispícios da Leitura Nova e a panóplia de *putti* que também os habitam, encontramos figuras semelhantes a estas, cavalgando animais e debatendo-se, tal como sucede no Breviário de Martín de Aragão [Figs. 9.82].



Figs. 9.72 - Águia e Anjo, mísulas do transepto M1 e M2 © Joana Antunes



Figs. 9.73 - Mísulas da torre de menagem do Castelo de Beja, séc. XV, 1ª metade © Ana M. Vaz



Figs. 9.74 - Mísula do transepto, igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória © Joana Antunes.
"Faulx Semblant", Roman de la Rose, copiado para Francisco I, Rouen 1520-1530, Nova Iorque © Pierpont Morgan Library, MS M948, fl. 110v

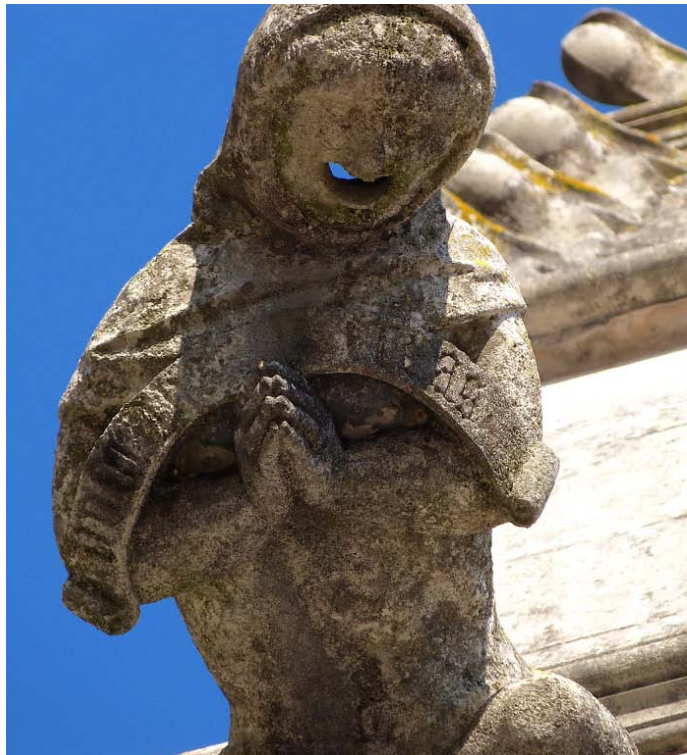


Fig. 9.75 - Gárgula, séc. XV, "Non me creas" © Joana Antunes



Fig. 9.76 - Anjos. Mísulas do claustro M9 e M10 © Joana Antunes



Fig. 9.77 - Claustro da igreja de Sta. María la Real Sasamón, Burgos, séc. XV, mísula com anjo músico e duas cabeças (almas) humanas bem-aventuradas



Fig. 9.78 - Mísula, M8 da Sala do Capítulo © Joana Antunes



Figs. 9.79 - Auto-retrato de Adam Kraft sob o tabernáculo de St. Lorenzkirche, Nuremberga, 1496 © wikicommons; Placa de dedicação da Catedral de Ulm, Junho de 1377 [imagem não creditada]



Figs. 9.80 -Homem verde. Mísula da sala do capítulo, comparação com a escultura do portal sul © Joana Antunes



Figs. 9.81 - . Breviário de Martín de Aragão, c. 1400, St. Cugat, Paris © Bibliothèque nationale de France, Rotschild 2529, fl. 18r



Figs. 9.82 - Livro de horas, séc. XV, Flandres Biblioteca Nacional de España Vitr/24/10fl. fl. 23v; Frontispício do Livro 3 da Estremadura, 1513, Leitura Nova © Arquivo Nacional da Torre do Tombo., LN liv. 19, fl.12r

o segundo limiar

O protagonismo vegetal que se nota no portal Sul dilui-se, na porta principal de acesso à igreja, na densidade de um discurso iconográfico de maior complexidade, com um marcado cunho ostentatório e celebratório. Sobre este portal, o seu programa e as suas influências e implicações artísticas, pouco podemos acrescentar ao que já tem sido escrito e recentemente foi reiterado por Jean-Marie Guillouët, em clara complementaridade ao contributo fundamental de Saul António Gomes. Repetimos, portanto, em jeito de rememoração, a novidade de uma tal composição, apenas ensaiada (tanto quanto o tempo nos permite hoje inferir) em território nacional no portal da Sé de Évora e no janelão de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães⁹⁰³, e a sua filiação em modelos internacionais, ainda que mais integrada no tecido ibérico, nomeadamente catalão, do que próxima aos pretendidos formulários ingleses que a historiografia de finais do século XIX e primeira metade do século XX tanto cuidaram em acarinhar. De facto, a teia de paralelos formais e iconográficos traçados por Guillouët para o portal da Glória de Santa Maria da Vitória, vem lançar dados esclarecedores quanto à fluidez das influências em movimento contínuo na Europa dos inícios do século XV. Aproximando-se de propostas como a da Porta do Sarmental da Catedral de Burgos e, por extensão, a Santa María la Real de Sasamón e a modelos escultóricos como os do Apostolado de Santa María de Castelló d'Empúries, com eventuais implicações políticas reforçadas pelo estudo de Christine Hediger a propósito do porta do Sarmental, o autor concilia esta rede de influências ou similitudes com a recuperação de especificidades de origem ultrapirenaica, como a localização da Coroação da Virgem no frontão que ecoa o portal Axial da Catedral de Reims:

Pretendendo comemorar e reactualizar um passado glorioso num contexto ainda conflitual, a decoração do tímpano parece beber de fontes mais antigas e distantes, mas carregadas de significado para os soberanos da dinastia de Avis. [...] o caso português constitui um retorno

⁹⁰³ Guillouët sublinha o facto de os destinos da colegiada de Guimarães serem liderados, de 1383 a 1396, por João das Regras. Embora a data atribuível ao portal seja frequentemente remetida a 1401, como consta da inscrição epigráfica deixada *in loco*, a influência do conselheiro régio não deixa de se afigurar credível para a definição de aspectos práticos e mesmo iconográficos relativamente a ambas as obras. Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 119.

*significativo à origem do motivo e ao que constitui a sua originalidade. Evidencia-o a escolha de uma disposição que não tinha sido mantida pelos artistas e encomendantes espanhóis.*⁹⁰⁴

Novo e impactante, o portal de Santa Maria da Vitória arvorava-se assim como sùmula do ex-voto oferecido em sacrifício de meios e de esforços à Virgem Maria, como entrada cenográfica para um interior amplo e luminoso mas também como fachada preciosa e dissonantemente exposta a um entorno que durante muitos séculos seria pouco conforme à sua grandeza. Protagonistas desta declaração de devoção mas também de poder sobre matérias mais terrenas, como o governo dos homens, a defesa do reino e a demonstração de grandeza, o Cristo Pantocrator, a Virgem Coroada, bem como o rei e a rainha de Portugal, inscrevem-se num conjunto de afirmação do poder divino e terreno. Segundo Jean-Marie Guillouët, cuja análise é suficientemente minuciosa para que nos escusemos aqui a repeti-la⁹⁰⁵, a iconografia deste portal afasta-se da natureza especificamente escatológica do Juízo Final, que frequentemente lhe anda associada, para se concretizar na apoteótica demonstração da *Maiestas Domini*, que ocupa a totalidade do tímpano na sua articulação imediata e habitual com o tetramorfo, e que se reforça através das “figuras da hierarquia celeste e da Igreja triunfante”⁹⁰⁶ dispostas ao longo das arquivoltas mas também nas jambas do portal, através do seu apostolado. Absolutamente centralizado, o poder emanado pelo centro expande-se apenas ascencionalmente ao dar lugar à singular representação da Coroação da Virgem e, em situação de privilegiada marginalidade (como sempre ocorre com a representação ou indício da presença dos encomendantes), aos escudos régios [Figs. 9.83-86].

Se na escolha dos elementos iconográficos específicos, o portal axial de Santa Maria da Vitória é particularmente idiossincrático, colhendo e excluindo ingredientes habituais nos portais reais, da majestade ou da glória comuns no

⁹⁰⁴ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 107, 109.

⁹⁰⁵ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 96-143. Ainda que toda a obra seja genericamente dedicada ao portal, a sua descrição e análise iconográfica concentra-se sobretudo nas páginas indicadas.

⁹⁰⁶ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 141.

território europeu e, sobretudo, no eixo de transferências artísticas estabelecido entre o território francês e peninsular, esta particularidade não poderia deixar de transparecer na sua composição e na hierarquia dos espaços, seguindo de forma explícita as coordenadas simbólicas habituais na projecções bidimensionais⁹⁰⁷: uma centrípeta e outra ascencional. Obviamente, estas coordenadas indiciam uma direccionalidade que não é unívoca e que apenas se reforça da importância do que está no centro e no alto. Funcionando em conjunto, os eixos vertical e horizontal que se estabelecem neste portal, implicam um equilíbrio constante entre uma centralidade que se dilui mas também se define e reforça por via das suas margens e de uma ascencionalidade que se estabelece a partir do que a suporta, em baixo.

Altamente hierarquizada, uma vez que é à ordem divina, simultaneamente cósmica e terrena, que se reporta de forma mais explícita, a composição que articula este programa iconográfico apresenta-nos a *Maiestas Domini* ao centro para a rodear, em solução de ressonância, de esquemas ordenados de serafins, anjos músicos, profetas, os reis de Israel e Judá, santos mártires e confessores e, por fim, santas mártires. Igualmente inscritas na ordem divina que irradia a partir do centro, as seis arquivoltas denunciam, na sua progressiva proximidade com o exterior, ou a margem, uma hierarquia descendente. Nesta mesma ordem, que privilegia a imediata proximidade ao centro, encontraremos Pedro e Paulo nos extremos interiores das jambas do portal, mais próximos do vão que prolonga a *imago* de Cristo como Porta dos Céus, superiormente reforçada pela presença intercessora da Virgem. A partir das figuras protagonistas dos dois pilares da Igreja, organiza-se então o colégio apostólico cuja ordem original tem sido debatida⁹⁰⁸ sem respostas absolutamente conclusivas dada a impossibilidade, para muitos casos, de identificação dos apóstolos a partir dos seus atributos e, portanto, de verificação das legendas inscritas nas esculturas restauradas que hoje se encontram no portal.

Sob cada uma destas figuras, encontra-se uma mísula com figuração escultórica, de natureza fundamentalmente profana mas nem por isso, cremos, menos ortodoxa no seu papel complementar (ainda que particularmente enigmático, ou opaco na evidência do seu sentido primeiro) em relação ao discurso total. É a partir destas mísulas, que também se inscrevem numa lógica de

⁹⁰⁷ Por “projecção bidimensional” entendemos o esquema que orienta fundamentalmente o *layout* de portais, retábulos, pinturas sobre tábua, pergaminho e papel.

⁹⁰⁸ Cf. NETO, Maria João Baptista, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, p. 126-130; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 80-89 e 121-128.

centralização, acompanhando a disposição hierarquizada dos apóstolos, que se estabelece um novo fluxo de leitura e activação do conjunto iconográfico, desta feita, ascendente. Ainda que aparentemente suspensas, as mísulas sofrem o apelo da terra: são o elemento figurativo mais próximo do solo; suportam as figuras sagradas que sobre elas se dispõem e que a partir da articulação entre a mísula e o baldaquino (também designado e muito significativamente, por sobrecéu) obtém o necessário limite da sua representação; e ostentam no seu campo figuras, símbolos e signos maioritariamente remetidos ao mundo secular, quotidiano, terreno e vegetal.

A ascensão que se faz a partir delas passa, claro, pelos apóstolos, a corte celeste, o Cristo Pantocrator, imediatamente articulado através do vértice das sucessivas ogivas, marcado pela fusão dos baldaquinos das arquivoltas, à Coroação da Virgem até que, por fim, quase fora da vista e fora do campo de representação principal, culmina na apresentação dos escudos de D. João I e D. Filipa de Lencastre, acolitados e protegidos por anjos. Articulado todo este conjunto que, repetimos, se alimenta de forças que actuam em simultâneo pois, neste caso, a leitura ascensional depende estreitamente da existência de um centro gravitacional a partir do qual se organiza a hierarquia de valores das imagens e das mensagens, temos novamente o ornamento arquitectónico estreitamente articulado ao elemento vegetalista. Presente nas microarquitecturas que se vão multiplicando nas dezenas de baldaquinos dispostos no portal, os motivos de folhagem voltarão a ser protagonistas da escultura capitelar, marcando a transição dos finíssimos colunelos para as molduras das arquivoltas e preenchendo os espaços vazios entre os baldaquinos dos Apóstolos, para depois se espalharem pelos limites dos principais espaços de representação e assomarem na extremidade dos remates. Assim, em torno do tímpano onde a majestosa figura de Cristo entronizado se faz acompanhar pelos quatro evangelistas, estende-se uma moldura de volumosas e ondulantes folhas de videira. “Eu sou a videira; vós sois os ramos”, escreveria João (João 15:5), recordando-nos também aqui a repetição cadenciada da folha de vide que no tímpano encena a encarnação da Palavra. Este sentido simbólico, evidente mas frequentemente obliterado de aproximações interpretativas ao portal de Santa Maria da Vitória, encontra no programa iconográfico da igreja - nos seus muitos centros e muitas margens - um foco de ressonância fundamental. Na verdade, cremos ser este um dos temas fundamentais do edifício simbólico aqui montado, a par do impressionante monumento físico: a reiteração da ordem Divina, legitimadora e propiciadora da ordem terrena mantida pelo rei e por ele também

garantida e, acima de tudo, transmitida e assegurada por meio do Verbo feito carne, e do Verbo feito alimento vital dos pregadores dominicanos. O simbolismo imanente da Encarnação, concretizada por esse recipiente vital que é a própria Virgem Maria, repete-se na subtileza numerológica dos arcos trilobulados rematados por folhas trifoliadas que convocam, inequivocamente o valor ternário da Trindade à entrada da igreja. E, no limite exterior do portal, prolonga-se uma nova bordadura cogulhada, com volumosas e estilizadas folhas de acanto que celebram o poder regenerador da via cristológica e mariana.

suster o centro

Neste contexto de ordenada articulação entre o centro e a margem, o alto e o baixo, cabe perguntar qual o papel específico das mísulas figuradas, porventura o mais marginal de todos os registos ornamentais e o de mais problemática descodificação. Ao abordar estes elementos escultóricos, Jean-Marie Guillouët caracterizou-os como “uma iconografia desemparelhada”, encarando com as necessárias reservas a abordagem a estas imagens restauradas que, pese embora a relativa fidelidade aos restos remanescentes, nem sempre autorizam leituras interpretativas de maior fôlego, nem tão pouco a expectável articulação iconográfica com as figuras que suportam. Tanto este autor como Maria João Baptista Neto fizeram um esforço considerável por compreender as eventuais transformações operadas nas mísulas aquando do restauro do portal, ocorrido entre 1885 e 1887⁹⁰⁹, confirmando os seus lugares originais a partir de registos fotográficos anteriores à intervenção e procurando comparar as esculturas novas com as mísulas remanescentes, conservadas ainda no depósito lapidar do mosteiro⁹¹⁰.

Ora, a partir das análises destes autores e do que pudemos observar a partir dos aludidos registos fotográficos, também publicados nas respectivas obras, conclui-se que, tal como sucede com as esculturas do Apostolado, restam hoje onze mísulas das doze originais. Destas onze, que se encontram em depósito, encontramos no portal nove que as replicam tão fielmente quanto possível e duas

⁹⁰⁹ Cf. NETO, Maria João Baptista, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, p. 126.

⁹¹⁰ A análise pormenorizada destas mísulas encontra-se na sobrecitada obra de Jean-Marie Guillouët, que enuncia com cuidado e perspicácia as incertezas lançadas pelo confronto entre os restauros e os originais, documentando fotograficamente as peças remanescentes. Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 83-93, 129-141.

substituem com alguma inventividade duas mísulas muito deterioradas e de leitura difícil. Quanto à décima segunda mísula, cujo original não se parece ter-se conservado, concordamos com Maria João Baptista Neto quanto à probabilidade de ter sido também replicada pelos escultores da Moreira Rato & Filhos, responsáveis pelo restauro, e colocada no lugar original, sob a imagem entretanto legendada como Santo André⁹¹¹. Quanto à sua localização, todas as esculturas misulares parecem estar nos locais originais, à excepção das substituídas. Assim, encontramos hoje um anjo com um filactério onde originalmente se encontraria uma mísula com um fragmento de videira com um cacho de uvas ainda visível e uma figura masculina com um leão onde restaria apenas o vestígio de uma folha de acanto⁹¹² [Figs. 9. 87-88].

Face à impossibilidade de comprovar a adequação dos motivos recriados ao conjunto originalmente planeado para o portal, não tomaremos em consideração estas duas mísulas, restando-nos assim o seguinte elenco de figuras. Partindo da mísula de São Pedro para o exterior do portal : o escudo bipartido de D. João I e D. Filipa de Lencastre sustido por quatro anjos; uma mísula substituída; uma figura masculina que carrega outra às costas; a figura de um rei agachado; uma figura feminina igualmente agachada, ambos com os cabelos esvoaçantes; uma ave, possivelmente uma águia, de asas abertas. E, partindo da mísula de São Paulo para o exterior do portal: o escudo do reino sustido por três anjos; quatro frades pregadores da Ordem de São Domingos segurando livros abertos; três frades dominicanos segurando um livro aberto; uma mísula substituída; um homem que prende um boi a uma árvore; duas figuras híbridas afrontadas a partir de um elemento vegetalista. Jean-Marie Guillouët, uma vez mais, explorou a possibilidade de identificação entre as figuras e temas representados nas mísulas e os Apóstolos por elas suportados, partindo da adequação das imagens mais dignificadas, a heráldica régia, às figuras de São Pedro e São Paulo e da eventual identificação da ave como uma águia e desta como atributo de São João Evangelistas. No entanto, ponderada a possibilidade de a ave representar qualquer outra espécie, nomeadamente, uma de tipo fantástico, como a fénix e constatada a virtual impossibilidade de relacionar os temas das restantes mísulas com os apóstolos (cuja ausência de atributos, como referimos já, não permite uma

⁹¹¹ Jean-Marie Guillouët não considera esta identificação. Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 85.

⁹¹² Cf. NETO, Maria João Baptista, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, p. 128-129; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 85.

troca de referências segura), levaram o referido autor a declarar a inviabilidade deste esclarecimento mútuo⁹¹³.

Procurando referências que possam validar ou negar liminarmente esta relação entre as esculturas de vulto e respectivas mísulas, nomeadamente nos portais monumentais dos grandes edifícios eclesiásticos (mormente catedrálcios) criados entre os séculos XII e XVI, com recurso a esquemas compositivos e iconográficos comuns ao de Santa Maria da Vitória, perceberemos que as opções são múltiplas e dificilmente conducentes a uma resposta definitiva. Se existem casos em que a figuração das mísulas esclarece, ou adensa e complementa simbólica e narrativamente o personagem retratado acima, outros há em que as figuras esculpidas nestas margens inferiores são representações genéricas de forças adversas, sejam elas personagens concretos ou personificações de vícios e pecados, vencidas pelos protagonistas do discurso de virtude, salvação ou redenção activado acima delas. Um exemplo, certamente recuado mas perfeitamente ilustrativo da convivência destas duas lógicas relacionais num mesmo conjunto, encontra-se no portal norte da Catedral de Chartres (c. 1224) onde encontramos, por exemplo, Abraão e Isaac pisando um arbusto com um cordeiro, em alusão ao animal enviado por Deus para substituir o jovem prestes a ser sacrificado pelo pai, ou Moisés pisando um bovino, claramente referente ao bezerro de ouro adorado pelo povo de Moisés quando este desceu do monte Sinai com as tábuas da lei. Já nas jambas do lado direito, encontraremos, por exemplo, Jeremias colocado sobre uma genérica figura de *marmouset*, agachado e suportando o peso do pé do profeta com o ombro, ou João Baptista pisando uma víbora, símbolo igualmente genérico do mal.

Mas, para lá destes sistemas de alusão directa, em que a mísula funciona quase como um atributo da figura principal, ou de alusão indirecta, em que ela representa uma figura negativa, aplicável a qualquer figura do Antigo ou Novo Testamentos, ou a qualquer personificação de virtudes, existem ainda exemplos de relações de complementaridade porventura mais elaboradas, que transformam a mísula numa verdadeira glosa plena de potencial exegético. Assim, na entrada esquerda deste portal triplo, encontraremos a representação da Anunciação de um dos lados da entrada e a Visitação do outro. Sob a figura da Virgem da Anunciação, representou-se a serpente do pecado original empoleirada sobre uma árvore, lembrando o papel de Maria como “Nova Eva”, inaugurado a partir do Anúncio do Anjo Gabriel que tem sob os pés um demónio vencido. Já na

⁹¹³ GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 125.

mísula da Virgem da Visitação, representou-se a sarça ardente, que arde continuamente sem nunca se consumir e que foi interpretada por Gregório de Nissa e João Damasceno, entre outros Padres da Igreja, como signo de Maria, tornada mãe sem deixar de ser virgem. Na mísula de Isabel, uma figura masculina, comum nas representações do zodíaco sob o signo de Aquário verte água de um cântaro para um pote largo, algo semelhante a uma pia de baptismo que sem dúvida se convoca aqui aos pés da mãe do Baptista.

Através do caso de Chartres pretendemos salvaguardar a possibilidade da existência de figuras genéricas no portal da Batalha, cuja neutralidade dificilmente permitirá o esclarecimento da sua relação com o Apóstolo correspondente (ou tão pouco a identificação desta a partir do suporte), sem deixar de parte a hipótese de referências mais complexas que porventura só um domínio aprofundado dos textos associados a cada um dos Apóstolos - e respectiva exegese até ao século XV - permita esclarecer. A conciliação destas duas hipóteses, que não tem como mero intuito excluir a possibilidade de erro, propõe-se tão somente porque a natureza das imagens assim a parece reclamar. De facto, se algumas das mísulas apresentam figuras simples e de natureza potencialmente genérica, como a ave ou o rei que segura um filactério, outras parecem demasiado específicas nos temas e figuras eleitos e, também, demasiado cuidadas no seu tratamento, para não levantarem pelo menos a suspeita de alguma associação textual mais precisa ou alguma relação alegórica mais elaborada. O devido esclarecimento da natureza de cada uma das mísulas, do seu conteúdo simbólico ainda interpretável e da sua eventual relação com cada um dos Apóstolos, que não cremos impossível, dependerá provavelmente da descoberta de paralelos iconográficos tão próximos e tão completos quanto possível que, no caso de existirem, permitam colmatar as lacunas aqui existentes. Efectivamente, por mais informadas que sejam as hipóteses criadas para identificar e interpretar cada uma destas imagens, elas esbarrarão sempre no carácter fragmentário e incompleto dos originais felizmente conservados, que nos dão conta da ausência de elementos importantíssimos para a devida identificação e caracterização de grande número de figuras. Ao compararmos os exemplares originais e os reconstruídos, e salvaguardando sempre a relativa fidelidade destes, percebemos que as lacunas preenchidas deixam mais dúvidas do que respostas e que a identificação da ave seria muito mais fácil se a cabeça tivesse sobrevivido, a caracterização do rei muito mais completa se as mãos e o suposto filactério não tivessem desaparecido, e a interpretação dos três dominicanos muito mais precisa se do original não

tivessem restado apenas os fragmentos de duas figuras, nenhuma delas com cabeça ou braços.

Ainda assim, a conjugação daquilo que remanesce com o que foi reconstituído, por vezes com minúcia arqueológica, permite-nos chegar a algumas conclusões gerais. Em primeiro lugar, parece-nos que as mísulas se caracterizam por uma evidente coerência formal de um e outro lado do portal, sendo as que se encontram do lado esquerdo (norte) ocupadas por uma única figura, ou pela conjugação de duas numa lógica de sobreposição vertical, e as que se localizam do lado direito (sul) preenchidas por composições mais complexas, onde duas ou mais figuras se articulam a partir de um eixo de simetria, assumido ou estabelecido por um elemento vegetalista. No que respeita aos temas, e além da já notada dignificação das mísulas dedicadas a Pedro e Paulo, percebemos que a sua natureza fundamentalmente telúrica, extraída ao mundo dos homens, mais ou menos solene, mas sempre mais poluto do que o que se encena acima, não parece consubstanciar-se em densas representações do pecado ou do vício, como frequentemente acontece. Pelo contrário, à presença insinuada das figuras régias, acrescenta-se a dos próprios frades pregadores que, na primeira mísula, expõem o grande livro dos Evangelhos, ladeados por outros dois, com o capuz colocado sobre a cabeça, que seguram também um livro aberto cada um. A natureza virtuosa destas figuras parece fazer-se clara pelo facto de, também elas, possuírem as suas mísulas: duas minúsculas figuras híbridas cujos braços, abertos, suportam a presença dignificada dos frades, assim centralizada pela inclusão da margem dentro da margem [Fig. 9.90]⁹¹⁴.

Já a segunda mísula com figuras de frades dominicanos [Fig.] deve encarar-se com as maiores reservas quanto ao seu aspecto e quanto ao livro que hoje seguram mas que já não consta do original. Independentemente dos pormenores formais e até mesmo de eventuais pistas iconográficas, o facto é que a inclusão dos frades entres os *marginalia* do portal axial mais não faz do que reiterar a sua presença constante nas margens dos principais espaços do mosteiro, uma vez que os encontrámos já nos capitéis da igreja e do claustro, em situações diversas mas frequentemente expondo o livro que, segundo Saul António Gomes será o da regra da Ordem dos Frades Pregadores de São Domingos mas que, para María Dolores Fraga Sampedro, como mencionámos também anteriormente, e precisamente pela sua filiação dominicana, se trata sempre do livro dos evangelhos. Esta última hipótese parece-nos, de facto, particularmente adequada

⁹¹⁴ A inclusão destas figuras atesta-se na escultura original, não se podendo atribuir a um qualquer exercício criativo dos escultores-restauradores. Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 90.

a um espaço onde a palavra e o seu poder transformador parecem adquirir uma importância de claros contornos iconológicos, como veremos de seguida.

Além deste par de mísulas explicitamente dominicanas, outro par parece sugerir uma complementaridade binária querida aos marginalia medievais e facilmente verificável no tecido artístico português. Uma figura masculina coroada e outra feminina, ambas de porte nobre, com amplos vestidos, ou *opalandas*, a marcarem-lhe a amplitude dos movimentos parecem corresponder, de facto, à identificação de Maria João Baptista Neto, que neles viu um rei e uma rainha [Figs. 9.91]. Se a mísula da suposta rainha, que nos mostra a figura feminina a segurar um filactério e um outro objecto que se assemelha vagamente a uma coroa simples ou a um simples recipiente, é a única que já não possui um modelo original, o seu aspecto é definitivamente informado pelas esculturas remanescentes (tal como o anjo que, apesar de reinventado, procura imitar os anjos dos espaços marginais batalhinos, diferentes dos anjos esculpidos para as arquivoltas). Com o cabelo ondulante a elevar-se como que por acção da deslocação do ar em resposta ao movimento da própria figura, ela mimetiza, senão um original perdido, pelo menos a mísula do rei. Esta, cujo original, apesar de danificado na zona das mãos (com a perda do objecto que originalmente seguraria, como referimos há pouco), demonstra bem a qualidade plástica destas esculturas marginais e a distância a que delas se encontram os sucedâneos restaurados, marca definitivamente uma das características fundamentais destas mísulas do portal: a apresentação de figuras em movimento, que correm, caminham a passos largos ou aterram de um salto, em claro contraste com a tranquilidade ou, quando muito, a animação harmoniosa e regrada das figuras principais. Na verdade, nem mesmo os anjos tenentes dos escudos régios escapam a esta dinâmica intrínseca, pois irrompem ilusionisticamente do interior do suporte. Sendo a que mais se aproxima dos habituais *marmousets* régios das grandes catedrais francesas, que fazem apresentar os heróis da história eclesiástica sobre as figuras vencidas dos seus opositores - frequentemente, imperadores ou reis pagãos - o seu sentido específico é, talvez por ora, difícil de alcançar. A confirmar-se a sua articulação original com a figura de uma rainha, poderia, porventura, convocar as figuras de Salomão e da rainha de Sabá, que não foram incomuns na escultura integrada em contexto arquitectónico, quer no centro (como em Chartres) quer na margem, como nas mísulas da catedral de Leon. A rainha de Sabá, na sua associação com a misteriosa Candance, rainha da Etiópia, poderia inclusivamente aludir ao apóstolo São Filipe, responsável pela conversão dos etíopes (Actos 8: 26-40).

Individualmente, portanto, talvez estas figuras possam remeter-se directamente a um dos apóstolos, não necessariamente com o habitual sentido de força opositora vencida pela perseverança e pela fé, ou convertida pela Palavra, de que cada um deles é mensageiro, mas antes com um papel atributivo mais positivamente complementar. Isto mesmo parece encontrar reforço - na sua condição de leitura hipotética e provisória - na ave esculpida na última mísula do lado norte, que pese embora a decapitação sofrida pela escultura original, deveria indicar originalmente uma águia [Fig. 9.92]. Sem excluir em absoluto a hipótese de se tratar de uma fénix, como já foi proposto, cremos contudo que a posição, o desenho das asas e a frequentíssima ocorrência iconográfica deste motivo, autorizam a identificação com a águia, de resto, também representada de forma inequívoca numa das mísulas do apostolado da Sé de Évora. A sua associação a São João Evangelista deve, portanto, ser ponderada em primeiro lugar por uma questão de tradição iconográfica provinda dos animais simbólicos do Tetramorfo, ainda que o potencial interpretativo da águia autorize a sua relação com qualquer outra figura do colégio apostólico, dada a sua associação à regeneração (“a tua juventude renova-se, como a da águia”, Salmos 103: 5), à visão clara e aguda, à nobreza e à realeza⁹¹⁵.

Idêntica associação, certamente intuída também pelos restauradores que tratariam de a reforçar, é a que poderemos estabelecer entre a mísula onde se esculpiu um homem a prender um boi a uma árvore e a imagem do evangelista São Lucas [Fig. 9.92]. Saúl António Gomes, secundado por Jean-Marie Guillouët, viu aqui a introdução de uma referência mitológica, interpretando as figuras como Hércules e o touro de Creta. Se nenhuma das características da figura masculina que se precipita em corrida, segurando a corda que prende o bovino à frondosa árvore central, pode apontar inequivocamente no sentido da sua identificação com o herói e demiurgo greco-romano, mesmo que considerando a sua aclimação ao

⁹¹⁵ Estes sentidos simbólicos, reiterados pelos textos dos bestiários, desde logo bem exemplificados pelo *Livro das Aves* de Hugo de Folieto ou pelo *Bestiaire* de Guillaume le Clerc, mas também pelas referências colhidas em obras como a *Naturalis Historia* de Plínio o Antigo (séc. I), as *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha (séc. VII), o *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus (séc. XIII) ou até os *Sermões* de Santo António (séc. XII-XIII), relacionam-se fundamentalmente com a ideia de que a águia, dotada de uma visão aguda, capaz até de olhar o sol directamente, tinha também a capacidade de se regenerar. Uma vez envelhecida e enfraquecida a sua visão, voaria em direcção ao sol com o intuito de queimar a película deteriorada dos olhos e as penas degradadas para logo mergulhar num lago de águas cristalinas, de onde sairia completamente rejuvenescida. Apesar das leituras positivas decorrentes desta caracterização (que aqui sumariámos), algumas fontes, como o conhecido bestiário de Aberdeen, não deixaram de explorar também o seu lado mais negativo, relacionado com a sua natureza predatória e implacável.

século XV, o facto é que também nada nos permite refutar esta hipótese que deverá manter-se como operativa.

De resto, e apesar de nos parecer mais verosímil a representação, criativa e porventura mais naturalizada do atributo de São Lucas, o estado de deterioração da figuração na mísula original não permite inferir elementos mais específicos, por exemplo, quanto ao vestuário e ao rosto da figura masculina ou quanto à posição exacta da corda, que hoje enlaça o pescoço e um dos chifres do animal, alçando-se por cima de um dos ramos mais elevados da árvore. Independentemente da identificação específica do tema aqui convocado, o facto é que a hipótese da inclusão de referências mitológicas explícitas por entre as margens do portal axial levanta questões de ponderação importantes, que se vêem desde logo reforçados pela existência de uma outra mísula, no lado norte do portal, que parece poder apontar para um fundo iconográfico comum relacionado com os Doze Trabalhos de Hércules⁹¹⁶. Nesta, vemos uma figura masculina, envergando uma túnica ampla, ou *opalanda* de finas pregas e mangas ondulantes, caminhando a passos largos e carregando ao ombro, aparentemente sem esforço, uma outra figura masculina, inanimada, magra e apenas veste umas bragas [Fig.9.93].

Do ponto de vista formal, esta escultura aproxima-se do aspecto tipificado para a representação de Sansão levando aos ombros as portas da inimiga cidade de Gaza, mas complica-se pelo facto de o transportado ser um homem, o que não parece encontrar paralelo imediato na iconografia do herói bíblico, frequentemente representado em confronto com o leão ou adormecido no colo de Dalila. Talvez por isso, Saúl Gomes viu nesta mísula a vitória de Hércules sobre Anteu⁹¹⁷. A elevação do gigante, filho de Geia e Posídon, cuja força dependia do contacto com a terra não seria, de todo, incompatível com este registo de representação profana e telúrica, ainda que positivamente conotada, nem tão pouco estaria distante do horizonte literário (e por literário entendemos, neste contexto, escrito e oral) da Europa, sem exclusão de Portugal, nos alvares do século XV. A familiaridade com os autores e temas mitológicos da Antiguidade fica, de resto, atestada pelo que se conhece das bibliotecas dos mosteiros e, inclusivamente, das elites seculares da

⁹¹⁶ Saul António Gomes levanta ainda a hipótese de que a quarta mísula do lado Sul se possa identificar com o atleta lendário Milon de Crotona. Além de considerarmos o tema demasiado tangencial para se adequar a este contexto, não tomaremos em conta a figuração desta mísula, por não existirem provas minimamente fiáveis (ao nosso alcance, pelo menos) que permitam comprovar que esta escultura se inspirou em algum vestígio de figuração conservado à data do restauro e entretanto desaparecido. Cf. GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinas*, p. 77-78; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 133.

⁹¹⁷ GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinas*, p. 78-79.

época, de onde se destaca a do próprio D. Duarte. A propósito desta natural proximidade e das suas consequências para o programa iconográfico do Mosteiro, valerá a pena recordar a observação de Saúl Gomes:

A representação de cenas de sabor mítico-profano, ou de temas clássicos, como o referido, enquadrar-se-á, porventura, na definição desse agente cultural dominicano, desse supervisor moralizante das obras, que poderia conhecer, directa ou indirectamente, fontes alusivas a textos de autores clássicos. Mas não é de excluir uma orientação dos próprios mecenas de Santa Maria da Vitória, particularmente de D. Duarte, que, enquanto governante interino (1410-1433) e depois monarca reinante (1433-38), teve a possibilidade de determinar tipologias representacionais. Tipologias onde se integravam as temáticas mítico-pagãs, que o Eloquente não desconheceria.⁹¹⁸

Quer as referências mitológicas clássicas se encontrassem, ou não, no horizonte do(s) ideador(es) ou supervisor(es) das imagens inscritas na pedra do mosteiro - e já vimos como, pelo menos os centauros estiveram, definitivamente, entre as suas opções - cremos que as especificidades da iconografia das mísulas do portal, que prolonga e exterioriza a complexidade de muitos dos motivos esculpidos nos capitéis do interior, só poderão resultar de intencionalidades muito concretas, eventualmente codificadas numa densa trama hipertextual hoje difícil de recuperar. Concreta terá sido, com certeza, a intenção subjacente à escolha destas duas figuras, mesmo que a sua leitura possa convocar uma subtil (e provavelmente pretendida) ambiguidade relativamente à identificação do personagem principal com Sansão ou Hércules, de resto, frequentemente (con)fundidos nos textos e nas imagens medievais⁹¹⁹. De facto, e apesar da viabilidade da hipótese do tema de Hércules e Anteu, há dois pormenores que nos obrigam a impor-lhe as necessárias reservas: a gestualidade desusada do herói, que não se limita, como habitualmente, a levantar o gigante para o enfraquecer antes de o aniquilar e que, em vez disso, o transporta aos ombros; e a transformação do temível adversário numa figura magra, despida e desacordada. Ora, segundo Ana Ávila, ao longo da Idade Média a imagem de Hércules e dos seus trabalhos mantém-se positivamente conotada: “Hércules se perfila como el

⁹¹⁸ GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinhas*, p. 76-77.

⁹¹⁹ Cf. por exemplo, AMBROSE, Kirk, “Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in some Romanesque Sculptures of Lion Fighters”, *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, Vol. 74, No. 3, Abingdon, Routledge, 2005, p. 131-147.

prototipo del hombre virtuoso. [...] en el combate con Anteo, éste simboliza la lujuria, Hércules, la virtud que la vence elevando la mente a las cosas espirituales. Se trata de duras contiendas contra los vicios.”⁹²⁰.

A inclusão da figura de Hércules entre a iconografia cristã começa, de facto, por acontecer de forma natural, em contexto paleocristão pela transposição do sacrifício envolvido no cumprimento dos doze trabalhos para os testes físicos e morais experimentados pelo fiel até à ressurreição e salvação, algo que encontramos, por exemplo nos frescos de uma das câmaras das catacumbas da Via Latina (século IV) e que posteriormente autores como Boécio ou Isidoro de Sevilha tratarão de atestar⁹²¹. Explicitamente identificado ou fundido com o seu equivalente bíblico, Sansão, a sua presença faz-se sentir de forma pontual mas constante, em exemplos como os do portal ocidental de Saint Trophime d’Arles (século XII), onde aparece por duas vezes, com a pele do leão de Nemeia e com os dois Cércopes (espíritos da floresta, filhos de Teia e Oceano, caracterizados como anões travessos e mentirosos inveterados), representado com a clássica nudez e seguindo muito de perto modelos antigos [Figs. 9. 94]. Figura admirada, pelas suas ressonâncias cristológicas mas também pela sua natureza heróica, entrou por mais do que uma vez nas reclamadas genealogias de governantes como Frederico I, Sacro Imperador Romano (1152-1190) e Carlos o Calvo, duque da Borgonha (1467-1477), arvorando-se frequentemente exemplo comportamental para o príncipe, em depurada alegoria de força física e fibra moral de que também o discurso apologético cristão não prescindiria ao longo dos seus renovados momentos de cultivado humanismo, de que o quase emblemático Hércules da Porta Especiosa de Coimbra é um exemplo de particular longevidade, num

⁹²⁰ ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Madrid, Anthropos, 1993, p. 163.

⁹²¹ Cf. HOURIHANE, Colum (ed.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Vol. I, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 125. Para outros exemplos de introdução e adaptação da figura de Hércules ao discurso e iconografia cristãos medievais, ver PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, “Classical Mythology in Mediaeval Art”, *Metropolitan Museum Studies*, Vol. 4, No. 2, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1933, p. 228-280. A partir do caso de Santa Maria da Vitória, Jean-Marie Guillouët problematiza a utilização de cenas relacionadas com Hércules nos edifícios eclesiásticos e civis espanhóis, associada à cristianização de temas pagão por parte das elites religiosas, mas sobretudo das ordens mendicantes. Cf. GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha*, p. 137-139.

momento em que o o homem selvagem sofre, também ele, um *aggiornamento* que frequentemente o aproxima desta figura demiúrgica⁹²².

De facto, Sez nec recorda-nos como, apesar das posteriores advertências de Gregório de Tours em relação à perniciosa precedência dos deuses sobre o Evangelho, a Idade Média foi prolongando a instrumentalização da mitologia como *philosophia moralis* e equacionando, tal como prescrito por Teodulfo de Orleães num desses momentos de renascimento, a figura de Hércules com a Virtude⁹²³. A natural confluência deste personagem com Sansão não deverá, porém, afastar-se do horizonte interpretativo das mísulas do portal de Santa Maria da Vitória, mesmo que a tradição iconográfica não permita identificar imediatamente o homem vencido senão como uma representação pontual e sumária dos opressores filisteus. Ambos os personagens, Hércules e Sansão, serão frequentemente representados de forma anacrónica - ou, se quisermos, em sincronia com o tempo da sua representação - envergando luxuosas vestes típicas de um aristocrata.

Tendencialmente positivas, distanciadas da ilustração de vícios, pecados e penas infernais habitualmente relegados aos espaços de suporte, de margem ou de interstício, as imagens convocadas nas mísulas deste portal cruzam-se apenas tangencialmente - como, de resto, no interior da igreja - com o híbrido e o monstruoso. Assim, além das pequenas figuras híbridas que suportam os dois frades da segunda mísula do lado sul, semelhantes aos *grylli* de uma Idade Média Fantástica cuja ascendência clássica foi, como vimos, parcialmente cartografada por Jurgis Baltrušaitis⁹²⁴, encontramos na última mísula deste mesmo lado duas figuras que têm sido provisoriamente identificadas como ictiocentauros⁹²⁵. A

⁹²² Ver, a este título, SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, [trad. do francês de Barbara Sessions], New York, Harper & Brothers, 1961 [1ª ed. 1940], p. 18-25; ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 163-220; CASTIÑERAS, Manuel, "Hércules, Sansón y Constantino: el Tapiz de la Creación como speculum principis", *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I Luoghi dell'arte: Imagine, Memoria, Materia* (eds. G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli, M. R. Menna, P. Pogliani), Roma, Gangemi Editore, 2014, p. 209-214; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, [tese de doutoramento policopiada], Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, p. 306-307.

⁹²³ Sez nec esclarece a atribuição do termo "philosophia moralis" a Hildeberto de Lavardin, bispo de Tours durante o século XII. Cf. SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, p. 90.

⁹²⁴ BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen-Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Armand Colin, 1955; BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Réveils et Prodiges. Les Métamorphoses du Gothique*, Paris, Flammarion, 1988.

⁹²⁵ GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinhas*, p. 79; GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, p. 133.

relativa liberdade interpretativa com que os escultores reconstituíram esta mísula não nos permite hoje alimentar fastidiosos exercícios especulativos em torno destas figuras, em virtude da pouca informação que a mísula original, também muito danificada, nos permite obter. Seguramente híbridas, e certamente dispostas em simetria, as figuras originalmente esculpidas convocariam a prodigiosa mistura entre o humano (da cintura para cima) e o animal (dela para baixo) cuja natureza contaminada e escatológica deu frequentemente lugar a, ou conviveu com, a “bela disformidade” que não só reclamava a atenção dos homens como demonstrava⁹²⁶ nos portentos da criação divina, as coisas vindas e por vir.

Assim montado o cenário para a exposição permanente do poder do “Rei dos reis e Senhor dos senhores” (Revelação 19: 16) e a força intercessora da “Rainha dos Céus”, honrados na terra pelo rei e a rainha de Portugal, encena-se igualmente a Encarnação do Verbo, celebrado pelas hostes angelicais, contido nos livros, nos filactérios dos profetas, reis, confessores e mártires, e proclamado pelos quatro cantos da Terra pelos doze apóstolos. Ordenado e hierarquizado, este mundo de projecção celeste faz-se sustentar por imagens marginais ou parergónicas que, ao invés de transgredirem a ordem proposta, de subverterem os valores estabelecidos ou de ilustrarem o seu oposto, ancoram-no à realidade terrena, ampliam-no, aprofundam-no e glosam-no permitindo a cada homem um nova leitura, uma nova *ruminatio* da palavra feita imagem, matéria-prima do Mosteiro de Santa Maria da Vitória e dos seus dominicanos.

⁹²⁶ E recordemos uma vez mais a relação entre os *monstra* e o verbo *monstro*, *monstrare*, *monstravi*, *monstratus*, como sinónimo de ensinar e aconselhar, anunciar e revelar, mostrar e demonstrar.



Fig. 9.83 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, portal axial © wikicommons



Fig. 9.84 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, portal axial, pormenor © Joana Antunes



Figs. 9.85 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, portal axial, pormenores © Joana Antunes

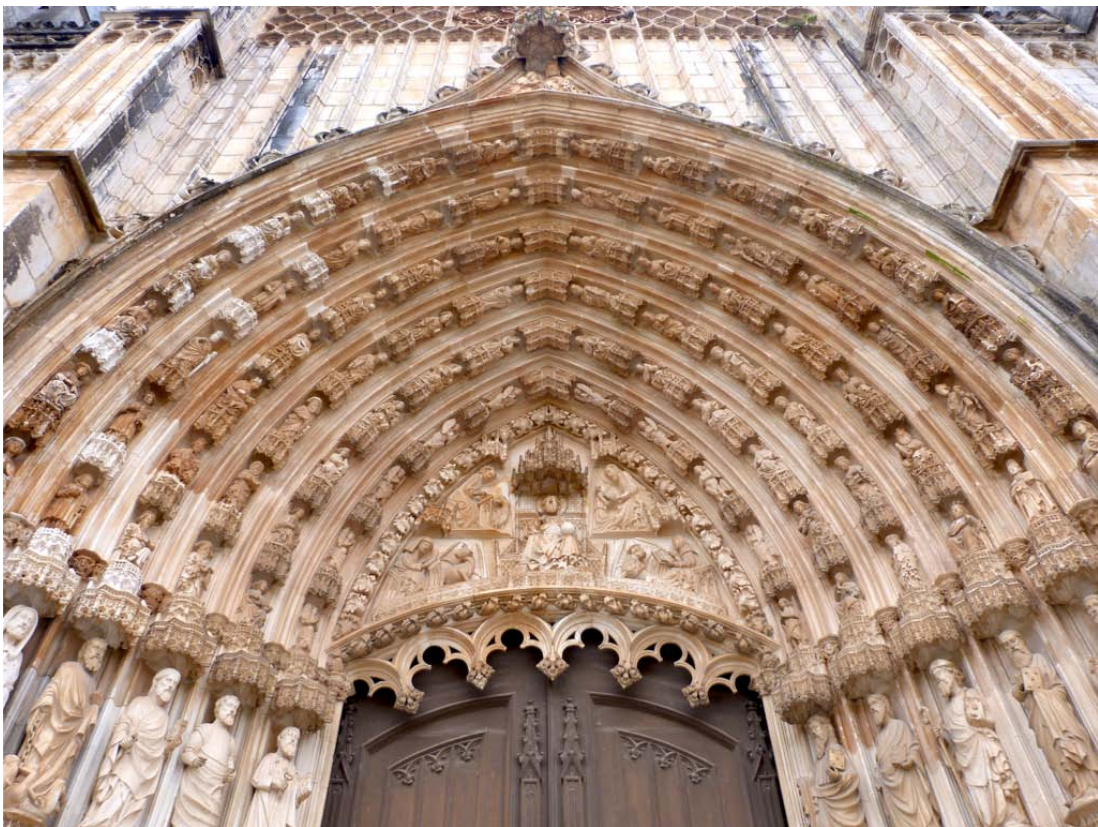


Fig. 9.86 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, portal axial, pormenor © Joana Antunes



João	André	Bartolomeu	Filipe	Barnabé	Pedro
mísula <i>in loco</i>	mísula <i>in loco</i> [M.J. Neto]	mísula <i>in loco</i>	mísula <i>in loco</i>	mísula alterada	mísula <i>in loco</i>

Fig. 9.87 - Igreja de Santa Maria da Vitória, portal axial, apóstolos e mísulas © Joana Antunes



Paulo	Marcos	Tiago	Simão	Lucas	Mateus
mísula <i>in loco</i>	mísula <i>in loco</i>	mísula <i>in loco</i>	mísula alterada	mísula <i>in loco</i>	mísula <i>in loco</i>

Fig. 9.88 - Igreja de Santa Maria da Vitória, portal axial, apóstolos e mísulas © Joana Antunes



Figs. 9.89 - Portal axial, mísulas © Joana Antunes



Figs. 9.90 - Portal axial, mísulas © Joana Antunes



Figs. 9.91 - Portal axial, mísulas © Joana Antunes



Figs. 9.92 - Portal axial, mísulas © Joana Antunes



Figs. 9.93 - Giovanni Boccaccio, traduzido por John Lydgate a partir de Laurent de Premierfait, A Queda dos Príncipes, Inglaterra (provavelmente Suffolk), c. 1450-1460 British Library, Harley 1766, fl. 65r



Figs. 9.94 -Hércules e os Cércopes e Hércules com a pele do leão de Nemeia, portal ocidental de Saint-Trophime d'Arles séc. XII [imagens não creditadas]

9.3 outros centros, outras margens

A um primeiro olhar - dificultado pela altura a que se encontram - o conteúdo figurativo dos capitéis do mosteiro da Batalha oscila entre o potencial simbólico, por vezes muito rarefeito, do ornamento, que reconhecemos nas superfícies vegetalistas de onde despontam pequenas cabeças humanas, e a complexidade iconográfica de temas e figuras cuja originalidade ou peculiar conjugação chega a constituir-se numa barreira enigmática difícil de transpor. Esta falta de normalização, que caracteriza grande parte dos *marginalia* medievais e que, assim mesmo, os afasta das referências iconográficas codificadas, apresenta-se como uma das maiores dificuldades ao seu estudo e interpretação. Sem outros auxiliares metodológicos que não sejam o da simples descrição e da comparação, cotejada aqui e além com fragmentos textuais (de adequação quase sempre muito residual) ou estudos de caso mais informados, o investigador que se dedica à sua descodificação sente-se sistematicamente repellido pelo seu próprio objecto de estudo: difícil de ver e de compreender, ele parece querer assumir não significar absolutamente nada e não cumprir função alguma que não a da resposta a um qualquer *horror vacui* mais ou menos direccionado aos espaços marginais, de limite e de transição.

Mesmo quando, dissipado o pessimismo pela clara identificação de uma figura, digamos, de simbolismo documentado (como as retiradas do bestiário), se pensa ter logrado alcançar a referência textual e conceptual certa, há que contar com a importância determinante do referente espacial, institucional e, no fundo contextual que, por sua vez, manipula, as especificidades textuais e conceptuais (quase sempre múltiplas, frequentemente ambivalente e por vezes conflituosas) anteriormente tomadas como seguras. Tudo isto se complica sobremaneira se estivermos perante um caso em que a utilização da linguagem (também pictórica) se adivinha premeditadamente complexa, lidando com duplos, triplos ou múltiplos sentidos que, se são comuns a toda a Idade Média, são quase inevitáveis em contextos de admitido prestígio e cultivada erudição. Vejamos, apenas a título de exemplo, o caso das *distinciones*, instrumentos exegéticos adaptados à criação de sermões a partir dos textos bíblicos e amplamente utilizados pelas ordens mendicantes. A partir delas, cada palavra-chave recebia três ou mais

possibilidades de interpretação alegórica e moral, devidamente cotejadas com diferentes passagens bíblicas⁹²⁷.

A abordagem às margens e aos *marginalia* do mosteiro de Santa Maria da Vitória não pode assumir-se completa sem a referência a outros dos seus espaços, suportes e manifestações. As Capelas Imperfeitas, com os seus minuciosos vegetalismos e as sua múltiplas intervenções (também elas ritmadas pelos diferentes tempos) prolongam e ampliam a lógica de preenchimento de vazios que já se faz presente no interior da igreja. Folhas e flores, rostos humanos e rostos, apenas, acantonam-se nos limites superiores e inferiores dos espaços entre-colunas, fazendo-se presente junto aos capitéis e transportando a ânsia de figuração para a base. A sacristia convoca igualmente outras relações centro/periferia, através das teorias de anjos, criaturas também elas parergónicas e paratextuais, e do ornamento escultórico que as enquadra e lhes serve de centro gravitacional. Depois, as gárgulas constituem todo um universo marginal que faria sentido colocar em contacto e em paralelo com a realidade iconográfica do interior do espaço monástico e com o faseamento das intervenções escultóricas que a ambos foram dando forma. Neste aspecto em particular, a ponte com o trabalho desenvolvido por Catarina Barreira, que procurou identificar, documentar e analisar as sucessivas campanhas de colocação de gárgulas entre os reinados de D. João I e D. João III⁹²⁸, ficou necessariamente por estabelecer, dado o avolumar do trabalho envolvido na análise deste estudo de caso e a exigência do exercício comparativo e formal, que teremos de remeter para trabalho futuro⁹²⁹. A perspectiva, porém, é a de uma real concatenação entre os dois registos, um interiorizado e sobretudo liminar, no interior do espaço monástico e segundo lógicas distintas, e o outro indubitavelmente marginal e extremo, no limite exterior desse mesmo espaço, sendo que esta concatenação implica a remissão para o exterior da figuração tipicamente identificada com a margem “contaminada”, nos seus motivos e temas (animais e monstros, híbridos humanos de natureza luxuriosa, humanos músicos, humanos e animais segurando livros, etc) e nas suas intencionalidades previsíveis (ornamentar, animar, proteger, satirizar, moralizar).

⁹²⁷ Cf. LIERE, Frans van, *An Introduction to the Medieval Bible*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 231.

⁹²⁸ BARREIRA, Catarina, *Gárgulas*, p. 180-192, 195-213, 230-233, 254-309, 601-623.

⁹²⁹ Exigência que passa não só pelo cotejo, caso a caso, das semelhanças formais que se vão afigurando evidentes e que têm ancoradouros referenciais nas esculturas dos capitéis exteriores das fenestraçãoes, como também pela despiste cuidado das situações de restauro, que tornam altamente desconfortável e inseguro o exercício interpretativo.

Idênticas dificuldades obstaram a que chamássemos à reflexão um outro tipo de imagens marginais, de natureza não programada, espontânea, pessoal e muitas vezes idiossincrática, constituído pelos graffiti que povoam numa abundância surpreendente as paredes do claustro, da sala do capítulo, do refeitório e inclusivamente do perímetro exterior do mosteiro. Apontados e preliminarmente abordados pelo olhar atento de Saul Gomes, que os identificou com a actividade dos mesteirais, numa cronologia cujo limite ante quem são os meados do século XVI e que a partir deles ponderou duas categorias, graffiti (texto) e marginalia (imagens), apresentam-nos uma vasta panóplia de inscrições, desde assinaturas iniciais e letras avulsas até assinaturas e frases completas, desenhos de santos e crucifixos, anjos, cavaleiros, castelos e navios, riscos arquitectónicos e, aparentemente, jogos de tabuleiro⁹³⁰.

No epílogo deste encontro com as margens do mosteiro de Santa Maria da Vitória, em que tanto fica por tratar, caberá ainda convocar os exemplos mais próximos, mencionados na segunda parte deste trabalho, da partilha e ressonância das suas soluções iconográficas e formais.

Na igreja de Nossa Senhora da Graça de Santarém, fundada em 1380 pelo conde de Ourém D. João Teles de Meneses e por D. Guiomar de Vilalobos e pertencente ao convento dos Eremitas de Santo Agostinho, desde logo colocado sob a protecção da respectiva família, encontramos um compromisso com o ornamento e com a superfluidade parergónica das margens semelhante, se bem que rarefeito, ao de Santa Maria da Vitória. Com a ornamentação do portal comprometida com o vegetalismo discreto dos capitéis, frisos e molduras cogulhadas, será apenas no exterior do janelão do braço esquerdo do transepto e, pontualmente, nos capitéis das naves que iremos encontrar figuração. A do exterior, remetida à virtual invisibilidade das alturas, concretiza-se num conjunto de dois capitéis contíguos que partilham uma cena de luta entre centauros, absolutamente idêntica a outra já representada na igreja de Santa Maria da Vitória e à qual fizemos já alusão. Na verdade, a igreja da Graça, cuja construção padeceria de vicissitudes que obrigariam ao seu prolongamento ao longo da

⁹³⁰ Cf. GOMES, Saul, *Vésperas Batalhinas*, p. 156-164; FERNANDES, Lúcia, SILVA, Jorge Nuno, *Jogos de tabuleiro de pedra, em Portugal: o caso do Mosteiro da Batalha*, Lisboa, Apenas Livro, 2012. Não obstante não nos ter sido possível consultar a dissertação de mestrado de Ana Isabel Vieira, deixamos a nota do seu contributo para referência futura: VIEIRA, Ana Isabel, *Yoham e os outros: grafitos históricos da Sala do Capítulo do Mosteiro da Batalha*, 2 vols., Lisboa, FCSH-UNL, 2007 [dissertação de mestrado].

primeira metade do século XV⁹³¹, vem precisamente reforçar, com a força sumária de uma obra não isenta de constrangimentos, as principais características do ornamento parergónico da igreja batalhina.

No interior, os capitéis vegetalistas deixam-se pontuar, ora a meio da cesta, ora nos ângulos do ábaco, por pequenas cabeças humanas, tratadas de forma sumária mas com a aparente indicação das polaridades feminino/masculino ou então transformada em homens verdes, expelindo folhagem pela boca entreaberta [Figs. 9.101]. Também os anjos, semelhantes aos que encontramos nos capitéis da nave da igreja da Batalha, fazem aqui a sua aparição, enquanto músicos, tocando por exemplo uma gaita-de-foles⁹³², ou enquanto tenentes heráldicos, segurando um escudo cujo campo, se alguma vez foi preenchido (porventura com as armas do fundador), já hoje o não é [Fig. 9.97]. Entre os capitéis, à sua altura mas sobre o ângulo chanfrado dos pilares quadrangulares, segue-se uma outra tendência comum ao mosteiro de D. João I: a inclusão de escultura intersticiais, em relevo, que preenchem esses campos de representação improvisados com flores, pequenas figuras humanas, rostos ou animais, como o macaco. A figuração é, contudo, muito esparsa e anima apenas muito pontualmente as composições vegetalistas que são o verdadeiro tema deste conjunto escultórico.

Na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Lisboa, as remanescências do programa escultórico original deixam adivinhar a vivacidade plástica e iconográfica que os demais suportes deverão ter tido, nomeadamente os capitéis que outrora emolduraram o espaço das naves [Fig. 9.102]. Obra de profunda devoção mas também de afirmação de prestígio pessoal de D. Nuno Álvares Pereira, que depois se recolheria a ele, o convento do Carmo principiou a sua construção em 1389, em sincronia com o próprio Mosteiro de Santa Maria da Vitória e num impulso paralelo cuja proximidade se detecta tanto na dedicação (a Nossa Senhora do Vencimento)⁹³³, como na dimensão, como ainda nas suas margens.

De facto, é suficiente parar por alguns minutos em frente ao portal da igreja para perceber que na sua simplicidade formal, adequada ao espaço carmelita, se inscreve a reinterpretação do portal Sul da igreja da Batalha. Com os vegetalismo

⁹³¹ PEREIRA, Paulo, *O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 93-94.

⁹³² Dos dois anjos que surgem nesta actividade, apenas um será original, parecendo-nos o outro uma cópia [Figs. 9.98].

⁹³³ Cf. PEREIRA, Paulo, *O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 93-94.

bilateralmente organizados, os capitéis do lado esquerdo são, em ambos os casos, ocupados por composições de folhas de videira organizadas em dois registos horizontais sobrepostos, ficando o lado direito reservado às ramagens de carvalho dispostas em “Y” (e muito pontualmente invertidas), com o detalhe das nervuras das folhas, o seu característico recorte trepanado e as pequenas glandes a brotarem da base das folhas e da sua intersecção [Figs. 9.103]. A diferença fundamental, além do tratamento plástico, que é francamente mais seguro e preciso (ao ponto de uma estilização plenamente dominada) no caso do portal batalhino, está no facto de se substituírem, no Carmo, as folhas que rematam as duas filas inferiores por cabeças humanas. O fiel, neófito e *recentemente plantado* (*neophytos*) ou já com profundas raízes no solo fértil da igreja, é assim recebido no seu umbral por uma multidão de olhos perscrutantes com os quais talvez se reveja, pois entre neles parece encontrar-se uma galeria de figuras comuns, quotidianas, retratos do povo comum (pois não lhe reconhecemos quaisquer atributos de nobreza ou realeza) e dos próprios religiosos que assim se fazem eternamente participantes [Figs. 9.104-106]. A interpretação desta participação é, no entanto tão ambígua quanto as expressões dos rostos que a concretiza. Se, por um lado, é tentador entendê-los como referência aos fiéis, às pedras vivas da Igreja (1 Pedro 2:5) que assim anunciam simultaneamente como os seus destinatários e os seus alicerces, entre a evocação eucarística da videira e as qualidades do carvalho (força e resistência, vida, fertilidade e longevidade do carvalho, por outro, a sua exposição permanente, no lado de fora da igreja, à porta, lugar dos penitentes e dos excomungados.

O papel da porta e, conseqüentemente, da sua decoração é de uma importância fulcral na plena concretização do espaço eclesial e, como tal, na sua reconstituição iconológica e se poderíamos dedicar uma outra tese só à questão dos portais bastará, já no final desta, convocar a sugestão conotativa desta liminaridade em fontes como o *Penitencial de Martim Peres*, onde se enunciam vários crimes (homicídio das esposas pelos maridos, homicídio de clérigos, iconoclastia, etc) que passam por ouvir a missa do lado de fora, à porta ou atrás da porta, encomendando-se às orações dos outros e sem poder comungar. Particularmente interessante é a penitência prescrita para quem assaltasse uma igreja, cumprida de forma gradativa que, ecoa perfeitamente a sacralidade concêntrica enunciada por Baschet para a igreja medieval⁹³⁴: “O primeiro anno, as horas fora ouça do çimiterio e nom entre en el. O segundo, estê aas portas da

⁹³⁴ BACHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, 69-71

igreja. O terceiro, entre dentro. Mas não ofereça nem comungue. O quarto ano, comungue.”⁹³⁵

A porta da igreja é o lugar dos penitentes, de onde se lhes garante o vislumbre de um interior no qual não podem entrar ou, entrando, de cujos rituais não podem participar plenamente. Esta permanência, que interrompe o iter ou a peregrinação da alma no interior do espaço eclesial, transforma a relação entre o fiel e o portal: transposto por uns, ele e a sua iconografia são elementos dinâmicos coadjuvantes de um percurso de aperfeiçoamento (os terrores do Juízo Final logo ficam para trás); “habitado” por outros, os penitentes que dele não podem passar, ele assume-se como cenário permanente, rememorativo e punitivo, por aquilo que mostra (Juízo Final, Cristo Juiz, no centro, pecadores, vícios e demónios nas margens) e por aquilo que oculta (o interior da igreja, momentaneamente mas penosamente inacessível).

No caso do portal da igreja do Carmo, as cabeças assomam-se à folhagem, mas multiplicam-se também pelos interstícios, tal como na Batalha e na igreja da Graça de Santarém, mas de forma mais visível e presente, remetidos aos extremos altos e baixos dos ângulos dos pilares. Entre os rostos menos expressivos surgem, por vezes alguns cujos traços foram propositadamente exagerados, quase caricaturados, que parecem entregar-se às caretas e esgares habituais nestes espaços liminares, particularmente vulneráveis, para a garantia da sua protecção. Independentemente do seu papel concreto que, se alguma vez pretendeu identificar-se plenamente com a bem-aventurança ou a penitência dos fiéis e dos religiosos, não nos é hoje transparente, o facto é que estas figuras interpelam o observador a uma escala que lhe é efectivamente acessível e ao contrário do que sucede nos exemplos anteriormente enunciados. O mesmo sucede, hoje e provavelmente em resultado das alterações sofridas pelo próprio espaço, em relação aos capitéis do primeiro pilar com colunas adossadas que, ao entrarmos nas ruínas da igreja, observamos de perto à nossa direita. Entre um capitel de folhagem e um leão verde, que morde dois ramos de carvalho, encontramos dois anjos, muito hirtos: um deles está já danificado, mas o outro anuncia ao observador, através do filactério que segura entre as mãos a principal devoção da igreja na fórmula “Ave Maria” [Figs. 9.107].

Um outro espaço onde encontraremos idêntica partilha dos formulários batalhinos, patente nos capitéis vegetalistas com cabeças e na representação de

⁹³⁵ MARTINS, Mário (ed.), *O Penitencial de Martim Pérez*, Lisboa, [s.n.], 1957, p. 73. Citando o Cod. Alc. CCLXXIV a/213, fl. 135r da Biblioteca Nacional.

pequenas figuras de corpo inteiro entre a folhagem, é a igreja de Nossa Senhora da Pena do Castelo de Leiria, identificada como obra de patrocínio joanino por Ernesto Korrodi ⁹³⁶e tradicionalmente atribuída a Afonso Domingues e à primeira campanha de obras no mosteiro da Batalha⁹³⁷. Apesar do interesse do conjunto, proveniente também da sua execução cuidada, o momento de figuração mais expressivo que chegou até nós (e não chegou também incólume) trata-se de um par de capitéis onde surge uma figura com uma bolsa na mão e uma outra com um livro aberto, ambas truncadas, sem cabeça e, para já, sem possibilidades de leitura de maior relevo.

Um último caso que, é cronologicamente coincidente com o decurso das obras anteriormente mencionadas ainda que provavelmente o seu término tenha ocorrido mais cedo, é o da igreja da colegiada de Santa Maria da Oliveira, mandada reconstruir por D. João I também em cumprimento de uma promessa feita a esta invocação por ocasião da Batalha Real. As obras terão principiado logo em 1397 e de 1401 chega-nos uma lápide de sagração da igreja que a dá, portanto por (suficientemente) terminada nesta data. Santa Maria da Oliveira não é, pela sua importância para a História da Arte e pelo seu protagonismo numa série de momentos particularmente importantes e interessantes do ponto de vista da História e da História da religião, das mentalidades, etc., um espaço que caiba abordar com rapidez. Só em torno da campanha joanina caberia levantar e estudar aprofundadamente, e a par dos recentes desenvolvimentos no estudo deste tipo de suportes, os travejamentos pintados com cenas habitualmente (iconograficamente) marginais a par de cenas de índole religiosa e heráldica, que tem sido identificada como pertencente às principais famílias do reino representadas nos campos de Aljubarrota [Fig. 9.108]. Além disso, falta questionar seriamente o conjunto dos capitéis da igreja que, pese embora as mutilações infligidas no século XIX, aquando da colocação do tecto falso que faria o sangue correr furiosamente pelas veias medievalistas de Alexandre Herculano⁹³⁸, parece partilhar alguns dos temas que encontraremos entretanto no conjunto capitelar da Batalha (em torno da salvação da alma e da mediação da Palavra, sobretudo) ao

⁹³⁶ KORRODI, Ernesto, *Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria*, Imagens & Letras, 2009 [reed. do Caderno de 1898], p. XX.

⁹³⁷ Cf. DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, p. 138-139; PEREIRA, Paulo, *O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, p. 79.

⁹³⁸ Cf. HERCULANO, Alexandre, "A Arquitectura Gótica", *O Panorama*, Vol. 1, No. 1, Lisboa, Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1837, p. 2-3; MAIA, Maria Helena T., "Alexandre Herculano e as obras da Colegiada de Guimarães", *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, Facultad de Geografía y Historia, 2014, p. 189-2012.

mesmo tempo que prolonga formatos iconográficos comuns à escultura capitelar dos séculos XII e XIII, fazendo mesmo pensar por vezes em reaproveitamentos de material escultórico pertencente à igreja reconstruída. Não podemos, contudo, esquecer a dureza do trabalho escultórico imposta pelo próprio granito e que controla quase por completo, por exemplo, os capitéis do portal axial, onde iremos encontrar aves e quadrúpedes afrontados, criaturas aladas de natureza compósita, homens verdes expelindo folhagem e aquilo que nos parece ser uma cena de caça envolvendo um arqueiro selvagem [Figs. 9.111].

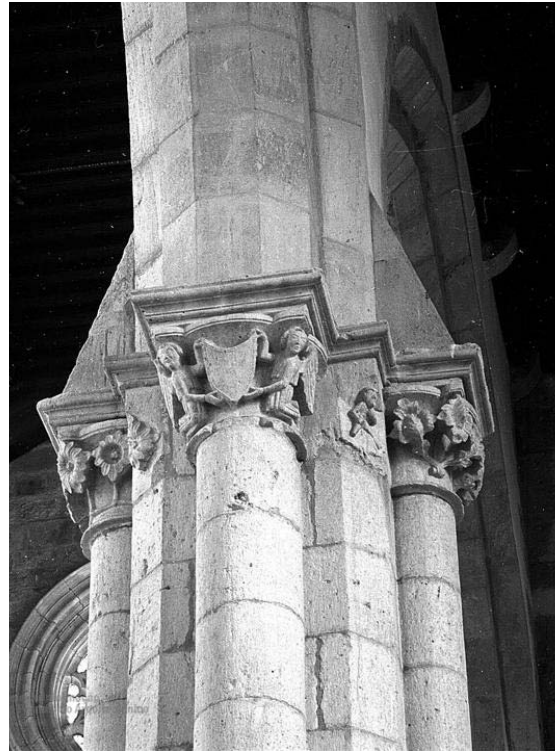
Completamente distinto, no material, nos recursos plásticos, nos propósitos iconográficos e cenográficos, é o janelão que se ergue um nível acima do portal. Idêntico, destes pontos de vista ao portal axial de Santa Maria da Vitória, o conjunto do janelão fará parte das incumbências do toledano João Garcia [Fig. 9.113]. Neste conjunto, dotado de cinco arquivoltas que assentam em jambas integralmente preenchidas por escultura, desenvolve-se um verdadeiro cenário teatral que tem na imitação precisa da arquitectura o seu suporte mas que vai muito além dela, na forma como dispõe as figuras no espaço, como trabalha a sua gestualidade e como as torna “falantes” a partir das inscrições que vão surgindo nos filactérios e nos livros, como se de um cortejo alegórico se tratasse. Os protagonistas deste espectáculo que, conforme esclareceu Carlos Alberto Ferreira de Almeida, são o Anjo e a Virgem da Anunciação, a par dos apóstolos S. Tiago Maior e S. João (estando as outras duas ilegíveis)⁹³⁹ são, assim, acompanhados por uma série de figuras secundárias, periféricas, marginais, no fundo, sumariamente parergónicas, cuja profusão parece convidar à suspensão momentânea das hierarquias formais, apesar de regularmente organizada. Assim, sobre os nichos onde se inscrevem estas figuras, surgem outros, como que simulando janelas num aparatoso balcão, por onde surgem os bustos de anjos e frades mendicantes, numa distribuição precisa e simétrica: de um lado, um franciscano com dois anjos; do outro, um dominicano, com outros dois anjos. Todos eles com livros abertos, que no caso dos mendicantes os identificam⁹⁴⁰, voltam o rosto para o céu, concretizando os louvores (“Sanctus, sanctus...”) escritos nos livros [Figs. 9.114]. São, no fundo, o coro que os anjos músicos, ritmicamente dispostos em duas das arquivoltas, acompanham com os seus

⁹³⁹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo Iconográfico*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1983, p. 15; PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico (Séculos XIII-XV)*, p. 96-97.

⁹⁴⁰ Com as inscrições “Sante : Francisce: vidi: Dominum: in lino” e “Santa [...] Deeu Predicamus”. Cf. PEREIRA, Paulo, *O “Modo” Gótico (Séculos XIII-XV)*, p. 97.

instrumentos, retratados com impressionante minúcia apesar de impossíveis de observar senão ao nível da própria janela [Figs. 9.115]. Mais periféricas ainda, apesar de absolutamente centrais, são as figuras, que se organizam em grupos de três, por detrás de cada um dos personagens sagrados, reforçando a noção de profundidade e tridimensionalidade (viva e vivida) deste cenário. Anjos atrás de Gabriel, soldados atrás de São Tiago, senhoras (senão freiras) atrás da Virgem, jovens mancebos atrás de São João [Figs. 9.116]. Estas figuras masculinas apresentam enormes semelhanças com os anjos e homens verdes representados nos capitéis batalhinos, sobretudo ao nível do tratamento dos rostos e cabelos, convidando a um exercício de comparação circunstanciado que possa esclarecer se estamos perante uma partilha efectiva (e previsível) de mão-de-obra ou apenas códigos de vestuário e aparência física comuns à época.

Por fim, surgem os *marginalia*. Nas mísulas de onde partem (e onde assentam) os gabletes, surgem cabeças humanas e animais que, em contraste com os rostos serenos de todas as outras figuras, apresentam quase sempre expressões tensas, assustadas, agressivas ou sardónicas [Figs. 9.117-118]. Entre elas surge um homem verde, que irá reaparecer sobre um micro-capitel em duas variantes, humana e animal, em apontamentos mínimos aos vegetanismos totalizantes, que invadem todo e qualquer espaço livre [Figs. 9.119]. O mote naturalista que os vários espaços desta composição vão glosando é, além de sintomático da relação da sua época com as margens, absolutamente consonante com o tema do janelão: a árvore de Jessé, que brotou outrora da figura do ancião jacente, hoje conservada no Museu de Alberto Sampaio.



Figs. 9.96 - Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça de Santarém, interior e pormenor de conjunto capitelar com anjos heráldicos e uma figura humana, 1ª metade séc. XV (fund. 1380) ©DGPC



Fig. 9.97 - Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça de Santarém, pormenor de conjunto capitelar com anjos heráldicos e uma figura humana, 1ª metade séc. XV © Joana Antunes



Figs. 9.98 - Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça de Santarém, anjos gaiteiros (original e restauro), 1ª metade séc. XV © Joana Antunes



Figs. 9.99 - Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça de Santarém, esculturas capitulares e intersticiais (pormenores), 1ª metade séc. XV © Joana Antunes



Figs. 9.100 - Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça de Santarém, esculturas e intersticiais (pormenores), 1ª metade séc. XV e equivalente do portal do Convento do Carmo, em Lisboa © Joana Antunes



Fig. 9.101 - Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça de Santarém, escultura capitelar, homem verde , 1ª metade séc. XV © Joana Antunes



Fig. 9.102- Igreja do Convento do Carmo, Lisboa , início séc. XV (fund. 1389) © Joana Antunes



Fig. 9.103 - Igreja do Convento do Carmo, Lisboa , início séc. XV (fund. 1389), capitéis do portal axial, em alternância com os capitéis do portal sul da igreja de Santa Maria da Vitória © Joana Antunes



Fig. 9.104 - Igreja do Convento do Carmo, Lisboa , início séc. XV (fund. 1389), portal axial, pormenor dos capitéis © Joana Antunes



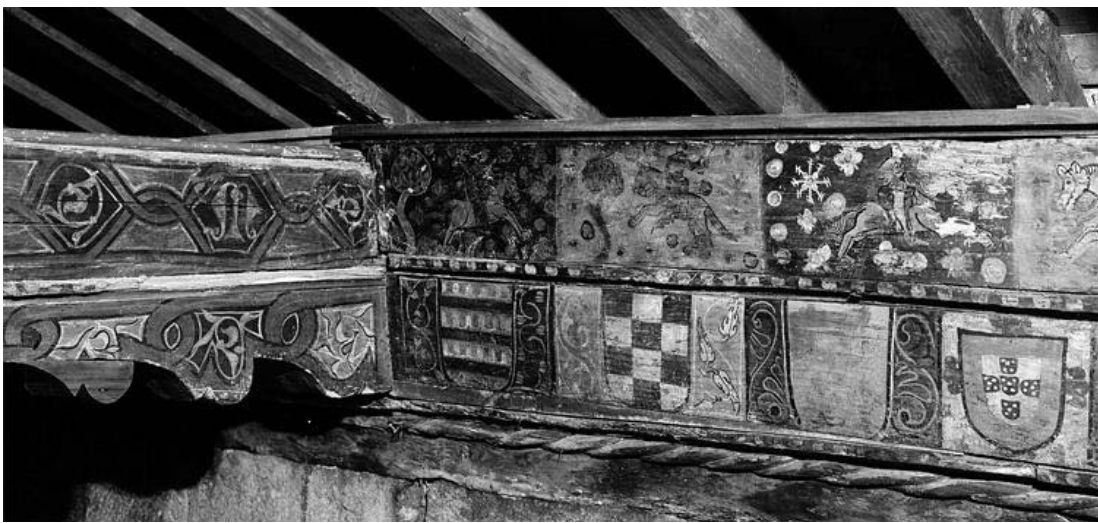
Fig. 9.105 - Igreja do Convento do Carmo, Lisboa , início séc. XV (fund. 1389), portal axial, pormenor dos capitéis © Joana Antunes



Fig. 9.106 - Igreja do Convento do Carmo, Lisboa , início séc. XV (fund. 1389), portal axial, pormenor das cabeças intersticiais, esculpidas nos ângulos dos pilares © Joana Antunes



Fig. 9.107 - Igreja do Convento do Carmo, Lisboa , início séc. XV (fund. 1389), pormenor de conjunto capitelar © Joana Antunes



Figs. 9.108 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , c. 1401, travejamentos pintados © DGPC



Fig. 9.109 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , c. 1401, capitel das naves © Marta Simões



Fig. 9.110 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , c. 1401 © Joana Antunes



Figs. 9.111 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , c. 1401, capitéis do portal axial, lado direito © Joana Antunes



Figs. 9.112 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , c. 1401, capitéis do portal axial, lado esquerdo © Joana Antunes

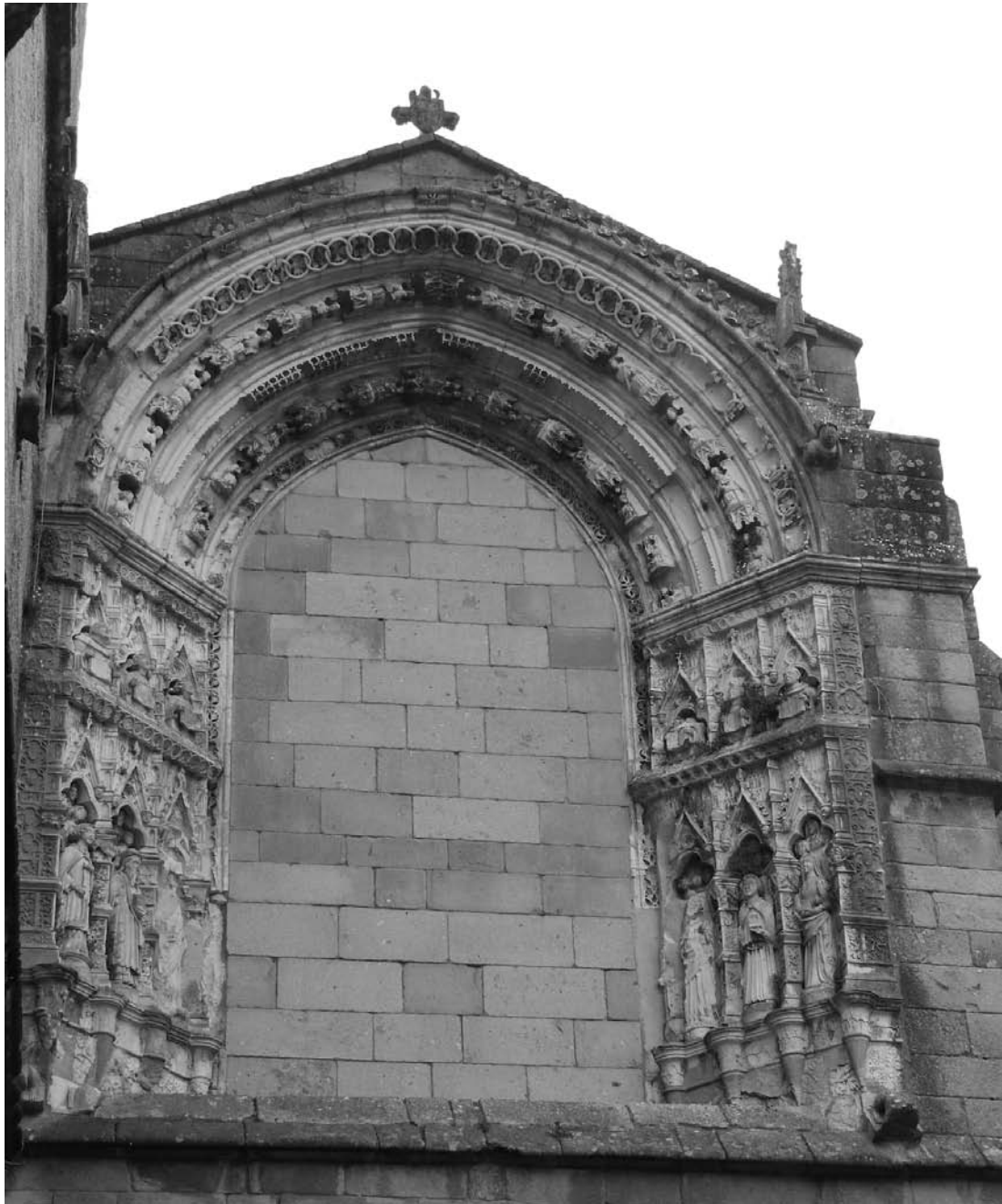


Fig. 9.113 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, início séc. XV, janelão © Joana Antunes



Figs. 9.114 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , início séc. XV, janelão, pormenores com mendicantes e anjos © Marta Simões



Figs. 9.115 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , início séc. XV, janelão, pormenores das arquivoltas com anjos músicos © Marta Simões



Figs. 9.116- Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , início séc. XV, janelão, pormenor dos bustos que acompanham Gabriel e São Tiago © Marta Simões



Figs. 9.117 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , início séc. XV, janelão, pormenor das mísulas dos gabletes, lado esquerdo © Marta Simões



Figs. 9.118 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , início séc. XV, janelão, pormenor das mísulas dos gabletes, lado direito © Marta Simões



Figs. 9.119 - Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães , início séc. XV, janelão, pormenor dos motivos do animal e do homem verde © Marta Simões

conclusão

Uma coisa é agora clara e transparente: não existem coisas futuras nem passadas; nem se pode dizer com propriedade: há três tempos, o passado, o presente e o futuro; mas talvez se pudesse dizer com propriedade: há três tempos, o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes, o presente respeitante às coisas futuras.⁹⁴¹

Se é verdade que não é possível escrever sobre a margem, nem tão pouco sobre a *arte medieval*, evitando todos os clichés e as armadilhas epistemológicas e terminológicas convocadas por qualquer disciplina que manipule a imagem do passado, não é menos verdade que em nenhum tempo como o presente se fez sentir a conflagradora inevitabilidade de um tempo sem limites, anulador de uma tríade cronológica entranhada no código genético das ciências históricas, inexoravelmente ligadas a três tempos sempre sucessivos, mas sempre transitórios. Reconhecer a diluição destes tempos num só é simultaneamente um acto de coragem e um exercício de dura racionalidade e um perigoso desafio epistemológico, passível de tornar inoperativo o enfrentamento científico do passado.

Ainda assim, este Presente trifronte habilmente esboçado por Santo Agostinho arvora-se como o ídolo hodierno de uma História da Arte que, recomposta do seu próprio fim, reconhece no tempo um caudaloso e sinuoso rio cujas periodizações ora se afiguram como portos seguros para a ancoragem de culturas artísticas sempre em trânsito, ora como redemoinhos vorazes para a segurança ontológica de categorizações impermeáveis ao contacto (tantas vezes simultâneo) do velho e do novo, do atávico e do inovador, do presente-passado e do presente-futuro. Escusado será lembrar quantas vezes naufragaram as certezas formalistas (e as menos formalistas) de um Romano, de um Românico, de um Gótico, de um Renascimento, de um Maneirismo, de um Barroco, perante os escolhos de uma forma híbrida, de um estilema *avant la lettre*, de uma resistência,

⁹⁴¹ HIPONA, Agostinho, *Confissões*, Livro XI, Cap. XX.

permanência ou sobrevivência, de um regionalismo ou de uma expressão vernacular. Arauto de semelhantes naufrágios, frequentíssimos nos capítulos trágico-marítimos da épica história da história da arte oitocentista, já Flaubert os personificava em Bouvard e Pécuchet, a quem primeiro “veio o gosto pelos bibelots, depois o amor pela Idade Média”; um amor devoto, com bem dirigidas orações - “Ah! uma abside românica! Aquilo é do século XII! cá estamos nós em pleno flamejante!” - apenas contraposto pela realidade de que os tempos da arte não se podem dizer, com propriedade, unívocos:

...o estilo de um monumento nem sempre está de acordo com a data que se lhe atribui. O arco de volta perfeita domina ainda na Provença em pleno século XIII. E a ogiva é provavelmente muito mais antiga! E autores há que contestam a anterioridade do românico sobre o gótico - Esta falta de certezas incomodava-os.⁹⁴²

Esta falta de certezas, que a todos incomoda, alimenta-se de um presente metamórfico que não é outro senão o do olhar que cada um de nós, em cada um dos seus tempos presentes, lança a um presente já passado. Recuperando o *cliché*, e a sua operatividade, importa reconhecer, para o estudo das margens da arte em Portugal, como para o de qualquer outra realidade histórico-artística, que o tempo da história da arte não é o passado (que não existe) mas um presente respeitante às coisas passadas. Ontologicamente presas ao tempo de uma *medievalidade* relativamente delimitada mas nunca contida pelos séculos XIV e XVI, artifício de limite que erguemos para delimitar um objecto de estudo sem fim, as imagens marginais que com este estudo procurámos analisar e melhor compreender continuam hoje em construção, modeladas, cinzeladas, riscadas e iluminadas por via de um discurso presente que se “posiciona na mais firme possibilidade do conhecimento, ao mesmo tempo que constrói também os potenciais da sua perigosidade”⁹⁴³, desde logo, na (des)construção de uma diacronia imediatamente legível no fenómeno artístico, ora encarnado num corpo sem alma (demissivo de contextos, circunstâncias, emoções, do imanente

⁹⁴² Cf. FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, [s.l.], Project Gutenberg, 2005 [publicação póstuma do original de 1881], p. 125-126.

⁹⁴³ Cf. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “Arte, História da Arte e Historiografia Artística”, *Revista de História das Ideias*, Vol. 32, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011, p. 219-234, p. 513.

psicológico ao irreprimível fisiológico), ora descarnado da sua corporeidade (alheio a materiais, técnicas, formas).

Pressupõe, portanto, esta digressão uma espécie de auto-diagnóstico, e em grande medida de catarse, pela certeza de que, no final do caminho percorrido (numa jornada que ainda agora começa e carece, portanto, de avaliar rotas e rumos) não pudemos evitar as armadilhas de um terreno quase sempre sinuoso, senão mesmo labiríntico, que para se tornar praticável nem sempre pode ausentar-se da tradicional e ditatorial submissão às nomenclaturas, aos conceitos e definições artificializantes, às imprecisões teóricas que o confronto com a realidade das ideias e das imagens sempre torna mais flagrantes.

Não sofremos, pois, das ansiedades de Bouvard e Pécuchet na peritagem do nosso objecto de estudo, mas sentimos a necessidade, e por vezes mesmo a urgência de designar, de caracterizar, de localizar num tempo que não exactamente o cronológico (no presente do passado) a arte que embora criada nos séculos XIV, XV e XVI, não se encerra neles nem por eles se define absolutamente. Se sabemos que tanto as grandes questões do ornamento e da sua rebeldia e transgressão à “norma”, como os problemas de centralidade/periferia não se compadecem com os espartilhos estilísticos com que habitualmente (e já insuficientemente) procuramos intuir outros grandes domínios da história da arte, também não entendemos como suficiente o lenitivo das datas, afinadas ao século, à década e, tão idealmente, ao ano, como propõe Jacques Heers em alternativa ao “adjectivo medieval, indefensável porque não significa rigorosamente nada”⁹⁴⁴. Perante todas as insuficiências, e porque não temos a pretensão de sobrepor rótulos a rótulos já preexistentes (e porque poucas são as alternativas), procurámos manusear com o cuidado possível as referências e nomenclaturas existentes, procurando adaptar as suas implicações à natureza elástica da margem, por vezes quase indefinível e incharacterizável, como quando habitada pelo grotesco e pelo monstruoso, sempre mais escorregadios às definições e preferências mais ou menos canónicas de um tempo.

Perante tudo isto, ou talvez até na antecipação de tudo isto, preocupámo-nos desde o início em abordar a realidade dos *marginalia* - as imagens nos seus espaços - numa perspectiva assumidamente anacrónica. Este recurso ao anacronismo, que nada tem de premeditadamente irreverente, resulta de uma simples constatação: a virtual diluição de limites e princípios reguladores do exercício interpretativo que está no cerne da análise iconológica das margens

⁹⁴⁴ Cf. HEERS, Jacques, *Le Moyen Age, une imposture*, Paris, Éditions Perrin, 2008, p. 43.

apenas pode ser contraposta, e nessa medida, delimitada, pela consciência e pelo reconhecimento de que nos transportaremos sempre para o passado no momento de o tornar presente. Foi, precisamente, no confronto com a construção historiográfica de uma iconografia marginal que percebemos o quão frequente foi (e continuará a ser) este transporte, ao ver as *drôleries* de um qualquer manuscrito iluminado significarem sucessivamente alienação e menoridade mental, instrumentalização política de uma proto-luta de classes, subversão dos valores clericais instituídos pelo desafio da centralidade da palavra, agilização do processo intelectual de leitura pelo recurso ao jogo à mnemónica, projecção de pulsões sexuais potencialmente desviantes, estandarte de feminismo, de liberdade criativa, de simples ostentação.

A intrínseca ambiguidade das margens, que faz delas um espelho cristalino das preocupações e ansiedades do investigador mais incauto, reflecte-se também retrospectivamente na forma como imaginamos as suas motivações e a sua recepção. Depois de percebermos que o formulário mais ou menos cristalizado que aplicamos à iconografia religiosa e aos demais discursos principais, centrais e oficiais poucas vezes se estende à realidade das margens, tornou-se evidente que a recuperação de intencionalidades e leituras “de época”, apesar de sempre tão informada quanto possível, dificilmente poderia escapar aos enunciados plurais dos significados possíveis. As matérias do imaginário e da vivência religiosa que se espelham nas imagens, orientadas pela Igreja mas vividas quotidianamente pelos indivíduos e marcadas pelas suas próprias estratégias de manipulação das forças visíveis e invisíveis do seu mundo, surgem nas artes visuais de forma absolutamente parcelar. “Informar” a sua análise e a sua interpretação implica, portanto, conhecer-lhes o tempo e as circunstâncias históricas, institucionais, económicas, sociais, mas implica também hidratá-las com o contributo das restantes manifestações artísticas e culturais que se alimentam das mesmas imagens, tudo isto num exercício que não se demite nunca das experiências estéticas, sensoriais e emocionais, a informação das hipóteses.

O caso do programa escultórico do mosteiro de Santa Maria da Vitória, que operativamente circunscrevemos numa moldura de liminaridade e marginalidade é, a este título, exemplar. Sem se caracterizarem por invenções quiméricas ou manifestações particularmente heterodoxas ou desafiantes da ordem instituída, os temas e as imagens eleitos para fazerem parte do ornamento deste mosteiro são - talvez mesmo pela sua relativa docilidade, que mais enfatiza a liminaridade com que as caracterizamos - absolutamente desafiantes. Quase sempre singulares, sem precedentes nem paralelos, ambíguas na sua relação com o bem e o mal, a

virtude e o pecado, termos habituais da discussão da imagem deste período (mais acirrados ainda se a discussão tiver na margem o seu móbil), as figuras esculpidas sobre os capitéis e as mísulas do mosteiro da Batalha são potenciais telas em branco para a inscrição de qualquer teoria e qualquer interpretação que, com um mínimo de habilidade e conhecimento dos mecanismos iconográficos da arte medieval (e não apenas do século XIV ou XV), se lhes queira impôr.

Conscientes do perigo sirénico de tal abertura, procurámos avançar, neste caso como em todos os outros, com os recursos que o exercício iconológico (metodologicamente informado) nos oferece e as cautelas a que nos obriga, mas também com a noção, em grande medida libertadora, de que a pluralidade das interpretações possíveis não é de hoje, mas de sempre, e é, inclusivamente, do tempo que criou as imagens em análise. No final deste trabalho acreditamos, portanto, na operatividade do anacronismo tal como defendida por Didi-Huberman, aceite como inevitabilidade que, precisamente por ser reconhecida e não recusada é mais facilmente controlada, manipulada e minimizada ao ponto da sua instrumentalização. O reconhecimento, recentemente estabelecido, da relatividade, da variabilidade e da multiplicidade de respostas estéticas, emocionais e cognitivas perante as imagens medievais, enquanto parte do tecido vivo das sociedades medievais, veio também reforçar esse corte transversal na espessura do tempo e colocar em contacto o presente das coisas passadas, presentes e futuras.

Na encruzilhada de todos estes tempos, o momento de encerrar este trabalho é precisamente o momento em que o sentimos mais vivo, pulsante e capaz. Depois de enunciadas as premissas, analisadas as obras, colocadas as questões, umas respondidas com segurança, outras remetidas a uma outra oportunidade, sentimos ter alcançado um patamar suficientemente estável para seguir caminho pelas margens, as que não pudemos ainda alcançar e as que só tocámos tangencialmente.

O necessário balanço do percurso criado ao longo destes nove capítulos traz-nos a convicção de havermos estabelecido nos seus traços fundamentais a tão necessária plataforma de reflexão e debate em torno das margens da arte em Portugal, num período que a historiografia artística e, em sentido mais lato, os estudos medievais, tem identificado progressivamente com o da Idade Média a partir do termo *marginalia* e de noções de marginalidade extraídas do âmbito da codicologia mas hoje plenamente abertos a todos os outros suportes da imagem.

O estabelecimento dos alicerces teóricos para a nossa abordagem às margens levou-nos, portanto, a procurar conhecer os antecedentes de um olhar que, saturado da experiência e das caudalosas narrativas do centro, cada vez mais se foca na fugacidade da margem. Esta mesma fugacidade, que hoje encontra receptividade tanto no meio académico como no amador, foi outrora o ingrediente fundamental do desconforto sentido pelo olhar moderno perante a abundância orgânica do ornamento que se aplicava, aparentemente sem ordem, propósito ou razão, ao edifício medieval.

No acompanhamento dos discursos que registaram este olhar e, frequentemente, este desconforto, percebemos que nos quatro séculos decorridos entre os séculos XVI e XX coexistiram, um pouco por toda a Europa e previsivelmente também em Portugal - ainda que o caso português careça de um maior investimento na detecção deste tipo de referências - dois tipos fundamentais, e necessariamente não monolíticos, de posicionamento face ao ornamento da arte medieval, que se ia então lentamente discernindo como organizada em dois tipos de “linguagem” formal distinta. Um deles, de fundo erudito, provindo das Academias e do próprio meio artístico, depreciava aquilo que entendia ser a sua natureza excessiva, desordenada, desadequada à racionalidade que, apesar de tudo, a arquitectura medieval conseguia transparecer. Outro, alimentado sobretudo pelo crescente papel da História enquanto disciplina do saber e pelas monografias erigidas em honra dos mais antigos mosteiros e catedrais, quase sempre redigidas por religiosos, comprazia-se na minúcia, na inventividade e, precisamente, na exuberância do ornamento, começando a anunciar um fascínio que se transportaria para o século XIX.

Naturalmente, a própria afirmação da História da Arte nos meios eruditos e académicos, acompanhada pela publicação das primeiras histórias da arte ocidental ilustradas, teria um papel fundamental na fundamentação dos termos do debate entre o clássico e um moderno que, logo a partir do século XVII começou a procurar as suas referências fora do universo greco-romano. Uma vez que o argumento mais frequentemente esgrimido foi precisamente o ornamento, fomos percebendo que dele faziam parte as margens e as imagens marginais, nunca enunciadas como tal mas remetidas a uma adjectivação que as caracteriza como grotescas e desproporcionais e as coloca quase sempre nos elementos de suporte.

Lançadas as sementes do medievalismo em pleno século XIX, preparava-se também o caminho para investidas divergentes, que foram chamando a si a problematização das imagens à margem e dos temas marginais, e que haveriam de se encaminhar para uma verdadeira centralização da margem, já a partir de meados do século.

Ao traçar este percurso percebemos como, apesar de nunca enunciado em termos explícitos de marginalidade - muito pelo contrário, os discursos críticos parecem atribuir-lhe uma perturbadora e ubíqua centralidade - o ornamento marginal está verdadeiramente no cerne das críticas dirigidas à arte medieval, sendo progressivamente assumido como marca identitária de um “Gótico” ora “antigo” (românico) ora “moderno” (gótico), ora difusamente medieval. Da mesma forma, percebemos também como a invectiva mais frequentemente dirigida a este universo arquitectónico e plástico em paulatina definição historiográfica - a superfluidade - se colocava na linha de continuidade dos próprios críticos medievais, de que Bernardo de Claraval será sempre o arauto mais celebrado. Porque, na verdade, os debates em torno do ornamento se articularam desde sempre a partir dos extremos da funcionalidade e da sobriedade contra a superfluidade e a exuberância, as margens nunca foram lugares de consenso, durante ou depois do “seu tempo”. O protagonismo assumido pela superfluidade, assim arvorada em característica histórica do ornamento e, com ele, das margens da arte medieval (independentemente dos juízos de valor a ela associados), veio reforçar a convicção da validade e da mais-valia da instrumentalização do conceito de *parergon* como necessário complemento ao termo *marginalia* que, desde o início, nos pareceu insuficiente e problemático - não na sua aplicação prática, mas nas implicações desta mesma aplicação.

De resto, a ponderação do próprio ornamento à luz do potencial positivo do acrescento parergónico, veio confirmar a superfluidade como um valor fundamental da cultura artística do período em estudo. Este é capaz de por si só justificar a criação de muitas das imagens marginais cuja função passa sobretudo por manifestar o valor da disponibilidade para o investimento no enriquecimento de determinada obra ou espaço que sem elas não estariam incompletos mas que só com elas alcançam o máximo do seu potencial: estético, discursivo, laudatório, honorífico, ostentatório.

A discussão dos termos utilizados no enfrentamento da margem - na maior parte dos estudos e neste estudo em particular - teve o intuito de esclarecer o seu sentido e testar, tanto quanto possível, os limites da sua adequação e da sua operatividade à realidade das margens da arquitectura e das artes visuais no

Portugal dos séculos XIV, XV e XVI, ou em qualquer outros espaço europeu ao longo das diversas cronologias atribuídas ao tempo medieval. Todos eles imprecisas e insuficientes para um universo tão complexo e diverso, procurámos fundamentar a utilização de um termo já em uso (*marginalia* e respectivas variantes marginais) propondo a utilização concomitante ou alternativa do termo (eminentemente adjectivante) *parergon*, numa aplicação prática que não é absolutamente aleatória, mas elástica, como a realidade a que se refere e portanto adaptável às circunstâncias particulares da análise de cada suporte, tema ou figura.

Este percurso, desenvolvido ao longo da primeira parte deste estudo, revelou-se crucial para o enfrentamento da realidade material e iconográfica dos *marginalia* em Portugal, que procurámos considerar sob uma perspectiva transversal, pondo em contacto diversos suportes e articulando as lógicas de emolduração e de preenchimento de espaços de transição e espaços intersticiais, bem como as imagens que de forma concreta a concretizam.

Esta transversalidade de análise, necessariamente organizada de modo a permitir uma melhor percepção da forma como a margem funciona em cada tipo de suporte e ao longo do tempo em observação, não significou, contudo, uniformidade de comportamentos. Se podemos dizer que a arquitectura, a tumulária, a iluminura, a talha e a ourivesaria têm os seus princípios de composição e organização particulares, obviamente ditados pelo formato, espacialidade e função dos respectivos suportes, dentro de cada núcleo, e de século para século, constrói-se e preenche-se a margem de forma perfeitamente idiossincrática. Todos os suportes são, contudo, definidos por uma relativa estabilidade dos seus centros de gravidade, em torno dos quais gravitam os espaços periféricos, marginais e intersticiais também relativamente uniformes. O caso da Sé de Silves demonstra com particular limpidez a elasticidade necessária aquando da definição das relações centro/periferia num espaço tridimensional, monumental e usufruído.

Na fachada de uma igreja, o centro de gravidade por excelência será o portal, sendo as suas margens previsíveis as arquivoltas, os capitéis, as bases. Mas, se entendermos como central o espaço planimétrico da igreja (o espaço percorrido), mesmo visto de fora, a sua margem será o perímetro que a delimita, onde os capitéis, as mísulas e as arquivoltas dão lugar às gárgulas e às quimeras. E, mesmo nessa perspectiva, o centro de gravidade pode passar a ser a cabeceira da igreja e aí passam a concentrar-se as imagens marginais. No seu interior, o centro de gravidade será quase sempre o cruzeiro e a capela-mor, onde

a figuração e/ou o ornamento anicónico se poderão aplicar aos capitéis, mísulas, arcos, mas também ao mobiliário litúrgico que aí se concentrará preferencialmente.

No que respeita às intencionalidade e funções inerentes às imagens marginais, que vão além do seu potencial interpretativo ou simbólico e que, para nós, constituíram um dos elementos fundamentais da análise iconológica, verificámos três modalidades fundamentais, de certa forma transversais à maioria dos suportes ainda que, eventualmente, numa ordem diferenciada.

A primeira, porque mais comum, corresponde à pura e simples ornamentação, animação e dinamização dos espaços, desde logo teorizada por Gombrich como uma das funções primordiais do ornamento.

A segunda aproxima-se da noção (coeva) da imagem como escrita (não necessariamente para iletrados), ou seja, como recurso paralelo aos textos para a aprendizagem, a reflexão, a rememoração, a meditação, na medida em que as imagens marginais condensam em si narrativas, símbolos, alegorias e todo um conjunto de referências que pressupõem descodificação, digestão, ampliação, seguindo frequentemente pressupostos moralizadores e exemplares.

E a terceira diz respeito à função activa e à natureza ontológica das imagens cujo poder de representação e simulação equivale a poder de acção sobre os espaços, os indivíduos e mesmo as forças invisíveis. Nesta modalidade, que corresponde em certa medida à adaptação das noções de imagem-lugar (*image-lieu*) e imagem-objecto (*image-objet*) de Jérôme Baschet, inscrevem-se sobretudo as imagens de natureza apotropaica, mas também todas aquelas que cumprem uma função meramente vigilante, que materializam presenças, que propiciam e beneficiam.

Outro aspecto que nos interessou explorar a partir do caso português foi o da transgressão frequentemente associada aos *marginalia* e também a partir deles problematizada por Bartholeyns, Jolivet e Dittmar, que enunciaram a eficácia de um sistema de estanquidade garantido pela composição e organização dos espaços (do *layout* do fólio iluminado à fachada de uma catedral) que concede linhas de discurso distintas aos distintos elementos invalida, por isso, a transgressão ao inviabilizar a intersecção e o contacto entre imagens centrais e marginais. Se bem que verificável na maioria dos casos, este princípio não funciona como mecanismo absoluto de regulação das relações centro/periferia, dado o contacto fluido e o transporte, por vezes premeditado entre centro e margem. A ausência de limites físicos entre representações centrais, de natureza

frequentemente religiosa, e figuras marginais de função adversativa e exemplar e conotação negativa ou depreciativa, tem no capitel da Anunciação da capela de Santa Bárbara do Mosteiro de Santa Maria da Vitória um dos seus exemplos mais flagrantes.

Da viagem pelas margens, retirámos ainda os necessários paralelos entre temas e esquemas comuns aos vários suportes e em concorrência diacrónica, compreendendo que à maior variabilidade de motivos e disposições característica do século XIV se sucedeu uma uniformização progressiva, ao longo do século XV, até ao momento mais evidente da transversalidade dos motivos marginais habituais, partilhados pela arquitectura, a iluminura, a tumulária, a ourivesaria e a talha durante o reinado de D. Manuel I.

O investimento particular na relação entre a arquitectura e a escultura, com a evidente criação de planos compositivos hierarquizados, justificou-se e provou-se útil por dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, permitiu experimentar a abordagem a uma série de obras - uma de forma inédita, outra com sólidos precedentes de estudo e análise - sob a perspectiva dos marginalia, habitualmente interrogados a partir do manuscrito iluminado, caracterizado por um formato particular, por uma muito condicionante bidimensionalidade e por formas de uso frequentemente individuais e quase sempre muito específicas a cada obra. Depois, e precisamente a partir da tridimensionalidade do edificado, permitiu ponderar diferentes “regiões” para a margem e diversas lógicas de parergonalidade face a obras, centros e protagonismos nem sempre fáceis de definir, garantindo, por uma imobilidade que não é a do manuscrito (mormente móvel, portátil), a ancoragem local (*nacional*, se quisermos) das imagens e contextos em análise. Este enraizamento da arquitectura, que nos dá a certeza de um objecto artístico presente em Portugal a partir do século XIV, XV ou XVI, mesmo que provindo de fontes, modelos, referências, quadros mentais e autoria estrangeira, tornou-se importante para percebermos que, ao longo destes séculos, Portugal caminha, previsivelmente, a par dos demais territórios europeus, permeando o século XIV de referências quase oníricas ao mundo compósito dos híbridos, dos *grylli*, dos grotescos, abrindo o século XV à presença idílica da Natureza e à eloquência desafiante da alegoria, para exacerbar esta relação com o elemento natural na passagem para o século XVI, quando as margens passam a acolher as psicomaquias, a sátira e a moralização pelo risível numa estreita trama de referências quase sempre colhidas do universo oral, dos ditos populares, dos provérbios, dos jogos de palavras, das fábulas. Em todos os casos, porém, transparece o princípio fundamental da inversão (nas margens, a ordem habitual

do mundo surge frequentemente invertida), estreitamente ligado ao da diversão, da distração, da recreação, valores fundamentais da vida do homem, em todos os tempos, e da sua relação com a arte e a cultura.

Outro aspecto absolutamente transversal é o da relação com o centro, ao qual frequentemente as imagens marginais aludem, complementando-o, esclarecendo-o, ampliando-lhe o sentido ou sugerindo-lhe outros. Nesta relação, não é raro, contudo, que o esclarecimento pretendido da margem resulte em dúvida e em indefinição. Sendo que todos os suportes, nos vários tempos a que se dedicou esta tese e que amiúde se foram confundido entre si, apresentam as suas especificidades - a organização do ornamento e da iconografia num cadeiral não pode ser absolutamente idêntica à de um frontispício iluminado, ou à de um portal e ainda menos de um túmulo - não deixa de ser interessante notar que todos eles apresentam os seus centros de gravidade, que ainda hoje intuitivamente reconhecemos, mesmo que estejam desprovidos de figuração, e que raramente prescindem do preenchimento das suas margens. O questionamento das funções diferenciadas destes espaços ajudará, ainda, a esclarecer a premeditação e eventual instrumentalização dos seus *marginalia*, mas para já fica a certeza de que estes foram, na sua maioria, alvo de planeamento (se não de programação) e sobretudo de cuidada execução.

Ainda assim, dentro dos temas abordados - que não são mais do que uma amostra do universo disponível - procurámos dar particular atenção a figuras e temas que permitissem tocar de forma prática as várias questões teóricas que vão articulando hoje o estudo das margens e os discursos deles resultantes. Na expectativa de dissolver o laço estreito e exclusivo que une a margem e os *marginalia* ao grotesco, ao monstruoso, ao demoníaco e ao satírico, seleccionámos alguns dos casos que sentimos capazes de expandir os limites destes horizontes temáticos e reclamar, como as próprias margens, a participação da iconografia religiosa, da flora e da fauna, do quotidiano, da festa, entre tantos outros que correm o risco de se tornarem marginais à própria iconografia marginal. Esta experiência de uma margem *outra*, que não é a da moldura evidente e dos temas monstruosos e grotescos ganhou a sua maior dimensão com o estudo de caso fundamental desta tese: Santa Maria da Vitória. Através dele, pudemos explorar as múltiplas valências da margem, desde o reflexo do seu tempo, dos seus autores e dos destinatários, ao testemunho de distintas fases e construção, até à montagem de um cenário iconográfico cuja descodificação iconológica teve de lidar com os desafios impostos por uma tão inesperada concorrência de idiosincrasias.

Com várias imagens e vários conjuntos analisados e decodificados, interpretações avançadas ou acrescentadas, propostas estabelecidas e incertezas identificadas, julgamos ser hora de concluir, ou suspender, no presente do tempo presente (ou já do tempo passado) esta viagem pelo limites, os contornos, os interstícios, os remates, os suportes da arte em Portugal. A expectativa é a de haver lançado algumas das pontes necessárias para alcançar os limites de cada um dos territórios onde a imagem se foi fazendo presente num tempo de ambiguidade frequente (e fértil) mas raramente de paradoxo, e sobretudo de haver contribuído para que continue a interrogar-se (no tempo presente das coisas futuras) o limite da margem.

bibliografia

ADHÉMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, London, The Warburg Institute, 1939.

AFONSO, Luís Urbano, "Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV-XV)", *Cadernos de Estudos Sefarditas*, No. 6, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 101-131.

AFONSO, Luís Urbano, "A essência do *medium*: um estudo sobre as iluminuras marginais da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa", *Cadernos de História da Arte*, No. 1, Lisboa, Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, 2013, p. 3-16.

AFONSO, Luis Urbano, MIRANDA, Adelaide (coord.), *O livro e a iluminura judaica no final da Idade Média*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2015.

ALMEIDA, Fr. António José de, O.P., "Annuntiationis Puer. O Menino na Anunciação, em Portugal", *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, Porto, CITCEM, 2010, p. 133-196.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Arquitectura Românica Entre-Douro-e-Minho*, [Tese de Doutoramento], Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1978.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal*, Porto, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras do Porto, 1983.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *O Românico Coleção História da Arte em Portugal*, Vol. 3, Lisboa, Alfa, 1986.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário, *O Gótico Coleção História da Arte em Portugal.*, Lisboa, Editorial Presença, 2002.

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

AMADO, Teresa, "As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344", *Ariane, revue d'études littéraires françaises*, No. 16, Lisboa, [s.n.], 2000, p. 35-49.

AMBROSE, Kirk, "Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in some Romanesque Sculptures of Lion Fighters", *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, Vol. 74, No. 3, Abingdon, Routledge, 2005, p. 131-147.

AMBROSE, Kirk, *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of 12th-century Europe*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013.

ANDERSON, M. D., *The Medieval Carver*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.

ANDERSON, Sam, "What I Really Want Is Someone Rolling Around in the Text", *The New York Times Magazine*, March 4, 2011, consultado a 17/04/2015, <http://www.nytimes.com/2011/03/06/magazine/06Riff-t.html?pagewanted=2&ref=magazine>

ANTUNES, Joana, *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o Cadeiral de Coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, [dissertação de mestrado], Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

ANTUNES, Joana, CAETANO, Joaquim Oliveira, CARVALHO, Maria João Vilhena de, "Novos dados sobre Olivier de Gand", *Invenire*, No. 8, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2014, p. 14-21.

APOSTOLOS-CAPADONA, Diane, "Discerning the Hand-of-Fatima: An Iconological Investigation of the Role of Gender in Religious Art", *Beyond the Exotic: Women's Histories in Islamic Societies* (ed. Amira El Azhary Sonbol), New York, Syracuse University Press, 2005, p. 347-61, 451-53.

ARASSE, Daniel, "Perspective et Annonciation", *Histoires de peintures*, [s.l.], Éd. Denoël, 2004, pp. 49-56.

AUBER, Charles-Auguste, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, T. III, Paris, Librairie de Féchoz et Letouzey, 1884.

AUGÉ, Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Madrid, Anthropos, 1993.

AVRIL, François, *Jean Fouquet : peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris, BNF/Hazan, 2003, p. 193-194.

AZEVEDO, Narciso, "Uma Arquivolta românica da igreja de S. Salvador de Vilar de Frades: Nova interpretação", *Bracara Augusta: revista Cultural da Câmara Municipal de Braga*, Vol. XXIV, Braga, Câmara Municipal de Braga, 1970, p. 89-105.

BAERT, Barbara, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden & Boston, Brill, 2004.

BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 (1ª ed. 1941).

BARASCH, Moshe, "The Departing Soul. The Long Life of a Medieval Creation", *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No. 52, Krakow, Istituto per Ricerche di Storia dell'Arte, 2005, p. 13-28.

BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, [tese de doutoramento em Belas-Artes/Ciências da Arte], 2 vols., Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

BARREIROS, Manuel Aguiar, *A portada românica de Villar de Frades e o seu simbolismo*, Porto, Edições Marques de Abreu, 1920.

BARROCA, M. J., *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séculos V a XV)*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987.

BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, JOLIVET, Vincent, *Image et Transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008.

BARTSCH, Shadi, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, "'Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne", *Images Re-Vues* [en ligne], Hors-série No. 3, 2012, consultado a 24/04/2016, <http://imagesrevues.revues.org/1579>

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, "Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté", *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1608>

BASCHET, Jérôme, "Ornementation et structure narrative dans les peintures de la nef de Saint-Savin", *Le Rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge* (dir. John Ottaway), Poitiers, CESCUM, 1997, p. 165-176.

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, "Saint-Nectaire: déploiements figuratifs et auto-glorification de l'Ecclesia", *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1611>

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, "Saint-Pierre de Mozat: entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques", *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1664>

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, "Une économie générale du décor ecclésial", *Images Re-vues* [em linha], Hors-série 3, 2012, consultado a 02 Fevereiro de 2016, <http://imagesrevues.revues.org/1789>

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier, *Le Monde Roman par-dela le bien et le mal*, Paris, Les éditions arkhê, 2012.

BAUBETA, Patricia Anne Odber de, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

BAURA GARCÍA, Eduardo, "De la «media tempestas» al «medium aevum». La aparición de los diferentes nombres de la Edad Media", *Estudios Medievales Hispánicos*, No.2, Madrid, Universidad Autonoma de Madrid, 2013, p. 27-46.

BECK, Eleonora M., "Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes", *Early Music*, Vol. 27, No. 1, Oxford, Oxford University Press, February 1999, p. 7-23.

BENTON, Janetta Rebold, "What Are Marginalia?", *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture* (ed. Charles T. Little), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2007, p. 100-119.

BERGEN, Henry (ed.), *Lydgate's Troy Book*, Part I, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1906.

BICHON, Jean, *L'Animal dans la littérature française au XI^e et au XIII^e siècles*, Lille, Université de Lille III [thèse présentée devant l'Université de Paris IV], 1976.

BILDHAUER, Bettina, MILLS, Robert, "Introduction: Conceptualizing the Monstrous", *The Monstrous Middle Ages* (eds. Bettina Bildhauer, Robert Mills), Toronto & Buffalo, University of Toronto Press, 2003, p. 1-27.

BILLIET, Frédéric, BLOCK, Elaine, *Les Stalles de la cathédrale de Rouen*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2003.

BILLIET, Frédéric, "Diabolus in musica dans les stalles médiévales: significations du désordre musical", *Profane Images in Marginal Arts of the Middle Ages* (ed. Elaine C. Block), Turnhout, Brepols, 2009, p. 315-338.

BLACK, Joseph, et al., *The Broadview Anthology of British Literature*, Peterborough, Broadview Press, 2014.

BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: Iberia*, Turnhout, Brepols, 2004.

BLOCK, Elaine, JONES, Malcolm, BILLIET, Frédéric (eds.), *Profane Images in Marginal Arts of the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2009.

BLONDEL, M. François, *Cours d'Architecture Enseigné dans l'Académie Royale*, Paris, [Chez L'Auteur], 1698 (1^a ed. 1683).

BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino*, Coimbra, Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

BOLVIG, A., LINDLEY, P. (eds.), *History and Images. Towards a New Iconology*, 2003.

BOND, Francis, *Wood Carvings in English Churches*, 2 vols. London, Oxford University Press, 1910.

BOND, George Doherty, *The Pearl poem: an introduction and interpretation*, New York, E. Mellen Press, 1991.

BORK, Robert, *The Geometry of Creation. Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham, Ashgate, 2011.

BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento Sin Delito. Los Seres Imaginarios de Claustro de Silos y sus Ecos en la Escultura Románica Peninsular*, Silos, Abadía de Silos, 2000.

BOTO VARELA, Gerardo, “*Marginalia o la fecundación de los contornos vacíos. Historiografía, método y escrutinio de los primeros márgenes hispanos (920-1150)*”, *La miniature medieval en la Península Ibérica* (ed. Joaquín Yarza), Murcia náusícaä, 2007, p. 419-484.

BOUGOUX, Christian, *L'imagerie romane de l'Entre-deux-Mers: l'iconographie raisonnée de tous les édifices romans de l'Entre-deux-Mers*, Bordeaux, Bellus, 2006.

BRADBURY, Carlee A., “Deshumanizing the Jew at the Funeral of the Virgin Mary in the Thirteenth Century (c. 1170-c.1350)”, *Christians and Jews in Angevin England. The York Massacre of 1190, Narratives and Contexts* (ed. Sarah Rees Jones), Boydell & Brewer, 2013, p. 250-260.

BRAGA, Maria Manuela, *Os Cadeirais de Coro no Final da Idade Média em Portugal*, [dissertação de mestrado], 2 vols, Lisboa, FSCH-UNL, 1997.

BRAGA, Maria Manuela, “A Marginalia Satírica nos cadeirais”, *Medievalista* [online], 2005, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-marginalia.htm>

BRAGA, Maria Manuela, “Alguns dados para o entendimento da iconografia do portal da igreja matriz do Alvor”, *Medievalista* [online], Nº 3, IEM, 2007, consultado a 7 de Abril de 2016: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-portal.htm>

BRAET, Herman, LATRÉ, Guido, VERBEKE, Werner (eds.), *Risus Mediaevalis: Laughter in Medieval Literature and Art*, Leuven, Leuven University Press, 2003.

BRANDI, Cesare, *Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte*, Milano, Jaca Book, 2006.

BRÉZÉ, Nathalie de, “Picturing the Soul, Living and Departed”, *The Anthropomorphic Lens: Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts* (eds. Walter Melion, Bret Rothstein, Michael Weemans), Leiden/Boston, Brill, 2015, p. 119-144.

BROWN, Catherine, “Remember the Hand: Bodies and Bookmaking in Early Medieval Spain”, *Word & Image*, London, Routledge, Vol. 27, No. 3, p. 262-278.

BRUZELIUS, Caroline, “The architecture of the mendicant orders in the Middle Ages: an overview of recent literature”, *Perspective* [online], Nº 2, 2012, p. 365-386

(DOI: 10.4000/perspective.195), consultado a 1 de Abril de 2016, <http://perspective.revues.org/195>

BURBRIDGE, Brent, "A Matter of Life and Text: The Lives of a Fifteenth Century Florentine Book of Hours in the University of Ottawa's rare books library", *Memini. Travaux et documents* [on line], N° 17, 2013, consultado a 23 de Maio de 2016: <https://memini.revues.org/594>

BUTTÀ, Licia, "Para no acabar con la Edad Media", *Repensar el sombrero Medioevo* (ed. Francesc Massip Bonet), Kassel, Edition Reichenberger, 2014, p. 13-24.

CAMILLE, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books, 1992.

CAMILLE, Michael, *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

CAMILLE, Michael, "At the sign of the 'Spinning Sow': the 'other' Chartres and images of everyday life of the medieval street", *History and Images: Towards a New Iconology*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 249-276.

CAMILLE, Michael, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

CAMILLE, Michael, "Dr Witkowski's Anus: French Doctors, German Homosexuals and the Obscene in Medieval Church Art", *Medieval Obscenities* (ed. Nicola McDonald), Suffolk, Boydell & Brewer, 2014, p. 17-38.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes (coord.), *Fiat Lux. Estudos sobre manuscritos iluminados em Portugal*, *Invenire*, No. especial, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2015.

CAMPOS, Flavio, "Jogos e a temática lúdica em Portugal ao final da Idade Média", *Bulletin du centre d'études médiévales* [on line], No. 2, Auxerre, 2008, consultado a 28 de Abril de 2016, <https://cem.revues.org/9492#ftn41>

CARITA, Rui, "Cadeiral da Sé do Funchal", *Invenire*, No. 9, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2014, p. 30-39.

CARVALHO, Rita Isabel F. C., *A Marginália como Imagem Transgressiva. Ligações entre a Página Medieval e o Graffiti Contemporâneo*, [dissertação de mestrado], Évora, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Évora, 2009.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, [tese de doutoramento em História da Arte], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

CASTIÑERAS, Manuel, “Hércules, Sansón y Constantino: el Tapiz de la Creación como speculum principis”, *L’officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I Luoghi dell’arte: Imagine, Memoria, Materia* (eds. G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli, M. R. Menna, P. Pogliani), Roma, Gangemi Editore, 2014, p. 209-214.

CASTRO, Augusto Mendes Simões de, *Os Tumulos de D. Affonso Henriques e de D. Sancho I*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.

CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de escultura*, Lisboa, Livraria Coelho, 1937 [ed. póstuma].

CEPEDA, Isabel Vilares, FERREIRA, Teresa A.S., *Inventário dos códices iluminados até 1500*, 2 vols, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

CHAMBEL, Pedro, “Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários. A Representação de Animais na Tumulária Medieval do Entre-Douro-e-Minho”, *Medievalista* [on line], No. 1, 2005, consultado a 26 de Janeiro de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-tumularia.htm>

CHAMBRAY, Roland Freart S. de, *Parallele de l’Architecture Antique et de la Moderne : Avec un Recueil des Dix Principaux Auteurs qui ont écrit des cinq Ordres...*, Paris, [Imprimerie d’Edme Martin], 1650.

CHAMPFLEURY, *Histoire de la Caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, [s.n.], 1875.

CHAMPION, Matthew, *Medieval Graffiti. The Lost Voices of England’s Churches*, London, Ebury Press, 2015.

CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

CLARK, Stuart, *Thinking with Demons*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 80-93.

CLASSEN, Albrecht (ed.), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter GmbH, 2010.

COELHO, Maria Helena da Cruz, “A festa - a convivialidade”, *História da Vida Privada em Portugal* (dir. José Mattoso), Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 144-169.

COELHO, Maria Helena da Cruz, *D. Filipa de Lencastre. A Inglesa Rainha. 1360-1415*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011.

COLERIDGE, Samuel Taylor, “Marginalia I”, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, (ed. George Whalley), 16 vols, Princeton, Princeton University Press, 1980.

COLLINS, Billy, *Picnic, Lightning*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1998.

COOPER, Adam G., “Faith comes by hearing: a Pauline motif in theological tradition”, *Lutheran Theological Journal*, Vol. 44, No. 2, Adelaide, Australian Lutheran College, 2010, p. 104-114.

COOPER, Charlotte E., “What is Medieval Paratext?”, *Marginalia*, Vol. 19, 2015, p. 37-50, consultado a 7 de Fevereiro de 2016, http://merg.soc.srccf.net/journal/19conference/19conference_article4.pdf

CORREIA, Vergílio, “Portugal Artístico: O museu de Lamego”, *Atlantida: mensário artístico, literário e social para Portugal e Brazil*, No. 42/43, [s. n.]1919, p. 767-775.

CORREIA, Vergílio, *Monumentos de Portugal: Batalha, II. Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro*, Porto, Litografia Nacional, 1931.

COSTA, Avelino de Jesus, *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, Braga [s.n.], 1985.

COSTA, Joaquim Luís, “Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa”, *Medievalista*, Nº 16, Instituto de Estudos Medievais FSCH-UNL/FCT, Julho-Dezembro 2014, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA17/joaquimcosta1705.html>

COSTA, Marisa, “D. Afonso, o Primogénito a que o Reino Havia de Vir”, *O Túmulo do Infante D. Afonso de Portugal da Sé de Braga*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2010, p. 32-33.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, [tese de doutoramento policopiada], Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A arquitectura "ao Romano"*, Coleção *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX* (coord. Dalila Rodrigues), Porto, Fubu, 2009.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "Arte, História da Arte e Historiografia Artística", *Revista de História das Ideias*, Vol. 32, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011, p. 219-234.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "Igreja e República: o processo de classificação da Sé Velha de Coimbra, *A República, os Museus e o Património*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2011, p. 134-149.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, DRCC, 2011.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "A arquitetura enquanto ordem", *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, [capítulo de Catálogo de Exposição], Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - INCM, 2012, p. 129-136.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, "Os Tratados", *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, [entrada de Catálogo de Exposição], Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - INCM, 2012, p. 47-52.

CRESPO HELLÍN, Manuel, "Maria Gravidá: La Iconografía del Dogma de la Encarnación de Jesucristo en Maria", *Ars longa: cuadernos de arte*, No. 3, València, Universitat de València: Departament d'Història de l'Art, 1992, p. 39-45.

CRUSE, Mark, *Illuminating the Roman D'Alexandre: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264. The Manuscript as Monument*, Cambridge, D. S. Brewer, 2011.

CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2013 [1ª ed. 1948].

CUSTÓDIO, Delmira Espada, *A Luz da Grisalha. Arte, Liturgia e História no Livro de Horas dito de D. Leonor (IL 165 da BNP)*, [dissertação de mestrado], Lisboa, FCSH-UNL, 2010.

CUSTÓDIO, Delmira Espada, "A iconografia das margens no Livro de Horas dito de D. Leonor", *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, [ed. especial *Fiat Lux. Estudos sobre manuscritos iluminados em Portugal*], Moscavide, Secretariado para os Bens Culturais da Igreja, 2015, p. 94-105.

CUSTÓDIO, Delmira Espada, MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *Livros de Horas. O Imaginário da Devoção Privada*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2015.

DAMICO, Helen, *Medieval Scholarship: Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, (ed. Helen Damico), New York and Abingdon, Routledge, 2013.

DAUPHIN, Claudine, "The Development of the 'Inhabited Scroll' in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D.", *Levant. The Journal of the Council for British Research in the Levant*, Vol. XIX, London, Routledge, 1987, p. 183-212.

DAVENPORT, Cyril, *Thomas Berthelet*, Chicago, The Caxton Club, 1901.

DE BEER, E. S., "Gothic: Origin and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 11, 1948, p. 143-162.

DENZINGER, H. J. Dominicus, *Enchiridion Symbolorum, Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*, Friburgo, B. Herder, 1911 [1ª ed. 1854].

DERRIDA, Jacques, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures de la Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1977.

DI TEODORO, Francesco Paolo, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna, Nuova Alfa Ed., 1994.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994

DIAS, Pedro (coord.), *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal, Época Manuelina*, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

DIAS, Marta Miriam Ramos, "A *elevatio animae* na arte funerária medieval na Península Ibérica", *Eikón / Imago*, Madrid, CAPIRE-Universidad Complutense, Vol. 6, No. 2, p. 127-140.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps: Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DINIS, António Joaquim Dias (dir.), *Monumenta Henricina (1439-1443)*, Vol. VII, Coimbra, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1965.

DOMINGUES, J. D. Garcia, *Silves, guia turístico da cidade e do concelho*, Faro, Região de Turismo do Algarve, 1989.

DRIMMER, Sonja, "A Medieval Psalter 'Perfected': eighteenth-Century Conservationism and an Early (Female) Restorer of Rare Books and Manuscripts", *Electronic British Library Journal*, 2013, p. 1, consultado 8 de Fevereiro de 2015: <http://www.bl.uk/eblj/2013articles/pdf/ebljarticle32013.pdf>

DUARTE, Luís Miguel, "Marginalidade e Marginais", *História da Vida Privada em Portugal. Idade Média* (dir. José Mattoso), Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, p. 170-197.

DUPEUX, Cécile, BENGEL, Sabine, *Cathédrale de Strasbourg: Dessins*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2015.

DURLIAT, Marcel, "Valeur symbolique du rinceau peuplé", *Bulletin Monumental*, Vol. 153, No. 4, Paris, Picard, 1995, p. 386-387.

EISENBERG, Ronald L., *Jewish Traditions: a JPS Guide*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2004.

EL-WAKIL, Leïla, "Antique versus moderne au début du XVIe siècle à Rome. La lettre à Leon X", *Études transversales. Mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 47-58.

ELLIOTT, John H., *Beware the Evil Eye. The Evil Eye in the Bible and the Acient World*, Vol. 2 [Greece and Rome], Eugene, Cascade Books, 2016.

FARIA, Higinio Afonso, *Escultura Arquitectónica na Sé do Funchal: das Formas e Temas do Gótico-Tardio Internacional à Simbólica Manuelina do Poder*, [dissertação de mestrado], 2 vols, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013.

FAURE, Francisco G. C. Líbano Monteiro, *Casa de Deus e de Homens. Uma leitura arqueológica do Convento de S. Salvador de Vilar de Frades*, [dissertação de mestrado], Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2012.

FERNANDES, Carla Varela, *Memórias de Pedra. Escultura tumular medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, IpAR, 2001.

FERNANDES, Carla Varela, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa. Primeira Dinastia. Séculos XII a XIV*, [tese de doutoramento], 2 vols. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

FERNANDES, Carla Varela, "Proposta de identificação de um jacente medieval. O infante D. João", *Artis*, No. 5, Lisboa, Instituto de História de Arte da, 2006, p. 73-87.

FERNANDES, Carla Varela, *A Imagem de um Rei. Análise do túmulo de D. Fernando I*, Lisboa, Museu Arqueológico do Carmo/Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2009.

FERNANDES, Carla Varela, "O voo do arcanjo. Proposta sobre património escultórico deslocado", *Invenire*, Lisboa, Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja, No. 8 Jan-Jun, 2014, p. 28-32.

FERNANDES, Carla Varela, "Lugares da eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV", *Redenção e Escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa*, Vol. 1, T. 2, Paris, Nota de Rodapé Edições, 2015, p. 240-255.

FERNANDES, Lídia, SILVA, Jorge Nuno, *Jogos de tabuleiro de pedra, em Portugal: o caso do Mosteiro da Batalha*, Lisboa, Apenas Livro, 2012.

FERNANDES, Paulo Almeida, "Pórticos Principal e lateral da igreja matriz de Alvor", DGPC [on line], consultado a 3 de Março de 2016: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/72959>

FERNANDES, Paulo Almeida, "O Claustro da Sé de Lisboa: uma arquitectura 'cheia de imperfeições'?", *Murphy, Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Março 2006, p. 18-69.

FERNANDES, Paulo Almeida, "A Escultura Românica em Portugal: Construções Historiográficas e Desafios Actuais", *A Escultura em Portugal da Idade Média ao Início da Idade Contemporânea: História e Património* [actas do colóquio internacional], (coord. Pedro Flor, Teresa Leonor M. Vale), Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2009, p. 25-54.

FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.

FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, Lisboa: Arte das Musas / Cesem, 2008, Vol. I, p. 40-42.

FIELD, P. J. C., KENNEDY, Elspeth, COOPER, Helen, NIGEL, Palmer, “Malory’s Own Marginalia”, *Medium Aevum*, Vol. LXX, No. 2, 2001, p. 226-239.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, [s.l.], Project Gutenberg, 2005 [publicação póstuma do original de 1881].

FLOR, Pedro, “Do romano ao ouro bornido: a arte na Sé de Lamego entre o Renascimento e o Barroco”, *Espaço, Poder e Memória: A Catedral de Lamego* (coord. Anísio Miguel S. Saraiva), Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2013, p. 105-142.

FRAGA SAMPEDRO, Maria Dolores, “El poder de la palabra: imágenes de la predicación en la edad media hispana”, *e-Spania revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, No.3, 2007, consultado em 30 de Abril de 2016, <https://e-spania.revues.org/15133?lang=en#ftn21>

FRANCE, James, *Separate but Equal: Cistercian Lay Brothers 1120-1350*, Collegeville, Cistercian Publications, 2012.

FRÉGER, Charles, *Wilder Mann: The Image of the Savage*, Stockport, Dewi Lewis Publishing, 2012.

FREITAG, Barbara, *Sheela-na-gigs: Unravelling an Enigma*, London & New York, Routledge, 2004.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences & des Arts*, Vol. I, La Haye, [chez Pierre Husson et al], 1727.

FUSCHINI, Augusto, *A Architectura religiosa na Edade Média*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1904.

GAIGNEBET, Claude, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974.

GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, Dominique, *Art Profane et Religion Populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.

GALBRAITH, Georgina Rosalie, *The Constitution of the Dominican Order 1216 to 1360*, Manchester, Manchester University Press, 1925.

- GALLOP, Rodney, *Portugal: A Book of Folk-ways*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961.
- GANDRA, Manuel J., *Filosofia Hermética. As Tentações de Bosch ou o Eterno Retorno*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1994.
- GARNIER, François, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982.
- GENETTE, Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- GERTSMAN, Elina, *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, Farnham, Ashgate, 2008.
- GIBSON, Walter S., "Asinus ad Iyram: from Boethius to Bruegel and beyond", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 33, No. 1/2, Utrecht, Stichting Nederlandse Kunstjstatorische Publicaties, 2007/2008, p. 33-42.
- GOLDENBERG, David M., *The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2003.
- GOMBRICH, Ernst, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, London, Phaidon, 1992.
- GOMES, Paulo Varela, "In Choro Clerum: o coro nas sés portuguesas dos séculos XV e XVI", *Museu*, IV Série, No. 10, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 2001, p. 29-61.
- GOMES, Rita Costa, *D. Fernando. Reis de Portugal*, Vol. 9, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005.
- GOMES, Saul António, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1990.
- GOMES, Saul António, *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Edições Magno, 1997.
- GOMES, Saul António, *Fontes Históricas e Artísticas do Mosteiro e da Vila da Batalha (Séculos XIV a XVII)*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002.

GOMES, Saul António, “Os dominicanos e a cultura em tempos medievais: o caso português”, *Biblos*, Vol. 7, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009, p. 261-294.

GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses”, *Reales Sitios: revista del Patrimonio Nacional*, No. 78, Madrid, Patrimonio Nacional, 1983, p. 65-72.

GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía, “*Clastrum animae* o la edificación del alma. Las escenas constructivas del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia)”, *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidade Complutense de Madrid, Vol. XXIV, 2014, p. 59-77.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., “Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, No.9, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996, p. 11-51.

GOULÃO, Maria José, “Do mito do homem selvagem à descoberta do homem novo: a representação do negro e do índio na escultura manuelina”, *Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte - Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1987, p. 321-345.

GOULÃO, Maria José, “O negro e a negritude na arte portuguesa do século XVI”, *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, Coimbra, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, p. 451-484.

GOULÃO, Maria José, “Figuras do Além. A escultura e a tumulária”, *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 155-177.

GOULÃO, Maria José, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX (coord. Dalila Rodrigues), Porto, Fubu, 2009.

GOULÃO, Maria José, “Corpos estranhos: diferenças étnicas e construções raciais na cultura visual do renascimento”, *DigitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, No. 2, 2015, p. 65-86.

GUGLIELMI, Nilda (ed.), *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Madrid, Eneida, 2002.

GUILLOUËT, Jean-Marie, "Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation", *Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance* (dir. Sophie Cassagnes-Brouquet, Martine Yvernault), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 25-35.

GUILLOUËT, Jean-Marie, *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*, Leiria, Textiverso, 2011.

GUILLOUËT, Jean-Marie, RABEL, Claudia (eds.), *Le Programme, une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?*, Paris, Le Léopard d'Or, 2011.

GUSMÃO, Adriano, "Os Primitivos e a Renascença", *Arte Portuguesa. Pintura* (dir. João Barreira), Vol. 2, Lisboa, Edições Excelsior, 1951.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, "Hacia una Historia de la Figuración Marginal", *Archivo Español de Arte*, T. 72, No. 285, Madrid, CSIC, 1999, p. 53-66.

HAMBURGER, Jeffrey, "Image on the Edge: The Margins of Medieval Art [recensão]", *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2, College Art Association, New York, 1993, p. 319-327.

HARDWICK, Paul, *English Medieval Miscellanies: The Margins of Meaning*, Suffolk, The Boydell Press, 2011.

HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984.

HEERS, Jacques, *Le Moyen Age, une imposture*, Paris, Éditions Perrin, 2008, p. 43.

HERCULANO, Alexandre, "A Arquitectura Gótica", *O Panorama*, Vol. 1, No. 1, Lisboa, Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1837, p. 2-3.

HILDBURGH, W. L., "An English Alabaster Carving of St. Michael Weighing a Soul", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 89, No. 530, London, The Burlington Magazine Publications, 1947, p. 128-131.

HOCHMANN, Michel, KLIEMANN, Julian, KOERING, Jérémie, MOREL, Philippe (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2008.

HOLLANDER, Anne, *Seeing Through Clothes*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993.

HOURIHANE, Colum (ed.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

HUGUES, Christopher G., "Art and Exegesis", *A Companion to Medieval Art* (ed. Conrad Rudolph), Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.

HUIZINGA, Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, [1^a ed. 1932].

HUNT, Elizabeth Moore, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310*, New York & London, Routledge, 2007.

HURTER, Friederich von, *Tableau des Institutions et des Mœurs de l'Église au Moyen Age* (trad. Jean Cohen), Paris, Debécourt, 1843.

IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, "La Anunciación del Monasterio de Caleruega (Burgos): contextualización en la Baja Edad Media peninsular", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 25, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 19-49, p. 22, consultado a 20 de Abril de 2016, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50849

IBÁÑEZ PALOMO, Tomás, "Entre las fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones Preñadas", *Eikon/Imago*, N° 9, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Grupo de Investigación CAPIRE, 2016, p. 163-188.

JACKSON, H.J., *Marginalia: Readers Writing in Books*, Yale University Press, 2001.

JACKSON, H. J., *A Book I Value: Samuel Taylor Coleridge Selected Marginalia*, New Jersey, Princeton University Press, 2003.

JANSON, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952.

JONES, Jeannette D., "A Theological Interpretation of 'Viriditas' in Hildegard of Bingen and Gregory the Great", *Portfolio of the Department of Musicology and Ethnomusicology*, Boston, Boston University, Vol. 1, 2012, consultado a 23 de Janeiro de 2016, <http://www.bu.edu/pdme/jeannette-jones/>

JUBINAL, Achille (ed.), *Oeuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*
COMPLETAR

JUDKINS, Ryan, "The Game of the Courtly Hunt: Chasing and Breaking Deer in Late Medieval English Literature", *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 112, No. 1, Chicago, University of Illinois Press, 2013, p. 70-92.

KAVALER, Ethan Matt, "On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic", *Le Gothique de la Renaissance* (dir. Monique Chatenet, Krista De Jonge, Matt Kavaler, Norbert Nußbaum), Paris, Picard, 2011, p. 297-312.

KENAN-KEDAAR, Nurith, *Marginal Sculpture in Medieval France*, Aldershot, Scholar Press, 1995.

KENDRICK, Laura, "Making Sense of Marginalized Images in Manuscripts and Religious Architecture", *A Companion to Medieval Art* (ed. Conrad Rudolph), p. 274-294.

KINSEY, William Morgan, *Portugal Illustrated: in a series of letters*, London, Teuttel and Würtz, 1829.

KORRODI, Ernesto, *Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria*, Imagens & Letras, 2009 [reed. do Caderno de 1898].

KRISTEVA, Julia, *La Testa Senza il Corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Roma, Donzelli Editore, 2009.

LACERDA, Aarão, *Da Ironia, do Riso, da Caricatura: ensaio esthetico*, Porto, A. Lacerda, 1915.

LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998 [1ª ed. 1924].

LACERDA, Aarão, CHICÓ, Mário Tavares, SANTOS, Reynaldo dos, *História da Arte em Portugal*, 3 vols., Porto, Portucalense Editora, [imp. 1947-1956].

LANG, S., "The Principles of the Gothic Revival in England", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 25, n. 4, p. 240-267.

LANGHANS, Franz-Paul, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsidios para a sua história*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

LASKAYA, Anne, SALISBURY, Eve (eds.), *The Middle English Breton Lays*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1995.

LE GOFF, Jacques, *The Medieval Imagination*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1988.

LE GOFF, Jacques, "Rire au Moyen Âge", *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, N°3, 1989, [em linha desde 2009, DOI: 10.4000/ccrh.2918], consultado a 16 de Abril de 2016, <http://ccrh.revues.org/2918>

LE GOFF, Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

LECOUTEUX, C., MARCQ, Philippe, *Les esprits et les morts. Croyances médiévales*, Paris, H. Champion, 1990.

LEGRAND D'AUSSY, Pierre Jean-Baptiste, *Flabiaux or tales: Abridged from French Manuscripts of the XIth and XIIIth Centuries*, London, W. Bulmer and Co. Shakespeare Press, 1796.

LEGUAY, Jean-Pierre, *Farceurs, polisson et paillards au Moyen Âge*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2010.

LEITE, Ana Cristina, PEREIRA, Paulo, "São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente - apontamento iconológico", *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, p. 371-387.

LE MOS, Ana, "O Livro de Horas de D. Duarte e o Ms. Lat. 10538 (BNF, Paris). As ligações com o ateliê do Mestre de Mazarine", *Revista de História da Arte*, No. 7, Lisboa, Instituto de História da Arte FSCH-UNL, 2009, p. 78-93.

LEO, Domenic, *Images, Texts, and Marginalia in "Vows of the Peacock" Manuscript (New York, Pierpoint Morgan Library MS G24)*, Leiden, Koninklijke Brill, 2013.

LIERE, Frans van, *An Introduction to the Medieval Bible*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

LIMA, João Lebre e, *O claro riso medieval*, Porto, Livraria Chardon, 1915.

LINDQUIST, Sherry C. M., *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, Ashgate, 2012.

LIPTON, Sara, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley, University of California Press, 1999.

LIPTON, Sara, *Dark Mirror. The Medieval origins of Anti-Jewish Iconography*, New York, Metropolitan Books, 2014.

LITTLE, Charles T., *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006.

LIZARDO, J., “Arte Mudéjar na Madeira. A pia baptismal da matriz da Ponta do Sol”, *Atlântico*, nº18, Funchal, 1989, p. 149-152.

LOPE TOLEDO, José María, “Logroño en el siglo XVI: Toros y Cañas”, *Berceo*, No. 68, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1963, p. 257-277.

MACEDO, Francisco Pato de, *Santa Clara-a-Velha: singular mosteiro mendicante*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, “Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês”, *História da Arte Portuguesa. O “Modo” Gótico (séculos XIII-XV)* (dir. Paulo Pereira), Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 120-129.

MACEDO, Francisco Pato de, “Classificação e Salvaguarda do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha na primeira República”, *A República, os Museus e o Património*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2011, p. 114-133.

MACEDO, Francisco Pato de, “A Iluminura da Regra”, *As Regras da Regra de Santa Clara. Códice do século XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 97-118.

MAETERLINCK, Louis, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Bruxelles, G. van Oest, 1907.

MAETERLINCK, Louis, *Le Genre Satirique, Fantastique et Licencieux dans la Sculpture Flamande et Wallone. Les miséricordes de stalles: art et folklore*, Paris, Jean Schemit, 1910.

MAGALHÃES, Joaquim Romero, “Algarve, Diocese do”, *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (dir. Carlos Moreira Azevedo), Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 44-50.

MAIA, Maria Helena, “Notas sobre a construção de uma identidade possível: o Manuelino”, *vinte e um por vinte e um - Arte e Identidade*, No. 2, Porto, ESAP, 2006, p. 118-128.

MAIA, Maria Helena T., “Alexandre Herculano e as obras da Colegiada de Guimarães”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, Facultad de Geografía y Historia, 2014, p. 189-2012.

MÂLE, Émile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1910.

MARCOS CASQUERO, Manuel A., OROZ RETA, José, *Lírica latina medieval. Poesía profana*, Vol. 1, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

MARKL, Dagoberto, DIAS, Pedro (dir.), *História da arte em Portugal*, 15 vols., Lisboa, Alfa, 1986.

MARQUES, António de Oliveira, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1987.

MARQUES, José, “Da Situação Religiosa de Portugal nos finais do século XV à missionação do Brasil”, *Revista de História*, No. 11, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991, p. 45-64.

MARQUES, José, “A Pregação em Portugal na Idade Média. Alguns aspectos.” *Via spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, No. 9, Porto, Universidade do Porto, 2002, p. 317-347.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, “Las Anunciaciones Góticas Burgalesas y los Ritos Hispánico y Romano”, *Codex Aquilarensis: cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, Palencia, Fundación Santa María La Real, No. 28, 2012, p. 203-218.

MARTINS, Mário (ed.), *O Penitencial de Martim Pérez*, Lisboa, [s.n.], 1957.

MARTINS, Rui Cunha, “O paradoxo da demarcação emancipatória: a fronteira na era da sua reproduzibilidade icónica”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Vol. 59, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, 2001, p. 37-63.

MASON, Mary Elizabeth, *Active Life and Contemplative Life: A Study of the Concepts from Plato to the Present*, Milwaukee, Marquette University, 1961.

MASSON, Sophie, “*Marginalia*. A meditation on the medieval and the postmodern”, *AQ: Australian Quarterly*, Australian Institute of Policy and Science, Vol. 70, No. 3, 1998, p. 19-21.

MATTOSO, José, “O imaginário do Além-Túmulo nos exempla peninsulares da Idade Média”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. Juan Paredes), Vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 131-146.

MATTOSO, José, *Levantar o Céu. Os labirintos da Sabedoria*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012.

MATTOSO, José, *Poderes Invisíveis - O Imaginário Medieval*, Lisboa, Temas e Debates, 2013; SILVA, Carlos Guardado da, *O Imaginário Medieval*, Lisboa, Edições Colibri, 2014.

MÉHU, Didier, "Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spacialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XIe-XIIIe siècle)", *Construction de l'espace au Moyen Age: pratiques et représentations, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Vol. 37, No. 1, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 275-293.

MEIER, Allison, "How Viral History Accounts Are Hurting the Past They Purport to Celebrate", *Hyperallergic. Sensitive to Art & its Discontents*, consultado a 17/04/2015, <http://hyperallergic.com/198664/how-viral-history-accounts-are-hurting-the-past-they-purport-to-celebrate/>

MELLINKOFF, Ruth, *Averting Demons: the protective power of medieval visual motifs and themes*, Los Angeles, Ruth Melinkoff Publications, Vol. I, 2004.

MERSCH, Margit, "Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture", *Self-Representation of Medieval Religious Communities* (eds. Anne Müller, Karen Stöber), Berlin, Lit Verlag, 2009, p. 143-166.

MERVAUD, Christiane, "Du bon usage des Marginalia", *Revue Voltaire*, nº3, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, p. 101-127.

MICHEL, Francisque (ed.), *Chanson de Roland ou de Roncevaux*, Paris, Chez Silvestre Libraire, 1837.

MIGNE, J. P., *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, T. 3, Paris, [J.-P. Migne], 1851.

MILIZIA, Francesco, MONALDINI, Giuseppe Antonio, *Le Vite de' Più Celebrati Architetti d'Ogni Nazione e d'Ogni Tempo Precedute da un Saggio Sopra L'Architettura*, Roma, [nella stamparia di Paolo Giunchi Komarek a spese di Venanzio Monaldini libraro], 1768.

MILLER, Eric George, *The Luttrell Psalter*, London, British Museum, 1932.

MILLER, Patricia Cox, "Jerome's Centaur: A Hyper-Icon of the Desert", *Journal of Early Christian Studies*, Vol. 4, No. 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 209-233.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A inicial iluminada românica nos manuscritos alcobacenses*, [dissertação de mestrado], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1984.

MIRANDA, Maria Adelaide, "A Inicial Ornada nos Manuscritos Alcobacenses. Um Percurso Através do seu Imaginário", *Ler História*, No. 8, Lisboa, ICTE, 1986, p. 3-39.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcoçaba: subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*, [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), *A iluminura em Portugal. Identidade e influências*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999.

MIRANDA, Maria Adelaide, CHAMBEL, Pedro (coord.), *Bestiário Medieval. Perspectivas de Abordagens*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014.

MIRANDA, Maria Adelaide, "Fiat Lux", *Fiat Lux. Estudos sobre manuscritos iluminados em Portugal*, *Invenire* (coord. Fernanda Maria Guedes de Campos), No. especial, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2015, p. 6-7.

MITCHELL, Bruce, "The Faery World of Sir Orfeo", *Neophilologus*, Vol. 48, No. 1, Berlin, Springer, 1964, p. 156-159.

MONCLOVA GONZÁLEZ, Javier, "Escenas Taurinas en el Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos", *Revista de Estudios Taurinos*, No. 10, Sevilla, 1999, p. 31-54.

MONTEIRA ARIAS, Inés, MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana, VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.), *Relegados al Margen. Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*, Madrid, CSIC, 2009.

MONTEIRA ARIAS, Inés, "Destierro Físico, Destierro Espiritual. Los Símbolos de Triunfo sobre el "Infiel" en los Espacios Secundarios del Templo Románico", *Relegados al Margen. Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval* (eds. Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez, Fernando Villaseñor Sabastián), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 129-142.

MONTEIRO, Manuel, *S. Pedro de Rates: com uma introdução acerca da arquitectura romanica em Portugal*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1908.

MOORE, Stephanie A., "Reviving the Medieval Model. The Cathedrals of Claude Monet, Joris-Karl Huysmans and Claude Debussy", *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (eds. Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1997, p. 195-210.

MOORHEAD, John, *Gregory the Great*, London & New York, Routledge, 2005.

MORAN, Dermot, "Platonism, Medieval", *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*, (ed. Edward Craig), p. 680-681.

MOREIRA, Rafael, "Dois escultores alemães em Alcobaça: Machim Fernandes e João Alemão", *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Lisboa, IpAR, 2000, p. 93-120.

MORGA, Celso, *Adoro te devote: La devoción eucarística*, Madrid, Ediciones Palabra, 2000, p. 39-67.

MORICE, Charles, "Introduction: L'Art du Moyen Âge et la Pédagogie Issue de la Renaissance", *Les Cathédrales de France* (Auguste Rodin), Paris, Librairie Armand Colin, 1914, p. VII-XCVII.

MOORHEAD, John, *Gregory the Great*, London & New York, Routledge, 2005.

MORREALE, Margherita, "Dança General de la Muerte (I)", *Revista de Literatura Medieval*, No. 3, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1991, p. 9-50.

MORREALE, Margherita, "Dança General de la Muerte (II)", *Revista de Literatura Medieval*, No. 8, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, p. 111-177.

MURPHY, James, *Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha, in the Province of Estremadura in Portugal*, London, I. & J. Taylor, 1795.

NAPIER, A. David, *Masks, Transformation, and Paradox*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1986.

NASCIMENTO, Augusto Aires (coord.), *A Imagem do Tempo. Livros Manuscritos Ocidentais*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

NETO, João, GORDALINA, Rosário, AVELLAR, Filipa, *Sé de Silves* (IPA.00001293), Direcção-Geral do Património Cultural/Sistema de Informação para o Património

Arquitectónico, consultado a 19/03/2016, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1293

NETO, Maria João Baptista, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XIX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

NEWBERY, Timothy, BISSACA, George, KANTER, Laurence (eds.), *The Italian Renaissance Frames*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.

NISHIMURA, Margot McIlwain, *Images in the Margins*, London & New York, The British Museum & The J. P. Getty Museum, 2009.

NØDSETH, Ingrid Lunnan, "Reframing the margins: marginalised sculpture on Gothic cathedrals", *Collegium Medievale*, Oslo, No. 26, 2013, p. 3-26.

NÖTH, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

NUNES, Irene Freire, "Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português - a Dama Pé de Cabra e a Dona Marinha", *Medievalista*, Nº 8, 2010, consultado a 23 de Março de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\nunes8004.html>

O.P., *Livro das Constituições e Ordenações da Ordem dos Frades Pregadores*, São Paulo, [s.n.], 2014.

OSSA-RICHARDSON, Anthony, *The Devil's Tabernacle: The Pagan Oracles in Early Modern Thought*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2013.

PANAYOTOVA, Stella, *The Macclesfield Psalter*, London, Thames & Hudson, 2008.

PANDIELLO FERNANDEZ, Maria, *Estudio Iconográfico de Algunas Representaciones en la Cronica Geral de Espanha de 1344 (Academia das Ciências, M. S. A. 1)*, [dissertação de mestrado], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, Vol. 4, No. 2, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1933, p. 228-280.

PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, (trad. María Luisa Balseiro), Madrid, Alianza Editorial, 1989.

PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

PAYNE, Ann, *Medieval Beasts*, New York, New Amsterdam Books, 1990.

PAYNE, Alina, "Vasari, architecture, and the origins of historicizing art", *Res*, 40, 2001, p. 51-76.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, *Missais iluminados dos séculos XIV e XV: Contribuição para o estudo da iluminura em Portugal*, [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986.

PEIXEIRO, Horácio, "Um Missal Cisterciense Iluminado (ALC. 26) e as representações da Virgem e de São Bernardo", *IX Centenário do nascimento de São Bernardo - Encontro de Alcobaça e Simpósio de Lisboa*, Braga, Universidade Católica, 1991, p. 195-218.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, "A Iluminura do Missal de Lorvão", *Didaskalia*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, Vol. 25, 1995, p. 97-106.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, "Algumas reflexões sobre a Iluminura em Portugal", *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, S. 2, Vol. 10 (1-2), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1995, p. 169-194.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, "A iluminura portuguesa dos séculos XIV a XVI", *La miniatura medieval en la Península Ibérica* (ed. Joaquín Yarza Luaces), Murcia, Nausícaã, 2007, p. 145-192.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, "Imagem e Tempo: Representações do poder na Crónica Geral de Espanha", *Revista de História da Arte*, Nº 7, Lisboa, Instituto de História da Arte, FSCH-UNL, 2009, p. 152-177.

PEREIRA, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, Coimbra, Paróquia de Santa Cruz, 1984.

PEREIRA, Fernando A. B., "Telo Garcia", *Dicionário de Escultura Portuguesa* (dir. José Fernandes Pereira), Lisboa, Caminho, 2005, p. 325-328.

PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

PEREIRA, Paulo, *Enigmas: lugares mágicos de Portugal*, 7 vols, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004-2005 [inclui os contributos de outros autores].

PEREIRA, Paulo, *O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV)*, Colecção *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007 [1ª ed. 1995-1997].

PEREIRA, Paulo, *O Manuelino (séculos XV-XVI)*, Colecção *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007.

PEREIRA, Paulo, *A Fábrica Medieval. Conceção e construção em Portugal. 1150-1550*, [tese de doutoramento], Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2011.

PÉREZ DE URBEL, Fray Justo, *El Claustro de Silos*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1930.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, "Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica", *Anales de Historia del Arte, Saberes artísticos bajo signo y designios del "Urbinate"*, Madrid, Universidad Complutense, 2011, p. 397-41.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, " 'Diabolus in musica'. La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media", *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia* (coords. M. D. Barral Rivadulla et alii), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, p. 786-800.

PETERS, Diane E., "The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia", *Theological Studies*, 58, 1997, p. 441-460.

POE, Edgar Allan, "Marginalia", *The Works of Edgar Allan Poe*, 6 vols, New York, Armstrong & Son, 1884, Vol. V, p. 175-350.

POMMERAYE, Jean François, *Histoire de l'Eglise Cathedrale de Rouen, Metropolitaine et Primatiale de Normandie, divise en cinq livres*, Tom. I, Rouen, [Par les Imprimeurs ordinaires de l'Archevesché], 1686.

POSSAMAÏ, Marylène, "L'Ovide moralisé, ou la 'bonne glose' des Métamorphoses d'Ovide", *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, Vol. 31, No. 1, Lyon, ENS Éditions, 2008, p. 181-206.

PRIEST, Hannah, " 'The king o fairy with his rout': Fairy Magic in the Literature of Late Medieval Britain", *Hortulus: The Online Graduate Journal of Medieval Studies*,

Vol. 4, No. 1, 2008, consultado a 5 de Maio de 2016, disponível online em: <https://hortulus-journal.com/journal/volume-4-number-1-2008/priest/>

PROFUMO, Luciana Müller, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Catedra, 1985.

PUGIN, A. Welby, *Contrasts; or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day*, Shewing [sic] The Present Decay of Taste, London, A.Welby Pugin, 1836.

QUEIRÓS, Isabel, “*Michael Sylvius Proesbiter Cardinalis*. O discurso simbólico da *rinascitá* ao serviço da exaltação do indivíduo”, *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Série I, Vol. 7-8, 2008-2009, p. 339-350.

QUIÑONES e CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, “O Retrato de D. João I no Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Um Novo Paradigma de Representação”, *Revista de História da Arte*, nº 5, Lisboa, Instituto de História da Arte/FCSH/UNL, 2008, p. 77-95.

RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, “ ‘Sculpto imagine episcopali’. Jacentes Episcopais em Portugal (séc. XIII-XIV)”, *Revista de História da Arte*, No. 7, Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH-UNL, 2009, p. 94-119.

RAMÔA, Joana, SILVA, José Custódio Vieira da, “A Sé Gótica de Silves: os diferentes momentos construtivos”, *Revista de História da Arte*, Nº9, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 146-156.

RAMOS, Luís de Oliveira, “Uma arcatura historiada de Vilar de Frades”, *Lucerna, Actas do III Colóquio Portuense de Arqueologia*, Vol. IV, Porto, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Porto, 1965, p. 298-311.

RAMOS, Manuel Francisco Castelo, “Decoração arquitectónica manuelina na região de Silves (séculos XV-XVI)”, *Xelb: Revista de Arqueologia, Arte, Etnologia e História*, nº 3, Silves, Câmara Municipal de Silves, 1996, p. 79-142.

RANDALL, Lilian, *Gothic Marginal Illustrations: Iconography, Style, and Regional Schools in England, North France, and Belgium 1250-1350 A. D.*, [tese de doutoramento] Cambridge, Radcliffe College, 1955

RANDALL, Lilian, "The Snail in Gothic Marginal Warfare", *Speculum*, Chicago, The University of Chicago Press, Vol. 37, No. 3, 1962, p. 358-367.

RANDALL, Lillian, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. 2, T. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

REDOL, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha, 2003.

REEVE, Matthew M., "Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill", *Art Bulletin*, vol. XGGV, No. 3, 2013, p. 411-439.

REYNOLDS, Catherine, "Undecorated Margin: The Fashion for Luxury Books without Borders", *Flemish Manuscript Painting in Context* (eds. Elizabeth Morrison, Thomas Kren), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, p. 9-26.

RICO CAMPS, Daniel, "Ridiculous Voices in Medieval Art", *Repensar el sombrero Medioevo* (ed. Francesa M. Bonet), Kassel, Reichenberger, 2014, p. 25-44.

RODRIGUES, Ana Maria, "O Surgimento das Correntes Milenaristas e da Questão da Pobreza Voluntária", *História Religiosa de Portugal* (coord. Ana Maria Jorge, Ana Maria Rodrigues), Vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 35-51.

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.

RODRIGUES, Jorge, *O mundo Românico: séculos XI-XIII, História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007.

RODRIGUES, Jorge, *Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados da Rota do Românico*, Lousada, Rota do Românico, 2014.

ROLLAND, Francisco, *Adagios, Proverbios, Rifãos e Anexis da Lingua Portuguesa*, Lisboa, [na Typographia Rollandiana], 1780.

ROLO, Raul A., "Dominicanos", *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (dir. Carlos Moreira Azevedo), Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 82-88.

ROSAS, Lúcia, *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*, [tese de doutoramento], Vol. 1, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.

ROSMANINHO, Nuno, *A Historiografia Artística Portuguesa de Raczyński ao Dealbar do Estado Novo (1846-1935)*, [dissertação de mestrado], Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993.

RUDOLPH, Conrad, "The 'Things of Greater Importance.'" *Bernard of Clairvaux Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

RUDOLPH, Conrad (ed.), *A Companion to Medieval Art*, Chichester, Blackwell, 2010.

RUDY, Kathryn, "Dirty Books: Quantifying Patterns of use in Medieval Manuscripts using a densitometer", *Journal of Art Historians of Netherlandish Art*, Vol. 2, No. 1-2, 2010, consultado a 9 de Março de 2015, <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-2-issue-1-2/129-dirty-books>

RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder, and Co., London, 1849.

RUSKIN, John, *The Stones of Venice: the Fall*, vol. III, Smith, Elder, and Co., London, 1853.

[s.a.], *Feitorias. L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes*, Antwerpen, Fondation Europalia International, 1991.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, "In virga Aaron Maria ostendebatur. Nueva interpretación del ramo de lirios en La Anunciación gótica española a la luz de fuentes patrísticas y teológicas", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 24, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 37-60.

SÁNCHEZ SIERRA, Antonio, *El monasterio de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Piedad de Segovia, 1992.

SANDLER, Lucy, *Formal Principles of Marginal illustration in English Psalters of the Thirteenth Century*, [dissertação de mestrado], Columbia, Columbia University, 1957.

SANDLER, Lucy Freeman, *Illuminators and Patrons in Fourteenth-Century England: The Psalter and Hours of Humphrey de Bohun and the Manuscripts of the Bohun Family*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

SANTA-CRUZ, Noelia Silva, "La mano de Fátima", *Revista Digital de Iconografia Medieval*, vol. V, n° 10, 2013, p. 17-25.

SANTING, Catrien, BAERT, Barbara, TRANINGER, Anita (eds.), *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leiden, Brill, 2013.

SANTOS, Reynaldo, "O Mosteiro da Batalha", *Guia de Portugal: Estremadura, Alentejo, Algarve* (coord. Sant'Anna Dionísio), Fundação Calouste Gulbenkian, 2001 [1ª ed. 1927], vol. II, cap. 12.

SCHAFF, Philip, *Nicene and Post-Nicene Fathers, Series 2, Vol. 6*, New York, Cosimo Classics, 2007.

SCHAPIRO, Meyer, "On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 6, No. 1, 1972-1973, p. 9-19.

SCHAUS, Margaret (ed.), *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*, New York & London, Routledge, 2006.

SCHIEWER, Regina D., "Sermons for Nuns of the Dominican Observance Movement", *Medieval Monastic Preaching* (ed. Carolyn Muessig), Leiden, Boston & Köln, Brill, 1998, p. 75-92.

SCHLEIF, Corine, "Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between", *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces* (eds. Elina Gertsman, Jill Stevenson), Woodbridge, The Boydell Press, 2012, p. 195-216.

SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1994.

SCHMITT, Jean-Claude, "La culture de l'ímagó", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Vol. 51, No. 1, Paris, EHESS, 1996, p. 3-36.

SCHWARTZ, Howard, *The Mythology of Judaism*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2004.

SEBASTIAN, Luís (dir.), *A Glorificação do Divino. Escultura Barroca do Museu de Lamego*, Lamego, Direcção Regional de Cultura do Norte/Museu de Lamego, 2015.

SEKULES, Veronica, *Medieval Art*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, [trad. do francês de Barbara Sessions], New York, Harper & Brothers, 1961 [1ª ed. 1940].

SILVA, José Custódio Vieira, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, IpAR, 2003.

SILVA, José Custódio Vieira da, “Memória e Imagem. Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (Séculos XIII e XIV)”, *Revista de História da Arte*, No. 1, Lisboa, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL, 2005, p. 46-81.

SILVA, Manuela Santos, “D. Duarte e os irmãos: uma educação anglo-normanda?”, *D. Duarte e a sua época. Arte, Cultura, Poder e Espiritualidade* (coord. Catarina Fernandes Barreira, Miguel Metelo Seixas), Lisboa, IEM/CLEGH, 2014, p. 51-65.

SILVA, Manuela Santos, “Filipa de Lencastre e o ambiente cultural na corte de seu pai (1360-1387)”, *Clio - Nova Série*, Vol. 16/17, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2007, p. 243-258.

SILVA, Manuela Santos, “Filipa e Catalina de Lancaster e as negociações da paz de 1411 entre Portugal e Castela - segundo os cronistas portugueses”, *La participación de las mujeres en lo político: mediación, representación y toma de decisiones* (coord. Isabel del Val Valdevieso, Cristina Segura), Madrid, Almudayna, 2011, p. 281-291.

SILVA, Manuela Santos, “Philipa of Lancaster, queen of Portugal (1360-1415): educator and reformer”, *The Rituals and Rhetoric of Queenship (Medieval to Early Modern)*, (eds. Liz Oakley-Borwn, Louise J. Wilkinson), Dublin, Four Courts Press, 2009, p. 37-46.

SILVA, Manuela Santos, “Práticas religiosas e hábitos culturais inovadores na corte dos reis de Portugal (1387-1415)”, *Poder Espiritual/Poder Temporal. As relações Igreja-Estado no Tempo da Monarquia (1179-1909)*, *Actas do Colóquio* (dir. Manuela Mendonça), Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2009, p. 193-212.

- SILVA, Manuela Santos, "D. Duarte e os irmãos: uma educação anglo-normanda?", *D. Duarte e a sua época. Arte, Cultura, Poder e Espiritualidade* (coord. Catarina Fernandes Barreira, Miguel Metelo Seixas), Lisboa, IEM/CLEGH, 2014, p. 51-65.
- SILVA, Miguel, KRUS, Luís, MIRANDA, Adelaide, *Animalia: presença e representações*, Lisboa, Colibri, 2002.
- SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012.
- SIMÕES, Ana Sofia da Rocha, *Os Anjos Músicos da Casa-Museu Guerra Junqueiro*, [relatório de estágio], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.
- SOLIGNAC, Aimé, DONAT, Lin, "Marthe et Marie", *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1932, cols. 664-672.
- SOUSA, Ana Cristina Correia de, "A 'obra romana' na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555", *População e Sociedade*, Vol. 19, Porto, CEPESSE, 2011, p. 10-26.
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, "A Idade Média (séculos XI-XV)", *História de Portugal* (coord. Rui Ramos), p. 17-192.
- SOUSA, Frei Luís de, *Historia de S. Domingos. Particular do Reyno de Portugal*, Parte I, Livro VI, Lisboa, Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1767 [1ª edição 1621].
- SOUSA, Luís Correia de, "Iconografia musical na escultura Românica em Portugal", *Medievalista*, Nº 1, IEM/FCSH-UNL, 2005, consultado a 20 de Março de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-iconografia.htm>
- SPEER, Andreas, "Aesthetics", *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy* (ed. John Marenbon), Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 661-686,
- SPRUNGER, David A., "Parodic Animal Physicians from the Margins of Medieval Manuscripts", *Animals in the Middle Ages* (ed. Nona C. Flores), New York & London, Routledge, 1996, p. 69-81.
- STATI, Nico, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1997.

STRICKLAND, Debra Higgs, *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

SUNDT, Richard A., “‘Mediocris domos et humiles habeant fratres nostri’: Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 46, No. 4, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 394-407.

SZITTYA, Penn, “Kicking the Habit: the Campaign against the Friars in a Fourteenth-Century Encyclopedia”, *Defenders and Critics of Franciscan Life* (ed. Michael F. Cusato, G. Geltner), Leiden/Boston, Brill, 2009, p. 159-175.

TAILLEVENT, Guillaume Tirel de, *Le Viandier*, (eds. Jérôme Pichon, Georges Vicaire), Paris, [Chez Techner], 1892.

TAVARES, Maria José Ferro, “A Construção de um Estereótipo: o Judeu no Mediterrâneo Ocidental e o seu reflexo na arte (séculos XII a XVI)”, *Minorias étnicas-religiosas na Península Ibérica. Períodos medieval e moderno* (eds. Maria Filomena Lopes de Barros, José Hinjosa Montalvo), Lisboa, Colibri, 2008, p. 17-78.

TAVARES, Maria José Ferro, “Judeus de Castela em Portugal no final da Idade Média: onomástica familiar e mobilidade”, *Sefarad*, Vol. 74, No. 1, Madrid, ILC-CSIC, 2014, p. 89-144.

TEIXEIRA, Francisco, *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos séculos XIII e XIV*, [tese de doutoramento], Universidade do Algarve, 2007.

THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images Sculptés au Seuil des Cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012.

TIBÚRCIO, Catarina, *As iluminuras da Crónica Geral de Espanha de 1344 (MS Azul 1, Academia das Ciências de Lisboa)*, [dissertação de mestrado], Lisboa Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.

TRACY, Larissa, MASSEY, Jeff, *Heads Will Roll: Decapitation in the Medieval and Early Modern Imagination*, Leiden, Brill, 2012.

TRINDADE, Luísa, *Urbanismo na composição de Portugal*, [tese de doutoramento], Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

VAIRO, Giulia Rossi, “La tomba del re Dinis a Odivelas: nuovi contributi a proposte di letture”, *I Colóquio Internacional Cister, os Templários e a Ordem de Cristo. Da Ordem do Templo à Ordem de Cristo. Actas* (ed. José Albuquerque, Giulia Rossi Vairo), Tomar, Instituto Politécnico de Tomar, 2012, p. 209-248.

VAIRO, Giulia Rossi, “O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, Panteão Régio (1318-1322)”, *Família, Espaço e Património* (coord. Carlota Santos), Braga, CITCEM, 2012, p. 433-448.

VALETTE, Jean-René, “Le rire et le corps: éléments d’esthétique médiévale (XIIe-XIIIe siècle)”, *Esthétique du rire* (ed. Alain Vaillant), Paris, Presses universitaires de Pais Ouest, 2012, p. 21-45.

VAN ZELLER, Rolando, *A simbologia da portada românica de S. Salvador de Vilar de Frades e a sua influência no Auto de Floripes*, Lisboa, [s.n.], 1981, p. 119-123 [separata de Belas-Artes, N°3].

VARANDAS, Angélica, “A Idade Média e o Bestiário”, *Medievalista* [on line], No. 2, 2006, consultado a 26 de Janeiro de 2016, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>

VARNHAGEN, Francisco Adolfo, “Gargula”, *Noticia Historica e Descritiva do Mosteiro de Belem*, s/p [contém Glossario de varios termos respectivos principalmente à Architectura Gothica].

VASCONCELOS, António de, *A Sé Velha de Coimbra: apontamentos para a sua história*, 2 vols., Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1993.

VASCONCELOS, Flórido de, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.

VASCONCELOS, Joaquim, “A lapide de bronze de Leça do Balio”, *A Arte Portuguesa. Revista Mensal de Bellas-Artes*, Ano I, N° 1, Porto, Centro Artistico Portuense, 1882, p. 5-6.

VASCONCELOS, Joaquim, *Da Architectura Manuelina: conferencia realisada na Exposição Districtal de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.

VASALLO TORANZO, Luis, “El Cabildo de la Catedral de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán”, *Archivo Español de Arte*, No. 289, Madrid, Instituto de Historia, 1999, p. 199-203.

VERTUE, George, *Anecdotes of Painting in England; With some Account of the principal Artists; And incidental Notes on other Arts* [ed. Horace Walpole], vol. I, London, J. Dodsley, 1782.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, *Iconografía Marginal en Castilla: 1454-1492*, Madrid, CSIC, 2009.

VILLETTE, Jean, *Les Portails de la cathédrale de Chartres*, [Chartres], Éditions Jean-Michel Garnier, 1994.

VINHAS, Joaquim Alves, *A Igreja e o Convento de Vilar de Frades das origens da Congregação dos Cónegos Seculares de São João Evangelista (Lóios) à Extinção do Convento, 1425-1834*, Barcelos, IpAR, 1998.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, T. 2, 1875.

VISCONTI, Pietro Ercole, *Lettera di Raffaello d'Urbino a Papa Leone X. Di Nuovo Posta in Luce dal Cavaliere Pietro Ercole Visconti*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1840.

VORAGINE, Jacobus de, *La Légende Dorée*, Paris, Libraire de Charles Gosselin, 1843.

WAGNER, John A., "Marmousets", *Encyclopedia of the Hundred Years War*, Westport, Greenwood Press, 2006, p. 211-212.

WALLER, Gary, *A Cultural Study of Mary and the Annunciation: From Luke to the Enlightenment*, London & New York, Routledge, 2015.

WARD, Karen, *Margins and the Frame of Reading*, Dalhousie University, 1997.

WARNER, Marina, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Vintage Books Edition, 1983.

WEBER, Carl Jefferson, *A thousand and one fore-edge paintings, with notes on the artists, bookbinders, publishers, and other men and women connected with the history of a curious art*, Colby College Press, 1949.

WEIR, Anthony, JERRMAN, James, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, New York, Routledge, 1993.

WENZEL, Siegfried, *The Art of Preaching: Five Medieval Texts & Translations*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2013.

WHITE, Hayden, “The Forms of Wildness: The Archaeology of an Idea”, *The Wild Man Within: Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism* (eds. Edward Dudley, Maximillian Novak), Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972, p. 3-38.

WILES, Kate, “Monetising the Past: Medieval Marginalia and Social Media”, *History Today*, consultado a 17/04/2015, <http://www.historytoday.com/kate-wiles/monetising-past-medieval-marginalia-and-social-media>

WIRTH, Jean , “Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode”, *History and Images: Towards a New Iconology* (eds. Alex Bolving, Philip Lindley), Turnhout, Brepols, 2003, p. 277-300.

WOODCOCK, Alex, *Gargoyles and Grotesques*, Oxford, Shire Publications, 2011.

ZAMPERINI, Alessandra, *Les Grotesques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

fontes primárias

AQUINO, Tomás de, *Sententia libri de anima*, lib. 2, lec. 4, n. 15.

AQUINO, Tomás, *Summa Theologiae*, Supl. IIIae, Ap. II, Q. 1; I, 76, art. 1.

ARISTÓTELES, *De anima*, [trans. D. W. Hamlyn], Oxford, 1968.

BEDE, *The Complete Works of Venerable Bede*, Vol. I, London, Whittaker and Co., 1843.

CARDOSO, Jerónimo, *Dictionarium latino lusitanicum & vice versa lusitanico latinu[m]*, Conimbricæ, [excussit Joan. Barrerius], 1570.

CLARAEVALLENSIS, Bernardus, “Apologia Ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem”, *Patrologia Latina* (ed. Jacques-Paul Migne), 1859, Vol. 182, Cap. XII.

CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa (1572)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

D. DUARTE, *Leal Conselheiro* (ed. Maria Helena Lopes de Castro), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

D. JOÃO I, *Livro da Montaria* (ed. Francisco Maria Esteves Pereira), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918

ERASMO, Desiderio, *Elogio da Loucura*, Mem Martins, Europa-América, 1990.

ERASMO, Desiderio, *A Handbook on Good Manners for Children: De civilitate morum puerilium* (trad. Eleanor Merchant), Melbourne, Random House, 2008.

GÓIS, Damião de, *Chronica do felicissimo rey Don emanuel*, 4 vols. Lisboa [Em casa de Francisco Correa], 1566-1567.

LILLE, Alain de, “De Incarnatione Christi”, *Patrologia Latina* (ed. J. P. Migne), Vol. 210, 1855.

MENDE, Guillaume Durand de, *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende*, [trad. Timothy Thibodeau], New York, Columbia University Press, 2007.

RESENDE, Garcia de, *Chronica dos valerosos e insignes feitos del Rey Dom loão II*, Lisboa, [Antonio Alvarez Impressor], 1622.

SEVILHA, Isidoro, *Etymologies*, Vol. 2, Livros XI-XX [trad. do latim por Priscilla Throop], Vermont, 2013.

VICENTE, Gil, *Auto dos Físicos; Purgatório (barca segunda)*, <http://www.cet-e-quinientos.com/obras>

VITRÚVIO, *Tratado de Architectura* (trad. do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel), Lisboa, IST Press, 2006.