



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

SAGRADO PROFANO:
Imagens eróticas em manuscritos medievais de cariz religioso

Ana Beatriz Fernandes Mestre

2023

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso,
co-orientada pela Prof.^a Doutora Maria Angélica de Sousa O. Varandas,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
História da Arte e do Património.

RESUMO

A presente dissertação consiste numa investigação sobre iluminuras eróticas presentes em manuscritos medievais de cariz religioso. Primeiramente, realizou-se uma exposição sobre o conceito de erotismo, tanto numa perspetiva generalizada como na sua conceção na época medieval, para depois explorar a suas influências no modo como as pessoas podiam experienciar o erotismo nas suas vidas e nas artes visuais. De seguida, procedeu-se a uma análise visual de vinte e seis iluminuras de cinco manuscritos religiosos realizados entre 1310 e 1340. Cada imagem é abordada de duas formas: uma primeira análise puramente visual, do que ela mostra explicitamente, seguida da sua interpretação baseada na leitura do texto que ilustra, do que ela mostra implicitamente. Após este estudo são abordadas as questões de intencionalidade aquando da realização destas iluminuras, se foram realizadas aleatoriamente, por tédio por parte do artista, ou propositadamente, a pedido do encomendante.

Palavras-chave: História, Arte, Património, Erotismo, Amor, Iluminuras, Manuscritos, Medieval, Religioso

ABSTRACT

This dissertation is an investigation on erotic medieval illuminated images found in religious manuscripts. Firstly, an exposition on the concept of eroticism was made, both in a generalized sense and the way it was conceptualized during the Middle Ages, to then explore its influences on the way people experienced eroticism in their lives and in the visual arts. After this, a visual analysis of twenty-six illuminated images from five religious manuscripts produced between the years 1310-1340 is made. Each image is approached in two different ways: first a purely visual analysis, of what the image explicitly shows, followed by an interpretation based on the reading of the text that these illuminated images illustrate, of what they implicitly show. Finally, I approach questions about the intentionality behind these images, if they were made randomly, by a bored artist, or purposely, by request of the commissioner.

Keywords: History, Art, Heritage, Eroticism, Love, Illuminated Images, Manuscripts, Medieval, Religious

Agradecimentos

Um enorme agradecimento aos meus pais, Conceição Fernandes e Sérgio Mestre, e a toda a minha família pela contínua motivação e apoio ao longo dos últimos anos que me permitiram ter a oportunidade de realizar este mestrado. Um especial agradecimento aos meus amigos Rafaela Figueiredo, João Santos, Hugo Passarinho e Henrique Costa por toda a ajuda que só quem já passou por um mestrado poderia prestar. Agradeço também ao professor António Anastácio, por me ter fomentado e incentivado o gosto pela História da Arte ao ponto de culminar, após vários anos desde as aulas no ensino secundário, na realização desta dissertação.

Índice

RESUMO.....	1
ABSTRACT	2
Agradecimentos.....	3
Capítulo 1.....	5
1.1 – Introdução.....	5
1.2 – Metodologia.....	6
1.3 – Estado da Arte.....	8
1.4 – Conceito de erotismo.....	12
1.5 – Conceito de erotismo na Idade Média.....	18
1.6 – Amor Cortês	24
1.7 – Iconografia erótica	28
Capítulo 2.....	36
2.1 – Critérios de abordagem do erotismo medieval	36
2.2 – Seleção de manuscritos e iluminuras.....	41
2.3 – Análise de imagens.....	42
2.3.1 – MS. Douce 6	43
2.3.2 – Add MS 36684; MS M. 754 (Livro de Horas de Saint-Omer)	56
2.3.3 – Add MS 42130 (Saltério de Luttrell).....	63
2.3.4 – Add MS 49622 (Saltério de Gorleston)	73
2.3.1 – Stowe MS 17 (Livro de Horas de Maastricht)	78
Capítulo 3.....	89
3.1 – Conclusões finais.....	89
Bibliografia.....	92
Bibliografia em linha.....	97
Anexo I - lista de símbolos eróticos.....	98

Capítulo 1

1.1 - Introdução

Ao longo da Idade Média, na Europa Ocidental, foram produzidos vários manuscritos religiosos como livros de horas e saltérios, objetos que continham passagens bíblicas, salmos ou outros tipos de textos de índole mais mística, bem como imagens que acompanhavam tais textos. Contudo, ao observarmos com atenção estes manuscritos, começamos a notar em imagens que, segundo as nossas concepções atuais sobre o que deveria conter um livro desta índole, talvez não devessem ali estar: várias representações eróticas, quer explícitas quer simbólicas, tanto nas margens quanto ocupando fólios inteiros, preenchem e decoram os mais variados manuscritos religiosos de uma época supostamente marcada por um grande controlo da vida privada e sexual da população por parte da Igreja Católica.

Com esta dissertação pretende-se, então, estudar o conceito de erotismo durante a Idade Média, as suas origens, como se manifestava e a sua influência nas artes visuais. Esta investigação irá focar-se em iluminuras medievais eróticas, mais concretamente as que se encontram em alguns manuscritos religiosos, e tentar perceber o raciocínio por detrás da sua concepção, o porquê de estas imagens tão profanas se encontrarem em objetos cujos textos as condenavam. Será que estas iluminuras eram propositadamente realizadas, por pedido ou autorização dos encomendantes, ou são resultado de devaneios artísticos ou aborrecimento por parte dos iluminadores?

1.2 - Metodologia

Para a realização desta dissertação serão estudadas fontes escritas e iconográficas provenientes de certos manuscritos religiosos. Através do estudo e apreciação crítica de referências bibliográficas relacionadas com a temática a abordar, será primeiramente discutido o conceito de erotismo tal como o entendemos atualmente e tal como pensamos que tenha sido vivido e experienciado durante o final da Idade Média. Dentro destas concepções de erotismo, será também explorada, para além do lado evidentemente sexual, a vertente jocosa por vezes a ele intrínseca, bem como o uso de alguns termos anacrónicos para descrever certas representações medievais. Alguns exemplos destes termos são a palavra “erotismo”, bem como palavras que servem para descrever certos atos sexuais e sexualidades como “heterossexual” e “homossexual” vocábulos este que, apesar de não existirem no período em estudo, servem para descrever atitudes sexuais presentes na história da humanidade.

Para melhor compreender as representações visuais eróticas, será igualmente abordado como os observadores medievais encaravam essas imagens. Tanto aqui como mais adiante no estudo das iluminuras em si, será tido em conta a tipologia de uso do manuscrito: se era para uso “público” numa comunidade monástica ou conventual, ou se era para uso privado tanto de religiosos como leigos, da nobreza e burguesia, como são exemplo disso os livros de horas e saltérios.

Após estas considerações teóricas serão definidas as iluminuras a serem estudadas. Tendo em conta que só serão abordadas iluminuras presentes em alguns manuscritos de conteúdo religioso, todas as restantes existentes em manuscritos de outras tipologias serão descartadas. Ilustrações leigas e outros tipos de arte visual (como o mobiliário) serão mencionados apenas para realizar uma lista de símbolos e códigos visuais amorosos partilhados nessa época e possíveis interpretações que possam ter. Como base visual desta dissertação, será então reunido um *corpus* de imagens a partir da bibliografia existente sobre esta temática, bem como de páginas da Internet e de redes sociais. Após esta primeira pesquisa, as imagens serão estudadas dentro do seu contexto original, no manuscrito em que se encontram, através da sua exploração em digitalizações disponíveis em sites de museus e bibliotecas ou arquivos digitais. As

imagens selecionadas terão um de dois tipos de representação erótica: de teor explícito, carnal, pornográfico (representações gráficas de atos sexuais); de teor implícito (representações de sedução, abraços, beijos, símbolos).

Após a reunião e discussão destas imagens, como conclusão será problematizado o propósito da sua representação nos manuscritos.

1.3 – Estado da Arte

Os principais estudos usados na realização desta dissertação foram escritos por Michael Camille (1958 - 2002), historiador de arte britânico especializado em Arte Medieval. Foram principalmente inovadoras as suas perspectivas sobre imagens marginais, às quais aplicou teorias contemporâneas de antropologia e de psicanálise para obter novas interpretações não só das obras em estudo como da própria época em que foram criadas. Um desses estudos é *Image on the Edge* (1992), no qual, fazendo uso das teorias acima mencionadas, interpreta as margens na arte medieval (tanto em manuscritos como em escultura e arquitetura) como espaços sociais liminares nos quais pessoas e atos liminares à sociedade eram representados.¹ Contudo, a obra paradigmática de Camille sobre iluminuras eróticas que norteou esta dissertação é o livro *The Medieval Art of Love* (1998), no qual o autor identifica representações amorosas, eróticas e até pornográficas em vários objetos medievais, desde manuscritos a espelhos, pentes de cabelo a caixas de joalheria ou até mesmo instrumentos musicais, enquanto procura perceber como é que essas representações podiam ter sido interpretadas e qual seria o seu propósito. Por intermédio deste texto, Camille abre igualmente uma janela para o modo como as pessoas viviam e experienciavam o amor e sexualidade na Idade Média, tendo sempre em conta que os objetos e símbolos que apresenta como objetos de estudo são passíveis de ter várias interpretações dependendo do observador, cujas interpretações variam segundo vários fatores como género, idade e classe social. Outra obra importante sobre as artes visuais na Idade Média é *The book of memory: a study of memory in medieval culture* de Mary J. Carruthers (2008). Apesar de se centrar principalmente na memória e na forma como esta era compreendida, estudada e aplicada pela população medieval, por norma pessoas de ordens monásticas e estudiosos com educação superior com necessidade de acesso a manuscritos, apresenta uma proposta para o motivo pelo qual os manuscritos medievais eram tão ricamente decorados, principalmente nas margens. Segundo a sua teoria, este tipo de decoração servia para estimular a memória, permitindo ao leitor maior facilidade de apreensão e memorização do conteúdo escrito na página através de

¹ Rudolph Conrad, *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* (Reino Unido, EUA e Austrália: Blackwell Publishing Ltd, 2006), 289.

sistemas “em cadeia”, em que uma imagem/conceito estava ligado e levava a outro conceito, e por daí em diante.

Apesar de abordar a época subsequente, *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, livro editado por Sara F. Matthews-Grieco (2010), apresenta uma compilação de vários aspetos da cultura visual erótica da Itália na qual são estudadas representações eróticas que, muito possivelmente, evoluíram do período medieval.

Como base das definições e ideias de erotismo apresentadas na presente dissertação, foi utilizada a obra *Eroticism: Death and Sensuality* de Georges Bataille (1957), filósofo e escritor francês, na qual, como indica o próprio título, se explora a intrincada relação entre o erotismo e a morte, sendo a última aqui entendida como a morte do indivíduo a nível psicológico, manifestada na superação das vergonhas e proibições impostas pela sociedade e religião cristã, necessária para a união e partilha dos corpos no prazer físico e sensualidade. Numa vertente semelhante, foi estudada a *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* de Michel Foucault (1977), filósofo e historiador de ideias francês, na qual se estuda o desenvolvimento da sexualidade e se argumenta que a ideia de que cada indivíduo tem uma sexualidade própria é algo recente na história ocidental. Apesar do título da obra nos induzir erroneamente à ideia de que o que vai ser tratado é a evolução dos costumes e práticas sexuais ao longo da história, Foucault pretende investigar como é que evoluiu a ideia de sexualidade na sociedade ocidental. A principal conclusão a que chega é a de que sempre se falou sobre sexualidade, que em nenhum período histórico esta foi totalmente reprimida sendo, por vezes, até estimulada a sua abordagem, se bem que em determinados contextos de controlo por um determinado sistema de poder. Um exemplo que é pertinente para esta dissertação é o da Igreja Católica, a qual se crê ter estimulado práticas que condenava através do sacramento religioso da confissão e absolvição dos pecados: o padre tinha de ter precaução ao inquirir sobre os hábitos sexuais do penitente pois podia, sem querer, inspirá-lo a praticar atos proibidos pela Igreja.²

Outras filosofias e modos de pensar sobre a extensa temática que é o erotismo e a sua associação ao amor estão presentes no livro *The Philosophy of (Erotic) Love*,

² James A. Brundage, «Sex and Canon Law», em *Handbook of Medieval Sexuality* (Reino Unido e EUA: Routledge, 2010), 75.

editado por Robert C. Solomon e Kathleen M. Higgins (1991), que contém excertos de várias obras que focam este tema desde a Antiguidade Clássica até aos dias de hoje, de Platão a Simone de Beauvoir. O amor, tal como o erotismo, é um conceito que ao longo da história nunca foi totalmente compreendido apesar de ser uma experiência universal amplamente relatada.³ O modo como este sentimento é experienciado difere igualmente conforme o género, idade e sexo da pessoa que experiencia essa emoção.⁴

No geral, pensadores e filósofos que abordaram esta emoção, quer homens quer mulheres, partem do ponto de partida da diferenciação da experiência amorosa entre os sexos, seguindo depois para as suas racionalizações pessoais. De um modo geral, a discussão filosófica sobre o erotismo e o amor começa com a seguinte diferenciação da experiência erótica: o homem tende a ser caracterizado, paradoxalmente, como o mais racional e carnal, procurando primeira e quase exclusivamente a estimulação sensual pelo aspeto físico; a mulher, na busca pelo equilíbrio da sua natureza mais emocional através da razão, é inicialmente atraída pela personalidade ou intelecto e só depois pela atração física. Estas generalizações complementam igualmente as ideias de como o amor é experienciado: para a mulher, amar implica uma completa submissão, inferiorização, quer de corpo quer de alma, enquanto para o homem amar significa a possessão, controle, total de outra pessoa.⁵ Na linha temporal em estudo, uma época marcada por uma rígida hierarquização da sociedade, estas ideias de diferença entre os géneros estavam na base da experiência amorosa, influenciando igualmente a sua iconografia tanto nas representações visuais leigas como nas religiosas.

Finalmente, de modo a abordar o conceito de erotismo e verificar como ele era experienciado no período medieval, estudou-se o livro *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor* de Arnaud de la Croix (1959), escritor belga com formação em Filosofia, na qual realiza como que um resumo da origem e “prática” do erotismo no período medieval, as suas filosofias e aplicações na poesia trovadoresca, em obras de arte como iluminuras e esculturas e até mesmo na religião através do misticismo

³ Shulamith Firestone, «The Dialectic of Sex», em *The Philosophy of (Erotic) Love*, Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins (EUA: University of Kansas Press, 1991), 247.

⁴ Simone de Beauvoir, «The Second Sex», em *The Philosophy of (Erotic) Love*, Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins (EUA: University of Kansas Press, 1991), 233–34.

⁵ *Ibidem*, 234.

monástico. Já Jean Verdon aborda o prazer na época medieval em todas as suas vertentes, desde práticas sexuais a atividades de lazer como leitura, jogos e gastronomia na obra *O prazer na Idade Média* (1937), demonstrando como o erotismo podia ser, de facto, praticado e desfrutado no dia a dia das pessoas medievais. Uma destas formas de experienciar o erotismo é o amor cortês, abordado na obra *The Allegory Of Love: a study in medieval tradition* de C. S. Lewis (1936), na qual o autor explora as origens clássicas desta ideia medieval, bem como a sua prática no período em estudo. Tendo como base teórica textos como *Ars Amatoria* (ou *A Arte de Amar*) de Ovídio (43 a.C – 17/18 d.C.), um “manual da arte da sedução” que trata ironicamente a experiência amorosa fingindo falar seriamente dela, os praticantes do Amor Cortês iriam pegar nas regras propostas neste manual e aplicá-las sem ironia alguma na sua literatura e nos seus rituais amorosos.

1.4 - Conceito de erotismo

Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, *erótico* e *erotismo* possuem a seguinte definição:

erótico, a (...) *adj.* (Do lat. *eroticus* < gr. ερωτικός) **1.** Que se refere ao amor sensual. *Poesia erótica.* **2.** Que é relativo à sensualidade, à sexualidade. Prazer erótico. (...) **3.** Que estimula o instinto sexual ou que é suscitado por ele. LASCIVO, LICENCIOSO. (...).⁶

erotismo (...) *s. m.* (Do gr. έρως, -ωτος “amor” + suf. – *ismo*). **1.** Carácter do que é relativo ao amor sensual. (...) **2.** Qualidade do que apela ao prazer dos sentidos ou suscita o desejo sexual. **3.** Presença ou manifestação da sexualidade de forma explícita; alusão de carácter licencioso. (...) **4.** Preocupação de ordem sexual patologicamente exagerada. **5. Psicol.** Aptidão de certas zonas corporais erógenas de causar prazer sexual. *Erotismo genital, oral.*⁷

Esta definição é um bom ponto de partida, mas somente o topo do iceberg no que toca ao verdadeiro significado desta palavra em particular. A definição de erótico não é absoluta, sendo um aspeto cultural que varia de cultura para cultura, de pessoa para pessoa, em função da idade e de muitos outros fatores intrínsecos a cada um.⁸ Para uma pessoa, ver um ato sexual pode não ser propriamente erótico, enquanto para outra a representação de um nu pode já ser demasiado erótico segundo os seus juízos de valor. Também por ser uma palavra usada para descrever representações sexuais, é muitas vezes confundida com outros adjetivos que igualmente se referem a esse tipo de imagens como “pornografia”, “sugestivo” ou “obsceno”. Nenhum destes adjetivos é neutro quando aplicado a uma imagem⁹, influenciando na maioria das vezes de modo

⁶ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea I*, (Lisboa, Portugal: Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: Editorial Verbo, 2001), 1476.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Martha Easton, «“Was It Good For You, Too?” Medieval Erotic Arts and Its Audiences» em *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art, Issue 1*, 2008, 1.

⁹ *Ibidem*.

negativo as representações às quais é aplicado. Contudo, ao contrário do vocábulo erótico, as definições de pornografia e pornográfico não referem o conceito de amor. De facto, de acordo com o dicionário acima mencionado, esses termos significam:

pornografia (...) *s. f.* (...) (Do gr. πόρνη “prostituta” + suf. *-grafia*). **1.** Tratado acerca da prostituição. **2.** Representação de situações obscenas sob a forma de texto, desenho, fotografia, encenação... com objetivo de despertar e excitar a libido. **3.** Devassidão, libertinagem.¹⁰

pornográfico, a (...) *adj.* (Do gr. πορνο – γράφος, de πόρνη “prostituta” + γράφω “escrever” + suf. *-ico*). Que é relativo a alguém ou alguma coisa que sugere ou explicita o acto sexual, causando excitação; que se refere a pornografia. ≈ LIBIDINOSO, LICENCIOSO, OBSCENO. (...) ¹¹

O amor parece ser assim uma noção essencial para distinguir o que é erótico do que é pornográfico. Atentemos então na definição de amor proposta pelo mesmo dicionário:

amor (...) *s. m.* (Do lat. *amor, -ōris*). **1.** Predisposição da afetividade e da vontade, orientada para o objeto que a inspira, e é reconhecido como bem. **2.** Afeição profunda de uma pessoa por outra, de carácter passional e que, geralmente, implica atração sexual. ≈ PAIXÃO. (...) **amor cortês**, sentimento delicado e espiritual, de vassalagem do cavaleiro pela sua dama. (...) **amor carnal**, o que procura apenas a satisfação sexual. (...) **3.** Sentimento intenso de afeição por alguém com quem se tem alguma afinidade ou empatia, podendo haver ou não laços de sangue. (...) **4.** Sentimento de profunda ligação a uma entidade transcendente, religiosa, moral ou filosófica, que implica renúncia e doação de si. ≈ ADORAÇÃO, CULTO, DEVOÇÃO (...) **5. Rel.** Afeição profunda de Deus para com a sua criatura. **6.** Gosto intenso por alguma coisa, por uma atividade; apego a alguma coisa que proporciona prazer. (...) **7.**

¹⁰ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea II*, (Lisboa, Portugal: Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Editorial Verbo, 2001), 2912.

¹¹ *Ibidem*.

Afecto, carinho, ternura, dedicação. (...) **8.** Pessoa objecto de afeição. (...) **9.** (com maiúsc.) *Literat.* Entidade mitológica que, no período clássico e posteriormente, personifica o amor; Cupido. **10.** *pl.* Relações amorosas; namoro, aventura amorosa. (...) **11.** *pl. Literat.* Entidades mitológicas infantis subordinadas a Vénus e Cupido. (...).¹²

Como se pode constatar da definição de amor, ele não tem de ser obrigatoriamente sexual, podendo referir-se a outros atos físicos como carícias, abraços, beijos, bem como a aspetos de natureza psicológica e até mesmo espiritual, pelo que merece destaque a noção de ligação profunda a uma entidade superior através da renúncia de si mesmo, bastante patente na prática religiosa monástica cristã na renúncia corporal em prol da ascensão espiritual a Deus. Assim, ao contrário do que se pensa correntemente sobre o erotismo, acabamos por descobrir que apesar de incluir atos sexuais ele não é somente uma pornografia “mais sofisticada”, mas enquadra aspetos universais como o amor tanto de uma pessoa para outra como para algo ou alguém superior para além do mundo físico. Dentro das definições dos vocábulos *erótico*, *erotismo*, *pornografia* e *pornográfico* será também pertinente apresentar as definições das seguintes palavras: *lascivo*, *obsceno* e *sensual*, uma vez que apontam para o mesmo campo semântico relacionado com este tipo particular de sensualidade e sexualidade:

lascivo, a (...) *adj.* (Do lat. *lascivus*). **1.** Que aprecia o gozo dos prazeres dos sentidos ≈ LUXURIOSO, SENSUAL, VOLUPTUOSO. **2.** Que incita a esse gozo. ≈ provocante. (...) **3.** *Desus.* Que é alegre, brincalhão, galhofeiro. (...)¹³

obsceno, a (...) *adj.* (Do lat. *obscenus*). **1.** Que ofende abertamente a moral; que choca, geralmente através de representações ou alusões de carácter sexual. ≈ IMORAL, IMPÚDICO, INDECENTE, INDECOROSO, ORDINÁRIO. (...) **2.** Que faz, diz, escreve coisas que ofendem a moral, que atentam contra o pudor (...). **3.** Que denota uma sensualidade indecorosa ≈ LASCIVO, LIBIDINOSO.

¹² *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea I*, 220.

¹³ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea II*, 2231.

4. Que se considera chocante, imoral; que se desaprova vivamente. (...) 5. *funç. subs.* Carácter obsceno de alguma coisa. ≈ OBSCENIDADE. (...) 6. *funç. subs.* Aquilo que é obsceno. (...) ¹⁴

sensual¹ (...) *adj. m. e f.* (Do lat. *sensualis*). 1. Que é relativo aos sentidos. ≈ SENSITIVO. (...) 2. Que provoca o prazer dos sentidos. ≈ LASCIVO, LÚBRICO, VOLUPTUOSO. (...) 3. Que satisfaz ou lisonjeia os sentidos. (...) 4. Que provoca desejo sexual; que manifesta ou desperta sensualidade. (...) 5. Que é relativo ao amor físico ou a sensualidade. (...) ¹⁵

Como podemos constatar da observação e análise destas definições, o erotismo enquanto conceito é paradoxal. Por um lado, representa e excita sentimentos ditos positivos: a alegria, o gozo, a brincadeira, a excitação prazerosa dos sentidos. Por outro, a sua definição como algo obsceno ou pornográfico dá-lhe uma conotação negativa, sendo encarado como um atentado à moralidade, que tem de ser repreendido, reprimido, algo que não deve ser mencionado.

Esta última abordagem ao tema parece ser a mais comum, mesmo quando apresentada em ambientes académicos e na história da arte. Por se tratar de um sentimento “menos racional” é uma vertente de investigação por norma ignorada, como se pode verificar na quantidade mínima de bibliografia que diretamente trata o erotismo no período medieval. Isto talvez se deva também à ideia prevalente de que a Idade Média é uma época histórica de costumes severos e rigorosos impostos pela Igreja Católica, na qual não eram permitidos a realização ou representação dos amores carnavais e outros prazeres dos sentidos¹⁶, o que não poderia estar mais longe da verdade. Temos como exemplos deste facto as iluminuras que serão abordadas nesta dissertação, bem como textos de outras áreas artísticas como a poesia, cujos trovadores, *minnesänger* e poetas inventam o chamado amor cortês, ou cortês, com as suas representações de amor tanto espiritual como físico pela pessoa amada¹⁷. Encontramos também exemplos

¹⁴ *Ibidem*, 2636.

¹⁵ *Ibidem*, 3383.

¹⁶ Umberto Eco, *Idade Média: bárbaros, cristãos, muçulmanos*, (Alfragide, Portugal; Milão, Itália: Publicações Dom Quixote e Encyclomedia Publishers, 2011), 19.

¹⁷ *Ibidem*.

na própria religião cristã, mais precisamente na vida monástica que, apesar de se basear na Regra de S. Bento, postulando a renúncia da carne e mortificação interior¹⁸, tem como objetivo a união amorosa com Deus. Esta é, por vezes, descrita como uma relação carnal entre homem e mulher¹⁹ (que, aliás, era encarada como uma representação imperfeita do amor divino²⁰), ou entre Deus/Jesus e a Igreja, como acontece no Cântico dos Cânticos e na leitura e comentários a este livro bíblico que é, por excelência, o texto erótico da Bíblia. Também o lado mais jocoso do erotismo, a alegria e o riso não têm lugar no espaço sério e racional da investigação académica. Ironicamente, a presente dissertação segue o pensamento anteriormente referido de Foucault, segundo o qual o erotismo e a sexualidade não são realmente reprimidos, mas continuamente encorajados a serem abordados, falados e expressos.²¹ Tal é verdade no tempo atual em que vivemos e tal também era verdade no período medieval se bem que, claro, de modo diferente, como veremos mais adiante.

De acordo com o historiador Carlo Ginzburg (1939), a diferença entre erótico e pornográfico é bastante simples: as imagens são eróticas quando são realizadas «de modo deliberado (mesmo que não exclusivamente) para excitar sexualmente o espectador-utilizador» e são pornográficas as que «cuja proposição é apenas estimular o observador».²² Apesar de no nosso entender não haver diferença alguma entre estas duas afirmações, elas levantam as seguintes questões: seguindo esta linha de pensamento, como é que podemos ter a certeza sobre o propósito original do artista? E a intenção da interpretação do observador? Um artista pode criar uma imagem com o propósito de esta ser erótica, mas o público pode interpretá-la como pornográfica, e vice-versa.

Outro aspeto que igualmente dificulta a definição concreta de erotismo é compreender aquilo que está sempre presente apenas na imaginação de cada indivíduo:

¹⁸ *Ibidem*, 453.

¹⁹ *Ibidem*, 452.

²⁰ Jean Verdon, *O Prazer na Idade Média* (Lisboa, Portugal: Difusão Cultural, 1998), 163.

²¹ Michel Foucault, *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1994), 38.

²² Carlo Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500'*, trad. para Inglês por Guido A. Guerzoni, trad. para Português pela autora in Guido A. Guerzoni, «The erotic fantasies of a model clerk: amateur pornography at the beginning of the Cinquecento», em *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Sara F. Matthews-Grieco (New York, EUA: Ashgate Publishing, 2010), 68.

o devaneio erótico. Uma imagem, como já previamente mencionado, não tem de representar explicitamente um ato sexual; o observador pode, no entanto, ao encarar uma certa imagem “juntar as peças do puzzle” e assim “completar a imagem” a seu gosto. A imagem erótica pode então ela própria ser anacrônica, estando no seu estado presente a apontar para algo que possa acontecer “no futuro”, conforme as fantasias dos observadores. O erotismo tem como aspeto base o desejo por algo ou alguém, as infinitas possibilidades que podem acontecer, não a posse daquilo que desejamos. A partir do momento em que obtemos o que desejamos, as possibilidades deixam de existir, permanecendo apenas a concretização do nosso desejo e a morte da fantasia, do erotismo.

Também se pode argumentar que nem toda a atividade sexual humana é necessariamente erótica, apenas o é quando não é rudimentar e animalesca²³, mas tal aspeto é difícil de discernir pois depende dos juízos de valor de cada observador da arte medieval, sendo esta, muitas vezes, incorretamente caracterizada, de modo pejorativo, como “primitiva” e, conseqüentemente, não bela, pela sua falta de realismo, ao contrário das artes que caracterizaram os períodos que vieram antes e depois dos dez séculos de Idade Média. Pretende-se com isto afirmar que, devido à relação entre erotismo e beleza, em que o primeiro não pode existir sem o segundo, de acordo com os padrões atuais não seria possível concluir que iluminuras medievais fossem eróticas. No entanto, há que lembrar que na altura não se entendia o belo, e a sua aplicação nas artes visuais, como entendemos hoje: no período histórico em estudo até o feio podia ser belo se correspondesse à função para que tinha sido criado.²⁴ Numa época em que o acesso às imagens não era tão comum como atualmente, qualquer tipo de representação visual erótica, por mais amadora que nos possa parecer atualmente, certamente iria cumprir a sua função e, conseqüentemente, podia ser considerada bela em termos teóricos.

²³ Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality*, traduzido por Mary Dalwood (São Francisco, EUA: First City Lights Books, 1986), 29.

²⁴ Umberto Eco, *Idade Média: bárbaros, cristãos, muçulmanos*, 31.

1.5 - Conceito de erotismo na Idade Média

Falar de erotismo em contexto medieval é algo anacrónico: a palavra erotismo surgiu apenas em finais do século XVIII com o seu sentido atual, referente ao prazer e ao desejo sexual.²⁵ Contudo, estas noções implícitas no termo *erotismo* descrevem e ajudam a melhor entender as iluminuras e ilustrações medievais em estudo. No nosso entender, o mesmo se aplica a termos e expressões relacionados com a sexualidade. Michael Camille menciona, em várias das suas obras, o quão “problemático” é o uso de palavras como “homossexualidade” para descrever certas. Durante este período, a única “sexualidade” permitida era a heterossexual (palavra que igualmente não existia durante a época medieval) e de acordo com os padrões cristãos, deveria consistir única e exclusivamente no ato de procriação entre um homem e uma mulher após o casamento. Mas sabemos que tal não acontecia sempre na realidade. A Idade Média, tal como qualquer outra época, é disruptiva. Há também que dar ênfase à expressão procriação, porque a Igreja tolerava somente o ato de penetração vaginal por um pénis de modo a gerar descendência, sem prazer e segundo um calendário específico (não se podia realizar o ato sexual em dias religiosos ou durante a menstruação da mulher, para dar alguns exemplos); ou seja, mesmo dentro do sacramento que permitia o ato sexual, a sua prática continuava a ser condenada e era exigida a sua moderação. Nas palavras de São Jerónimo (342/47 – 420), «*O homem sensato deve amar a sua mulher com moderação e não paixão.*»²⁶ Qualquer outro ato que não este, como por exemplo sexo anal ou masturbação, mesmo que fosse praticado entre um casal heterossexual, era considerado contra a natureza.²⁷

Contudo, não podemos concluir, com base nesta linha de pensamento, que sexualidade, e principalmente sexualidades não heterossexuais, só surgiram na existência humana quando igualmente surgiu uma palavra para as definir. Só porque o termo para definir certos atos e relações sexuais surgiu mais tarde do que o período em estudo, não podemos assumir que tais práticas não existiam. Ao contrário do que diz

²⁵ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor* (Mem-Martins, Portugal: Publicações Europa-América, 2004), 9.

²⁶ Jean Verdon, *O Prazer na Idade Média*, 66.

²⁷ Michael Camille, «Manuscript Illumination and the Art of Copulation», em *Constructing Medieval Sexuality* (Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1997), 74–75.

Camille, esta “não-existência” de sexualidade²⁸ faz parte da história da sexualidade e é consequentemente necessária para compreendermos a história que estamos a estudar. Não se pretende com estas palavras e expressões fabricar juízos de valor sobre as iluminuras em análise, nem sobre o artista que as fez, nem ainda sobre quem as mais tarde possuiu, apenas se pretende utilizá-las para melhor catalogar e organizar as iluminuras em estudo nesta dissertação.

Esta conceção de um amor somente com o objetivo de gerar filhos, sem prazer, tem as suas raízes não propriamente nas tradições religiosas da Igreja, mas numa obra de um dos filósofos que mais influenciou o Cristianismo e, consequentemente, a Idade Média e a Cultura Ocidental: *O Banquete* de Platão (428 a.C. – 348 a.C.)²⁹, no qual Sócrates (c. 470–399), mestre de Platão, declara que o deus Amor, mais do que desejar o belo e o bom, deseja a imortalidade, a qual só é possível atingir através da procriação para os mortais: «A concepção e a procriação são a parte da imortalidade presente no seio de uma vida mortal. (...) Porquê conceber? Porque é a parte sempre renascente e imortal na existência mortal: (...) necessariamente, sim, o amor tem a imortalidade por objeto.»³⁰

Este conceito de sexualidade para procriação, juntamente com o pensamento de Platão sobre a superioridade do Mundo das Ideias, Imaterial, em relação ao Mundo Físico, Palpável, ou seja, da sobrevalorização do espiritual e desvalorização do carnal³¹, foram ideias transmitidas e comentadas pelos primeiros pensadores neoplatónicos cristãos como Boécio (c. 480 – 525) e por Doutores da Igreja como Santo Agostinho (354 –430), fundador do dogma do pecado original que é transmitido de geração em geração através do ato sexual³², que influenciaram bastante a teologia cristã medieval e, consequentemente, a cultura ocidental cristã.³³ Não obstante, dentro da própria Igreja, surgiram também opiniões divergentes. São Tomás Aquino (1225 – 1274), na sua tentativa de harmonizar a fé e a razão e seguindo a linha de pensamento aristotélica

²⁸ *Idem*, «“For Our Devotion and Pleasure”: The sexual objects of Jean, Duke of Berry», em *Art History*, Issue 2, vol. 24 (Reino Unido e EUA: Blackwell Publishers, 2001), 174.

²⁹ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 23.

³⁰ Platão, *O Banquete* (Mem-Martins, Portugal: Publicações Europa-América, 1977), 79.

³¹ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 23.

³² Nicola Abbagnano, *História da Filosofia*, 3ª edição, vol. II (Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1984), 193.

³³ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 18.

segundo a qual o prazer só pode ser julgado moralmente conforme o tipo de atividade a que está associado (se a atividade é boa o prazer é bom, se a atividade é má o prazer é mau³⁴) declara que o prazer sexual em si não é pecado:

Como anteriormente constatado, não são os prazeres fundados num ato racional, que obstruem a razão nem destroem a prudência, mas os prazeres estranhos, como os corpóreos. Eles de facto impedem o uso da razão, como foi antes dito, quer por contrariedade do apetite que repousa em algo repugnante à razão e torna o prazer moralmente mau; ou por uma certa obstrução da razão: como na relação conjugal, onde embora o prazer seja de acordo com a razão, impede contudo o uso da razão, devido à alteração corpórea que a acompanha. Mas neste caso o prazer não é moralmente malicioso; assim como o sono, impediente do uso da razão, não é moralmente mau, se a ele nos entregamos conforme a razão o exige; pois, esta mesma exige que às vezes fique travado o seu uso.³⁵

Todavia, a aplicação destes pensamentos filosóficos e teológicos na vida sexual seria praticamente nula por parte da maioria da população, composta em geral por camponeses iletrados, que não tinham acesso direto a este tipo de literatura que só lhes deveria ser transmitida em versão simplificada através dos sermões do padre ou através de advertências recebidas durante o ato da confissão.³⁶ Talvez a única certeza que temos atualmente é a de que a Idade Média não possuía um conceito de sexualidade como atualmente temos, como algo intrínseco a cada pessoa individual, sendo, pelo contrário, entendido como algo mais parecido com uma arte ou desporto com regras a seguir nos quais cada um podia ser melhor ou pior conforme a sua prática.³⁷

Estas conceções teológicas chegaram à Europa ocidental cristã através do mundo islâmico, nomeadamente através da Península Ibérica Muçulmana com o seu contínuo

³⁴ Jean Verdon, *O Prazer na Idade Média*, 72.

³⁵ São Tomás Aquino, *Summa Theologica* (Londres, Reino Unido: Catholic Way Publishing, 2014), 987–988, traduzido diretamente do inglês para português pela autora.

³⁶ Jean Verdon, *O Prazer na Idade Média*, 75.

³⁷ Michael Camille, «Manuscript Illumination and the Art of Copulation», 66–67.

trabalho de preservação, disseminação e interpretação de obras clássicas.³⁸ É também por meio da produção literária do mundo islâmico que vão ser criadas noções e temas eróticos que irão mais tarde influenciar as noções de erotismo europeias³⁹, temática que será abordada em mais detalhe adiante.

Seguindo o nosso pensamento contemporâneo, seria de esperar que, na Idade Média, houvesse uma separação distinta entre sagrado e profano no que diz respeito a certos temas e motivos de teor sexual. No entanto, teoria e prática raramente estão em sintonia, principalmente no que toca à sexualidade⁴⁰ e ao longo da Idade Média existe uma contradição entre os comportamentos virtuosos pregados pelo clero e os comportamentos realmente praticados inclusive dentro da própria Igreja.⁴¹ Os limites do que era lícito ou ilícito, sagrado ou profano, eram porosos e interligados.⁴² Apesar de a maioria das imagens eróticas parecer “oposta” à ideologia da Igreja, a verdade é que a arte religiosa foi influenciada pela arte secular, e vice-versa, mesmo que fosse em exemplos sobre o que se deve evitar.⁴³ Esta ligação entre estes dois aspetos opostos parece também ser fruto do paradoxo do entendimento do corpo na religião cristã, segundo a qual o corpo é somente compreendido através da sua relação com a alma, sendo o seu “posicionamento” inferior em relação a essa.⁴⁴ O corpo é afastado do aspeto sagrado da alma, sendo reprimidos os seus desejos e tentações ao ponto de certos atos só serem permitidos após uma celebração religiosa, como as relações sexuais entre um casal após o casamento.⁴⁵ No entanto, o próprio homem, incluindo o seu corpo, foi feito à imagem de Deus (Gn 1:26-27)⁴⁶, sendo um reflexo perfeito da sua divindade e um templo para o Espírito Santo (1Cor 3:16)⁴⁷, sem o qual não seria possível que o Filho de Deus aparecesse e anunciasse a Boa Nova à Humanidade (Jo 1:14).⁴⁸ O corpo humano, como parte da Natureza criada por Deus, é igualmente entendido como

³⁸ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 57.

³⁹ *Ibidem*, 56.

⁴⁰ Sara F. Matthews-Grieco, *Erotic Cultures of Renaissance Italy* (New York, EUA: Ashgate Publishing, 2010), 9.

⁴¹ Umberto Eco, *Idade Média: bárbaros, cristãos, muçulmanos*, 20.

⁴² Sara F. Matthews-Grieco, *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, 5.

⁴³ Michael Camille, *The Medieval Art of Love* (Londres, Reino Unido: Laurence King Publishing, 1998), 21.

⁴⁴ Umberto Eco, *Idade Média: bárbaros, cristãos, muçulmanos*, 723–24.

⁴⁵ *Ibidem*, 723.

⁴⁶ *Bíblia Sagrada*, 6ª edição (Lisboa/Fátima, Portugal: Difusora Bíblica, 2018), 25.

⁴⁷ *Ibidem*, 1867.

⁴⁸ *Ibidem*, 1730.

algo sagrado. Parece que este tabu sobre a sexualidade e o erotismo é precisamente o que fomenta a sua representação. Sem transgressão das regras, das normas sociais, não é possível a existência de erotismo.⁴⁹

Igualmente importante para a nossa compreensão desta união entre o sagrado e o profano é, novamente, Platão. Segundo a sua filosofia, Eros designa tanto o desejo sensual como o impulso espiritual do ser humano, a sua vontade de reduzir os limites da sua condição e alcançar uma visão total da realidade.⁵⁰ Este pensamento foi aprofundado por Plotino (c.204/5 – 270), filósofo neoplatónico cujo pensamento foi igualmente bastante influente durante a Idade Média, que relata esta tentativa de elevação espiritual como a busca do ser humano pela salvação através da união com o “Uno”.⁵¹ Tendo em conta que este “Uno” foi mais tarde interpretado por intelectuais cristãos como o Deus cristão, não é então surpreendente o facto de os textos de natureza religiosa serem os mais frequentemente ornamentados com representações visuais de carácter sensual e erótico ao contrário de outros manuscritos ou obras de arte seculares. Este erotismo de influência platónica, é igualmente paralelo à procura pela sabedoria, caminho para o amor por e de Deus, em termos que se associam com o gnosticismo: tanto um como o outro (erotismo e sabedoria) são direccionados para algo com o objetivo de o possuir, são estimulados pelo belo e pelo bom e contemplam o objeto amado como uma entidade independente enquanto, ao mesmo tempo, esperam incorporá-lo.⁵² O erotismo torna-se então uma força impulsionadora nas práticas de meditação religiosa, sendo que as imagens presentes nestes contextos clericais não podem ser interpretadas como um fim em si mesmas, não são o que literalmente representam, mas são como que um ponto de partida e um meio para atingir uma interpretação mais elevada e espiritual. O melhor exemplo para explicar esta ideia são as imagens de Jesus Cristo: uma representação de Cristo não é o próprio Cristo, mas serve para o observador da imagem apreender a natureza divina de Jesus.⁵³

⁴⁹ Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality*, 35–36.

⁵⁰ *Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. II (Lisboa/ São Paulo: Editorial Verbo), 148.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Martha Nussbaum, «The Speech of Alcibiades», em *The Philosophy of (Erotic) Love*, Robert C. Solomon, Kathleen M. Higgins (EUA: University of Kansas Press, 1991), 302.

⁵³ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 23.

Esta teologia, apesar de mais intensamente praticada por monges e freiras enclausurados, era também efetuada pelos grupos mais abastados da sociedade. Através dos seus livros de horas ricamente decorados, fidalgos e burgueses invejosos da relação direta e íntima com Deus por parte do clero podiam partilhar esse privilégio de um modo particularmente personalizado.⁵⁴ Os livros de horas, para além de conterem as típicas horas da Virgem e os Salmos cantados pelo clero, podiam também conter outras orações, retratos dos encomendantes e imagens dos seus brasões, que inclusive podiam ser alterados para melhor corresponder ao presente dono do livro e a decoração ser escolhida de modo a auxiliar e inspirar a contemplação, com ou sem texto.⁵⁵

⁵⁴ Roger S. Wieck, *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 2ª edição (New York/Baltimore, EUA: George Braziller, Inc. in association with The Walters Art Museum, 2001), 27.

⁵⁵ *Ibidem*, 44.

1.6 – Amor cortês

O amor cortês é uma “subcategoria” da experiência do erotismo medieval, estando associado a várias convenções amorosas, à poesia trovadoresca e ao amor requintado, praticado por membros das cortes feudais. Sucintamente, esta tipologia de amor consiste numa “feudalização do amor”⁵⁶, cheia de rituais que privilegiavam a amabilidade e a delicadeza para com a mulher amada.

A sua origem é complexa e necessita de maior reflexão e problematização por parte dos investigadores; contudo, crê-se que os seus primórdios se encontram na literatura clássica em obras como *O Banquete* de Platão e *A Arte de Amar* de Ovídio que, como já anteriormente mencionado, chegou à Europa Ocidental através da sua difusão pelo Al-Andaluz⁵⁷, obras estas que iriam influenciar a sua produção poética⁵⁸ na qual surgem temáticas essenciais à compreensão do erotismo medieval tais como a conceção do desejo como um meio e não um fim (semelhante à ideia clássica do amor como revelação e elevação espiritual), a experiência deste desejo fora do casamento⁵⁹, a prioridade do olhar no nascimento do amor, a troca de corações, a submissão à pessoa amada e a morte por amor.⁶⁰

Influenciada pela poesia mourisca, surge em finais do século XI na Occitânia (região no Sul de França) uma nova arte que mais tarde se consolidaria no que chamamos de poesia trovadoresca que canta a *joy*, o amor e o desejo explícito pela mulher⁶¹ e o *sofrir*, o sofrimento que inevitavelmente surge nas relações.⁶² Este amor do qual se canta alegremente é um amor sofredor, uma relação de vassalagem entre trovador e a sua senhora, sendo a última tratada como se fosse um senhor feudal (usava-se o termo masculino *midon* para designar a mulher amada⁶³). O amante passava por vários desafios que poderiam resultar (ou não) na conceção de favores e graus de

⁵⁶ C. S. Lewis, *The Allegory of Love: a study in medieval tradition* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2013), 3.

⁵⁷ Roger Boase, *The origin and meaning of courtly love: a critical study of European scholarship* (Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, 1977), 62-75.

⁵⁸ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 56.

⁵⁹ *Ibidem*, 57.

⁶⁰ *Ibidem*, 56.

⁶¹ *Ibidem*, 43.

⁶² *Ibidem*, 50.

⁶³ C. S. Lewis, *The Allegory of Love: a study in medieval tradition*, 3.

intimidade com a sua senhora.⁶⁴ Contudo, esta amada é sempre uma mulher casada e o seu amor nunca se deveria concretizar sexualmente tratando-se, pois, paradoxalmente, de um amor adúltero, porém casto.

Inspirados pela poesia trovadoresca, os senhores feudais procuraram afirmar os valores da sua ordem social relacionando-os com as suas experiências de vida cortesã como a caça, os jogos de estratégia e momentos de lazer em jardins. No entanto, ao contrário da poesia dos trovadores, mais explícita e atrevida, a prática deste tipo de amor era mais requintada e ritualizada⁶⁵: surgia então o amor cortês, uma religião do amor, inicialmente uma espécie de paródia da religião cristã que mais tarde se tornou uma prática séria entre membros da nobreza.⁶⁶ Segundo esta “religião”, o amante teria de ser honesto e modesto, um bom católico, claro no discurso, hospitaleiro, corajoso na guerra retribuindo o bem pelo mal, generoso e cortesão, servindo todas as senhoras.⁶⁷ Acima de tudo, o amor é apenas experienciado fora do casamento⁶⁸: na sociedade feudal os casamentos entre nobres eram sobretudo contratos políticos e sociais pelo que o casamento não estava relacionado com o amor entre duas pessoas⁶⁹, sendo o sentimento a ele associado entendido mais como um amor de pai e filho (*amicitia*)⁷⁰, como um dever ou necessidade conjugal.⁷¹ Este sentimento complexifica-se quando retomamos a relação de vassalagem: o vassalo serve alguém superior a si, algo que uma esposa não é; uma esposa é entendida como propriedade, uma mera mulher, à qual não se pode obedecer como a um senhor.⁷² Só se poderia verdadeiramente amar a esposa de outro senhor pois só ela é que poderia distribuir os favores e inculcar virtudes cortesãs⁷³, inspirando um amor casto no qual se estende infinitamente a consumação do desejo. Tendo isto em conta, este amor não passava de um mero pretexto para a prática de adultério mundano.⁷⁴

⁶⁴ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 45.

⁶⁵ *Ibidem*, 56.

⁶⁶ C. S. Lewis, *The Allegory of Love: a study in medieval tradition*, 25.

⁶⁷ *Ibidem*, 42-43.

⁶⁸ *Ibidem*, 44.

⁶⁹ *Ibidem*, 16.

⁷⁰ *Ibidem*, 45.

⁷¹ *Ibidem*, 44.

⁷² *Ibidem*, 45.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Arnaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 58.

Esta ideia de que a relação cortês deveria permanecer casta é prevalente nos romances de cavalaria, obras de literatura que descreviam aventuras de cavaleiros e celebravam os códigos de conduta da nobreza, principalmente a honra, a lealdade e o amor cortês⁷⁵, que ajudaram à expansão, bem como à condenação, destes ideais. Segundo obras como *Tristão e Isolda* (Bérout, séc. XII) e *Lancelot-Graal* (vários autores, séc. XIII) este amor cortês, por mais inocente que o seja inicialmente, é impossível manter-se casto, resultando na dissolução dos valores espirituais e políticos da sociedade onde se insere (o caso amoroso entre Lancelot e a Rainha Guinevere leva à guerra civil que destrói o reino de Artur⁷⁶) e até mesmo à morte dos amantes (Tristão é mortalmente ferido e Isolda falece de tristeza ao seu lado⁷⁷). Aliás, estes romances demonstravam que o único amor que os amantes sentiam era pelo próprio sentimento amoroso, ao desejo, não se amando um ao outro, ao ponto que a ausência da pessoa amada⁷⁸ e a possibilidade da morte encadeava mais a paixão do que a sua presença.⁷⁹ O amor cortês, bem como as suas manifestações nas artes visuais e na literatura, servia então como forma de distração dos jovens da nobreza na flor da idade, de modo a não deturparem a ordem da sociedade baseada na monarquia teocrática, filosofia elaborada por Eusébio de Cesareia (c. 260/265 – 339) segundo a qual o poder secular (representado pelo monarca) era equivalente ao poder divino (representado por Deus) pelo que um atentado contra um correspondia a um atentado contra o outro.⁸⁰ Como será evidente aquando da análise de iluminuras, muitas delas remetem para esta ideia de “ordem natural” em sociedade, se bem que aplicada a nível individual.

Um dos principais métodos de transferência e expansão destes ideais amorosos e seus símbolos era através dos seus objetos. Cofres, joias, espelhos e manuscritos como livros de horas e saltérios circulavam maioritariamente através da troca de prendas, comum entre os altos grupos sociais desta época, e uniam pessoas em vários

⁷⁵ Chris Baldick, *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms* (New York, EUA: Oxford University Press, 2001), 38.

⁷⁶ Norris J. Lacy, *The Lancelot-Grail reader: selections from the medieval French Arthurian cycle* (Nova Iorque, EUA: Garland Publishing Inc., 2000), 372-373.

⁷⁷ Bérout, *The Romance of Tristan and The Tale of Tristan's Madness*, traduzido por Alan S. Fedrick (Reino Unido: Penguin Classics, 1970), 164-165.

⁷⁸ Jean Verdon, *O Prazer na Idade Média*, 36.

⁷⁹ *Ibidem*, 40.

⁸⁰ Eusébio de Cesareia, «Oration in Praise of Constantine», *New Advent*, acedido a 17 de julho de 2023 <https://www.newadvent.org/fathers/2504.htm>.

tipos de relações, normalmente em matrimónio ou como prelúdio a esse ritual, fazendo parte do processo de “namoro”.⁸¹ Apesar de estes objetos serem mais entendidos como parte do processo de negociação de contratos de casamento, de comodidades para troca por mulheres⁸², eles, bem como a sua iconografia, tornaram-se condutores do desejo, das intenções amorosas e sexuais entre amantes⁸³. A sua decoração consistia, então, maioritariamente em representações simbólicas dos rituais de cortejo praticados pelos nobres nas quais, por exemplo, os géneros das pessoas são substituídos por animais, a sedução é substituída por um jogo de tabuleiro, como o xadrez, a conquista amorosa é substituída por uma conquista bélica, representando implicitamente aquilo que era explícito, refinando gestos e expressões emocionais de acordo com os princípios estéticos.⁸⁴

⁸¹ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 53.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, 51.

⁸⁴ *Ibidem*, 54.

1.7 – Iconografia erótica

Algo que devemos ter sempre presente quando interpretamos obras de arte medieval são os modos como as podemos abordar. Nesta dissertação, tentar-se-á aplicar duas abordagens propostas pela historiadora de arte medieval Madeline Harrison Caviness: a descodificação de símbolos visuais através dos nossos métodos de interpretação contemporâneos, juntamente com teorias medievais pertinentes em relação às imagens em estudo, e a contextualização da experiência de uma obra através da “construção hipotética” de um indivíduo ou grupo que tenha contemplado tal obra.⁸⁵ No caso de obras eróticas em história da arte também há que ter atenção ao facto de este tipo de imagens em particular possuir uma vertente real e outra na esfera do imaginário: o que as pessoas imaginam e materializam através de imagens faz parte da estrutura das suas vidas, não sendo meramente reflexões de textos e ideologias.⁸⁶

O homem medieval podia experienciar a sua vida e o mundo a seu redor como estando repleto de significados místicos, nada era somente aquilo que era, podendo adquirir várias simbologias.⁸⁷ No âmbito da doutrina neoplatónica que dominou o pensamento medieval até ao século XIII, a natureza, como obra divina, era entendida como um livro escrito por Deus que falava aos mortais indiretamente através de símbolos⁸⁸; o mesmo se passava com as Sagradas Escrituras que não deviam ser lidas literalmente, mas entre as linhas, encontrando-se cheia de metáforas que deveriam ser descodificadas de modo a se poder entender o verdadeiro significado da palavra de Deus.⁸⁹

Não podemos assumir que sabemos exatamente como era a experiência amorosa do dia-a-dia somente através dos objetos de arte que chegaram até nós. Admitir que conhecemos exatamente como as pessoas experienciavam o erotismo na Idade Média seria aceitar a ideia de que daqui a mil anos os historiadores poderão conhecer a nossa sociedade e modos de vida através de revistas de moda atuais. Tanto

⁸⁵ Madeline Harrison Caviness, «Reception of Images by Medieval Viewers», em *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* (Reino Unido, EUA e Austrália: Blackwell Publishing Ltd, 2006), 66.

⁸⁶ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 14.

⁸⁷ Umberto Eco, *Idade Média: bárbaros, cristãos, muçulmanos*, 29.

⁸⁸ *Ibidem*, 29.

⁸⁹ *Ibidem*, 30.

os manuscritos como as revistas representam acima de tudo desejos e fantasias dos seus encomendantes e criadores.⁹⁰ No entanto, através da observação destas obras de arte e da sua comparação com a literatura da época, podemos descobrir os símbolos pelos quais as pessoas do período medieval (neste caso os grupos das ordens sociais mais elevadas) descreviam as suas convenções amorosas.⁹¹

O amor baseia-se mais na fantasia e no desejo, do que na sua concretização pelo que mais facilmente, nos manuscritos, temos acesso às convenções e ideais amorosos da sociedade do que às suas práticas concretas que quase nunca refletem essas ideias.⁹² No período medieval parece haver uma idealização da relação sexual⁹³, refletida através destes símbolos que, em vez de tentarem “cobrir” o ato sexual explícito, o “objetivo final do amor”, tentavam dar-lhe algum significado.⁹⁴ O facto de haver uma iconografia própria à temática erótica e amorosa espalhada por vários tipos de manuscritos religiosos e por diferentes zonas geográficas implica a existência de uma cultura de interpretação geral e codificada⁹⁵ cujas referências eram certamente entendidas por todos.⁹⁶

O sagrado e o profano muitas vezes interligam-se, partilhando as mesmas linguagens, subjetividades e, o mais importante para esta dissertação, os mesmos códigos visuais.⁹⁷ Nos *scriptoria* dos mosteiros, para além dos monges copistas e iluminadores, eram também contratados escribas e ilustradores seculares, nómadas ou pertencentes a guildas, o que criava uma justaposição de representações iconográficas reveladora do contacto permanente entre o mundo civil e clerical.⁹⁸ Os mesmos artistas que um dia estariam a iluminar manuscritos do *Roman de la Rose*, um autêntico romance *best-seller* durante a Idade Média, no outro estariam a iluminar Bíblias e outros manuscritos de natureza religiosa.⁹⁹ Esta “fluidez” nas imagens entre sagrado e profano,

⁹⁰ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 69.

⁹¹ *Ibidem*, 114.

⁹² *Ibidem*, 71.

⁹³ *Ibidem*, 124.

⁹⁴ *Ibidem*, 122.

⁹⁵ Sara F. Matthews-Grieco, *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, 2.

⁹⁶ *Ibidem*, 3.

⁹⁷ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 22.

⁹⁸ David Diringer, *The Illuminated Book: Its History and Production*, Revised Edition (EUA: Frederick A. Praeger Inc., Publishers, 1967), 380.

⁹⁹ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 22.

principalmente no que toca ao erotismo, raramente é mencionada na escrita académica, talvez devido à vergonha que naturalmente ainda existe sobre este tema, bem como as possíveis consequências que pode haver entre círculos mais conservadores, que também afeta historiadores e arquivistas.¹⁰⁰

Estes símbolos, bem como o seu significado, não eram uniformes, podendo ter vários sentidos assim como depender de diversos aspetos presentes em cada observador, como a sua área de vivência, período de vida, posição social e o seu género.¹⁰¹ Por exemplo, representações do “Assalto ao Castelo do Amor” eram interpretadas, na maioria das vezes, como simbolizando a conquista amorosa da pessoa amada por observadores masculinos; no entanto, para o público feminino que visualizasse estas ilustrações, podiam ser entendidas como uma violação do seu espaço e do seu próprio corpo, uma vez que as mulheres passavam a maior parte das suas vidas “encarceradas” em casa.¹⁰² De igual modo, nos manuscritos, só temos acesso a estes símbolos e representações através dos pontos de vista das ordens superiores da sociedade, que certamente teriam uma interpretação diferente da dos grupos inferiores.

Contudo, esta interpretação não deixa de ser uma suposição contemporânea, que tem por base ideais atuais de igualdade de género e feminismo que, muito provavelmente, não existiam ou não eram praticados na época medieval. Tal como acontece hoje em dia, é possível que pessoas do género feminino pudessem ter interpretações semelhantes à dos seus pares masculinos, dado que estavam inseridas na mesma sociedade patriarcal que as educava sobre a inferioridade do seu género. Um dos poucos exemplos que temos que demonstram uma oposição do género feminino às interpretações de símbolos masculinos é o *Bestiário do Amor*, escrito por Richard de Fournival (1201-60), chanceler da Catedral de Notre-Dame de Amiens, no qual ele dá como exemplos de símbolos, pejorativos, do amor feminino o lobo, a víbora e o corvo, sendo este último animal aquele que come o cérebro dos homens através dos olhos

¹⁰⁰ Guido A. Guerzoni, «The erotic fantasies of a model clerk: amateur pornography at the beginning of the Cinquecento», 81.

¹⁰¹ Sara F. Matthews-Grieco, *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, 5.

¹⁰² Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 105.

numa clara alusão à natureza visual do amor.¹⁰³ Acontece que este manuscrito era muitas vezes acompanhado de uma “Resposta” de uma senhora, anónima, na qual ela se opõe às interpretações de Fournival, chegando a usar os mesmos símbolos que antes tinham sido utilizados contra as mulheres como argumento contra os homens do clero.¹⁰⁴ Infelizmente, apesar da apresentação deste exemplo, não temos a certeza se esta resposta foi de facto elaborada por uma mulher, podendo talvez até ter sido realizada por um homem, senão até mesmo pelo autor da obra original.

Apesar destas “respostas” terem bastado até agora aos historiadores de arte, creio que ainda há muitas questões suscitadas por estes textos de cariz erótico: estas “respostas” não nos dizem porque é que a grande maioria dos manuscritos medievais de carácter religioso, quer “públicos”, propriedade de uma comunidade monástica, quer privados, propriedade de um monge ou freira ou de alguém da nobreza ou burguesia, apresentam imagens eróticas em abundantes quantidades; se uma das principais exigências por detrás da vida monástica era o abandono do profano, do mundo físico, pelo mundo espiritual, porque é que nestes manuscritos há uma mistura entre o sagrado e o profano quando supostamente são conceitos opostos? Até que ponto estavam, ou não, em sintonia os iluminadores e os seus encomendantes clericais ou seculares?

Uma proposta que se pretende apresentar como resposta a alguns destes tópicos é a seguinte: esta apresentação explícita de pecados carnis talvez tenha servido para exortar, ou como tentativa de exortação, o observador em pecado para que, mais tarde, ao experienciar e ultrapassar essa fraqueza carnal e de espírito, ele chegasse a um estado espiritual superior, mais forte e resistente às tentações do mundo terreno graças à palavra de Deus. Esta ascensão espiritual não seria fácil já que este erotismo, se for direccionado a algo físico, mortal e imperfeito, perturba a consciência ao ponto de em casos extremos se desistir da saúde e até mesmo da própria vida.¹⁰⁵ Para esta ascensão ser possível é necessário então direccionar o erotismo para algo imortal e completo,¹⁰⁶ para Deus. Esta teoria já foi anteriormente proposta por Conrad Rudolph na sua obra *Violence and Daily Life: Reading, Art, and Polemics in the Cîteaux Moralia in*

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Martha Nussbaum, «The Speech of Alcibiades», 294.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 294.

Job, mas aplicada a iluminuras que representam cenas violentas, de guerreiros em luta contra criaturas demoníacas.¹⁰⁷ Esta batalha entre o cumprimento das leis religiosas e os desejos da carne seria um trabalho espiritual contínuo para qualquer crente comum, e mais importante ainda para um membro das ordens monásticas, algo já mencionado na própria Bíblia por S. Paulo nas suas epístolas:

Sim, eu sinto gosto pela lei de Deus, enquanto homem interior. Mas noto que há outra lei nos meus membros a lutar contra a lei da minha razão e a reter-me prisioneiro na lei do pecado que está nos meus membros. / Que homem miserável sou eu! Quem me há-de libertar deste corpo que pertence à morte? Graças a Deus, por Jesus Cristo, Senhor nosso! / Concluindo: eu sou o mesmo que, com o espírito, sirvo a lei de Deus e, com a carne, a lei do pecado. (Rm 7:22-25)¹⁰⁸

Mas Ele respondeu-me: «Basta-te a minha graça, porque a força manifesta-se na fraqueza.» / De bom grado, portanto, prefiro gloriar-me nas minhas fraquezas, para que habite em mim a força de Cristo. Por isso me alegro nas fraquezas, nas afrontas, nas necessidades, nas perseguições e nas angústias, por Cristo. Pois quando sou fraco, então é que sou forte. (2Cor 12:9-10)¹⁰⁹

Examinai-vos a vós mesmos para ver se estais na fé; ponde-vos à prova. Ou não reconheceis que Jesus está em vós? A não ser que sejais reprovados no exame. Espero, porém, que reconheçais que nós não fomos reprovados. Pedimos a Deus que não façais nada de mal, não para parecermos aprovados, mas que pratiquéis o bem, mesmo se tivermos de passar por reprovados. (2Cor 13:5-7)¹¹⁰

¹⁰⁷ Conrad Rudolph, *Violence and Daily Life: Reading, Art, and Polemics in the Cîteaux Moralia in Job*.

¹⁰⁸ *Bíblia Sagrada*, 1847.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 1902.

¹¹⁰ *Ibidem*, 1903.

A assemelhação do desejo sexual à morte, também já aqui mencionada, parece ainda influenciar o posicionamento de algumas iluminuras eróticas nos manuscritos. Em alguns casos particulares, como por exemplo no livro de horas Stowe MS 17 o conteúdo erótico encontra-se ilustrado juntamente com o Ofício dos Mortos, talvez como exortação a que não se cometam pecados que resultam primeiro na morte física e, mais tarde, na espiritual. Contudo, é também possível encontrar imagens eróticas de teor mais jocoso, não propriamente criadas com o único propósito de induzir o seu observador ao riso, mas com o objetivo de apresentar atos eróticos ou sexuais como assuntos irracionais dignos de pouca atenção intelectual e, assim, direcionar o leitor a dar a sua completa atenção à palavra de Deus.¹¹¹

Outra ideia que se crê ser pertinente apresentar nesta dissertação é a de que as iluminuras na sua generalidade, através do seu aspeto fantasioso e “fora do comum”, serviam como guias visuais ou notas para os leitores dos manuscritos mais facilmente memorizarem o conteúdo que se encontravam presentemente a ler e a relembra-lo no futuro. Na já referida obra *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Mary J. Carruthers apresenta fontes clássicas e medievais que mencionam que a retenção e recuperação de conteúdo textual funcionam melhor através da memória visual, da estimulação da memória através de imagens¹¹². Uma técnica mnemónica ensinada por Hugo de São Vítor (c.1096 – 1141), teólogo e autor de mística teológica, consistia na memorização do aspeto do fólio por parte dos leitores, desde a cor das letras, às iluminuras que decoravam as iniciais e margens, de modo a que esses retivessem uma imagem visual completa que pudessem guardar no seu banco de memórias e, mais tarde, aceder a essa imagem e ao seu conteúdo quando dela precisassem no futuro.¹¹³ Mais tarde, no século XIV, Thomas Bradwardine (c. 1300–1349), indica técnicas para criar imagens memorativas. Segundo este bispo e filósofo escolástico, essas imagens deviam ser extravagantes, ou seja, extraordinárias e cheias de emoção pois são mais facilmente retidas na memória.¹¹⁴ Não havia “limites” quanto

¹¹¹ Madeline Harrison Caviness, «Reception of Images by Medieval Viewers», 262–63.

¹¹² Mary J. Carruthers, *The book of memory: a study of memory in medieval culture* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1996), 17.

¹¹³ *Ibidem*, 81.

¹¹⁴ *Ibidem*, 132–33.

à frivolidade ou obscenidade das imagens, sendo que elas inclusive podiam ser sexuais.¹¹⁵ No geral, as imagens mais invulgares eram as mais memoráveis.¹¹⁶

Talvez seja também esta a razão para a grande quantidade de cenas eróticas em bíblias moralizantes com puzzles hermenêuticos. Estes puzzles eram conjuntos de imagens que, apontando para várias interpretações e sentidos, propiciavam a reflexão espiritual sobre os eventos que retratavam, por norma, eventos do Antigo e do Novo Testamentos que se complementavam uns aos outros. Estas ilustrações continham vários níveis de significado, sendo o primeiro o sentido histórico ou literal, seguido de dois outros sentidos de ordem espiritual ou mística, os sentidos alegóricos e tropológicos.¹¹⁷ Existia igualmente a representação de “atos corretos” e “atos errados”, atos que resultariam na salvação da alma e atos que a condenavam, conforme as ideias em vigor na época. No período em estudo, como já previamente mencionado, qualquer ato que não o heterossexual com o objetivo de procriação era contra a Lei de Deus, pelo que as bíblias moralizantes deviam “indicar” o caminho da salvação ao seu leitor. Por essa razão, vemos representações de atos sexuais homossexuais, condenados, ao lado de representações do Pecado Original de Adão e Eva.¹¹⁸ No entanto, este tipo de técnica de mnemónica era mais comum na Alta Idade Média, entre os séculos VI e IX, mais dependente da memorização de obras devido à baixa quantidade de manuscritos existentes e muitos dos quais de qualidade dúbia¹¹⁹, o que acontece menos frequentemente no período temporal em estudo nesta dissertação. De igual modo, estas técnicas memorativas dificilmente se podem abordar como modo de interpretação das iluminuras em estudo porque estas encontram-se na sua grande maioria em livros de horas que eram objetos privados de fácil acesso ao seu proprietário, ao contrário dos manuscritos teológicos que pertenciam a toda uma comunidade monástica que tinha de partilhar o mesmo exemplar, certamente fazendo mais uso de técnicas mnemónicas e assim mais tarde usufruir do livro em estudo.

¹¹⁵ *Ibidem*, 137.

¹¹⁶ *Ibidem*, 134.

¹¹⁷ Madeline Harrison Caviness, «Reception of Images by Medieval Viewers», 71.

¹¹⁸ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 138.

¹¹⁹ Mary J. Carruthers, *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, 88.

Como será evidente mais adiante, a maioria dos símbolos nos manuscritos referidos nesta dissertação são retirados do imaginário do amor cortês, das suas influências baseadas em práticas como as da caça e a da poesia trovadoresca, que parecem demonstrar que os seus destinatários finais eram pessoas leigas. Contudo, estas obras eram muitas vezes realizadas em contextos monásticos e, quer fossem realizadas por monges escribas ou por trabalhadores externos à comunidade monástica, evidenciam que havia conhecimento destas convenções amorosas e da sua simbologia em várias ordens sociais: um livro poderia, hipoteticamente, ser escrito por um monge, ilustrado por um iluminador leigo e finalmente utilizado por um nobre, estando todos em sintonia quanto ao que era escrito, desenhado e observado.

Capítulo 2

2.1 – Critérios de abordagem do erotismo medieval

Tendo exposto todas estas ideias sobre erotismo, apresenta-se agora a nossa visão sobre esta temática. Para o âmbito deste trabalho, o erotismo é um pouco de tudo o que já foi anteriormente mencionado, não se tratando somente da representação presente de um nu, mas as possíveis ações que as personagens podem simbolizar ou “realizar no futuro”. Trata-se das várias maneiras pelas quais uma imagem pode ser eroticamente completada e interpretada, mesmo que ela não represente explicitamente pessoas em pleno ato sexual. Assim sendo, as iluminuras que serão estudadas aparentam igualmente terem sido escolhidas de forma paradoxal.

Tal como já mencionado no título desta dissertação, só serão abordadas iluminuras que estejam presentes em manuscritos cuja temática seja religiosa, na sua grande maioria saltérios e livros de horas. Desejamos também salientar que não serão analisadas iluminuras de cariz erótico e religioso presentes noutros tipos de manuscritos, como as famosas freiras a colherem falos de árvores que ricamente decoram exemplares do *Roman de la Rose*.¹²⁰

Quanto às iluminuras em si, não será prestada muita atenção a representações de pessoas somente nuas, estáticas em pose ou movimento, e cujo propósito não seja explicitamente o amoroso ou sexual. Para dar um exemplo mais concreto, não iremos abordar o casal nu mais famoso, os primeiros humanos Adão e Eva, dado que o propósito da sua nudez é o da representação de um estado de pureza antes da sua desobediência a Deus e conseqüente noção da sua própria nudez. Outra razão para a exclusão de imagens representando os nossos primeiros pais radica precisamente na enorme quantidade de exemplos, às quais certamente não iremos apresentar uma teoria inédita quanto à sua simbologia e significado dado os extensos estudos já realizados que abordam estas representações. Igualmente ignoraremos representações do Juízo Final, pelo menos no que toca a cenas da Ressurreição dos Mortos, nas quais, por norma, costumam aparecer personagens nuas. Excluídos estes tipos de

¹²⁰ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 1ª Edição (Londres, Reino Unido: Reaktion Books Limited, 1992), 148–49.

representação, a primazia irá para iluminuras que não aludam literalmente aos atos sexuais, mas que os têm claramente implícitos, como é o caso daquelas que apresentam os “jogos do Amor”, a caça do coelho pelo cão, o treino do falcão entre outras cenas que alegoricamente representam relações amorosas e sexuais, tipicamente cortesãs, mas que se encontram presentes em manuscritos religiosos.

No entanto, não pretendemos com isto afirmar que todas as representações de caça, ou quaisquer outras menos explícitas, possuem uma vertente erótica, dado que as elaborações de marginais “sem sentido ou propósito concreto” eram bastante comuns em manuscritos desta época e, por isso, certamente não podem ser todas consideradas eróticas. De modo semelhante, também por vezes é difícil distinguir quando a ilustração de um certo ato pode também ser entendido como outro. Por exemplo, quando é que um abraço passa a ser entendido como alguém a apalpar outra pessoa, quando é que uma carícia facial passa a um beijo, quando é que duas pessoas deitadas numa mesma cama passam a representar pessoas num ato sexual? Até que ponto é que estas interpretações não se “sobrepõem” uma sobre a outra, tendo em conta que, como mencionado no capítulo anterior, a representação do erotismo pode ser considerada anacrónica ao, pretender na realidade apresentar ao observador algo que se passa no futuro. Para o estudo destes casos há que relacioná-los com o texto presente no fólio em que se encontram ou com outras iluminuras nos manuscritos de modo a fornecerem pistas para o seu verdadeiro propósito.

Após a leitura da obra de Michael Camille, nomeadamente o livro *Medieval Art of Love*, que estuda e aborda representações visuais e literárias do amor em objetos da época medieval, e seguindo uma ideia proposta por Sara Matthews-Grieco sobre a necessidade de organização de um dicionário de metáforas eróticas¹²¹, foi elaborada a seguinte lista de iconografia erótica medieval para ajudar, mais adiante, a uma melhor interpretação das iluminuras medievais. A grande maioria dos elementos nesta lista deriva da Europa Ocidental, nomeadamente de França e da Alemanha, durante os séculos XII-XV, mas será possível dizer, com alguma certeza, que outros símbolos que

¹²¹ Sara F. Matthews-Grieco, *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, 5.

aparecem mais tarde, nomeadamente na Itália renascentista, terão tido a sua origem na época medieval.

Eis alguns símbolos com conotações eróticas mais polissémicas: Abraço/Apalpação, Beijo, Cães de colo e outros animais pequenos, Castelo do amor, Coelho, Coração, Coroa de flores, Espelho, Falcão, Gaiolas de pássaros, Jardim, Música, Olhos, Pente de cabelo, Flor, Rosa; mais ou menos polissémicas: Caixas, Cães a perseguirem coelhos, Cães com trela, Cães soltos, Carteira, Cenas de caça, Cinto, Escadas, Fonte da juventude/do amor, Gatos, Gatos a perseguirem ratos, Xadrez, Lança, Pássaro, Peito, Sinos, Termas; e finalmente as menos polissémicas: Capuz, Colher de pau, Diamante, Figo, Grifo, Homens selvagens, Lareira, Macacos, Papagaios, Papa-Figos, Pessoas a baterem em cavalos, Rubi, Torre. Esta lista de símbolos, juntamente com os seus significados, estará disponível no anexo desta dissertação.

No geral, as iluminuras que aqui expomos, apesar de serem eróticas, muito provavelmente, eram mais encaradas como lições morais através da sua apresentação como atos pecaminosos a evitar de modo a igualmente evitar a morte e o castigo eterno. No entanto, ao contrário de outros pecados, parece haver uma predileção por este tipo de avisos contra os pecados da luxúria, o que nos faz indagar o porquê deste fascínio por parte das comunidades monásticas celibatárias¹²² que se crêem ter produzido estes manuscritos. De igual modo, apesar de a maioria destas iluminuras serem marginais, o que faz sentido dado o facto de as bordas do fólio serem consideradas como as bordas da sociedade onde eram “expulsos” os indesejados¹²³, apresentaremos também casos em que a sua classificação como marginais seja talvez um pouco complicada; apesar de se encontrarem nas bordas do texto do fólio, a sua dimensão e o facto de não serem puramente decorativas, leva-nos a pensar nelas como ilustrações realizadas com um propósito claro na mente do iluminador e não somente rabiscos decorativos nas margens. Também há que ter em conta que as iluminuras marginais adicionam material teórico à compreensão do texto, fazendo paródias ou problematizando o seu conteúdo sem nunca se sobrepor a ele.¹²⁴

¹²² James A. Brundage, «Sex and Canon Law», 75.

¹²³ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 16.

¹²⁴ *Ibidem*, 10.

A título de exemplo, as iluminuras do manuscrito Add MS 49622 são tematicamente semelhantes para terem constituído somente devaneios por parte do iluminador; pelo contrário, devem ter sido conceptualmente idealizadas antes da elaboração do livro e o iluminador tinha de ser alguém letrado para saber o conteúdo textual de modo a realizar a sua própria “leitura”.¹²⁵ É quase impossível não notar em várias referências como representações de amor cortês, espaços idílicos e seduções sob o olhar do Deus Amor, referências estas que para o observador medieval seriam extremamente eróticas no que é essencialmente um livro de orações. Este sacrilégio era necessário para a continuação do sagrado na sociedade medieval.¹²⁶

Estas imagens aparecem normalmente em livros de devoção ou orações, um produto que se tornou cada vez mais importante com o crescimento da chamada *Devotio Moderna*, um tipo de prática religiosa em que se pretendia uma relação mais direta e pessoal com o divino, através da sua humanização, do seu entendimento através da experiência humana. O amor, tal como a experiência religiosa, é um percurso cheio de perigos e sofrimento com o objetivo de chegar à pessoa amada,¹²⁷ daí que o amor neste contexto não seja representado tanto como algo prazeroso como o entenderíamos atualmente, mas como uma série de peripécias e obstáculos que o amante devia ultrapassar. Este entendimento é mais notável quando abordarmos imagens religiosas passíveis de interpretação erótica.

Nesta época a produção e cópia de livros eram processos caros, pelo que estes livros decorados com iluminuras estavam reservados às elites cultas, leigas ou religiosas, e financeiramente prósperas que também mandavam personalizar os livros segundo os seus gostos pessoais exibindo os seus brasões e, por vezes, até a sua própria representação física junto a uma cena bíblica ou idealizada com um santo padroeiro.

O processo de realização do texto e das iluminuras consistia nas seguintes fases. Primeiro, realizava-se a marcação ou punção das linhas de texto e ilustração no pergaminho com um objeto de ponta dura, de metal ou osso, incidindo diretamente

¹²⁵ *Ibidem*, 41.

¹²⁶ *Ibidem*, 29.

¹²⁷ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 25.

sobre o pergaminho, ou com grafite¹²⁸ (estas linhas podem ser claramente observadas nas imagens referentes ao manuscrito Stowe MS 17). Após a marcação das páginas, o texto era redigido a tinta, seguindo-se a delineação a tinta das ilustrações.¹²⁹ De seguida eram aplicadas as cores base e a folha de ouro¹³⁰; estas cores já estavam por vezes decididas antes da sua aplicação, indicadas em anotações nas margens dos fólhos ou os seus nomes encontravam-se já escritos sobre o esboço nas zonas a serem aplicadas.¹³¹ Depois eram aplicadas cores mais claras e mais escuras de modo a criar volume nas figuras e finalmente dava-se uma última delineação a tinta sobre as ilustrações.¹³²

Se tomarmos em conta esta informação sobre o investimento e envolvimento, financeiro e criativo, dos artistas e encomendantes torna-se difícil aceitar a teoria de que todas as iluminuras marginais eram realizadas com propósitos exclusivamente aleatórios como simplesmente tédio por parte dos ilustradores.

¹²⁸ Jonhathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work* (New Haven/ Londres, Reino Unido: Yale University Press, 1992), 40.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*, 42, 45.

¹³² *Ibidem*, 41-42.

2.2 – Seleção de manuscritos e iluminuras

De modo a ilustrar esta questão serão estudadas vinte e seis iluminuras de cinco manuscritos religiosos acedidos através de sites de arquivos dos museus e bibliotecas. Destes manuscritos, três são saltérios e dois são livros de horas realizados entre os anos 1310 e 1340 nas zonas das atuais França, Bélgica e Inglaterra. Esta divisão geográfica dos locais de produção dos manuscritos é, no período em estudo, de pouca relevância dado que a cultura medieval era transfronteiriça sendo frequente o contacto entre pessoas de várias origens europeias;¹³³ esse mesmo facto ajuda a explicar o porquê de, apesar destes livros terem origem em lugares diferentes, conterem o que aparenta ser uma linguagem visual erótica em comum.

A escolha das iluminuras destes manuscritos em particular realizou-se do seguinte modo: efetuou-se uma primeira seleção através de imagens já previamente estudadas e indicadas como sendo eróticas por investigadores como Camille; de seguida explorou-se o restante conteúdo dos manuscritos onde as primeiras imagens foram encontradas, que surtiu na descoberta de mais imagens eróticas que até o presente momento não foram abordadas academicamente; selecionam-se as iluminuras conforme o seu enquadramento nas categorias elaboradas para esta dissertação.

¹³³ Covadonga Valdaliso-Casanova, «A Cultura Medieval: uma Idade das Trevas?», em *Atualizar a História: uma nova visão sobre o passado de Portugal*, 2ª Edição (Porto Salvo, Portugal: Saída de Emergência, 2022), 74.

2.3 – Análise de imagens

O estudo das iluminuras será primeiramente “literal”, com a apresentação do que a iluminura representa concretamente, depois tentaremos decifrar o texto que a iluminura rodeia de modo a tentar perceber se de facto existe uma relação entre texto e imagem (quicá de modo escatológico, como o pensamento religioso da época estimulava); mesmo que não haja relação entre texto e imagem, não deixa de ser interessante a presença de imagens eróticas e sexuais no mesmo espaço físico ocupado por textos como salmos e orações.

Durante a análise de iluminuras explicitamente sexuais, será por vezes necessário recorrer a outras iluminuras de cariz mais simbólico para perceber o seu verdadeiro significado, e vice-versa. Por vezes, também se irá recorrer a textos ou ilustrações que estejam diretamente antes ou depois do que se apresenta nos fólhos que irão ser explorados, dado que em certos casos podemos entender os manuscritos como trabalhos contínuos, nos quais as iluminuras e os textos podem ser entendidos em continuidade ao longo do livro.¹³⁴

Optou-se por utilizar as traduções dos salmos da Bíblia Sagrada da editora Difusora Bíblica, exceto nos casos em que se achou por bem adicionar uma tradução literal do latim, acedida através de uma tradução para inglês da Bíblia Vulgata disponível online¹³⁵, para melhor compreensão do texto que seria lido durante o período medieval e que será escrita entre parênteses após a tradução mais atual. A contagem e divisão dos salmos parte igualmente da Bíblia Hebraica.

¹³⁴ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 42.

¹³⁵ «The Sacred Bible: The Book of Psalms», acedido a 9 de junho de 2023, http://www.sacredbible.org/studybible/OT-21_Psalms.htm.

2.3.1 – MS. Douce 6

Começamos pelo manuscrito MS. Douce 6, um saltério proveniente de Ghent, atual Bélgica, realizado entre os anos 1320-30¹³⁶ no qual encontramos no fólio 33v um casal homossexual (não é possível discernir corretamente o sexo das personagens, mas ambas têm aspeto masculino) a beijarem-se enquanto um deles é penetrado por uma lança manejada por outro sujeito. Esta imagem pelo facto de representar dois homens a trocarem afetos é um pouco peculiar, dado que este ato em particular, juntamente com a penetração anal, seria considerado sodomia, ou seja, pecaminoso. Se fosse somente dois homens a beijarem-se, poder-se-ia considerar como um beijo feudal, um ritual que oficializava a relação entre senhor e vassalo, desprovido de qualquer conotação sexual¹³⁷, mas também não são encontradas evidências do seu estatuto social através da maneira como se encontram representados.



Fig.1 – Beijo homossexual com penetração anal, *Saltério*, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 33v, 1320-30

A ilustração encontra-se sobre seguinte texto:

Então jurei na minha ira: “Não entrarão no lugar do meu repouso.” (Sl 95:11)¹³⁸

¹³⁶ «MS. Douce 6», Digital Bodleian, 31 de maio de 2022, acessado a 9 de junho de 2023, <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1ccdee51-259c-4a49-accd-3daebca565bb/>.

¹³⁷ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 133.

¹³⁸ *Bíblia Sagrada*, 938.

Cantai ao Senhor um cântico novo, cantai ao Senhor, terra inteira! /Cantai ao Senhor, bendizei o seu nome, proclamai, dia após dia, a sua salvação. / Anunciai aos pagãos a sua glória e a todos os povos, as suas maravilhas. / Porque o Senhor é grande e digno de louvor, mais temível que todos os deuses. (Sl 96:1-4)¹³⁹

Apesar de o fólio conter, na sua maioria, o salmo 96, é provável que a representação esteja diretamente relacionada com o final do salmo 95, acima do qual se encontra esta iluminura. Se relacionarmos ambos podemos talvez concluir que se trata de uma alusão explícita à proibição de atos homossexuais por parte da religião católica, alertando a quem praticasse tais ações para o impedimento de entrar “no lugar de repouso” após a morte. Para esta e outras imagens que iremos mais adiante abordar é importante relembrar que a grande maioria das imagens que demonstram pessoas homossexuais eram realizadas com propósito moralizante, de indicar ao leitor o “caminho certo” a seguir, e não como uma atitude positiva a adotar.

No fólio 80r encontramos mais uma representação explícita de um ato sexual, desta vez entre um casal heterossexual no qual uma mulher se encontra a manejar a ereção de um homem adormecido. Tendo em conta que este se encontra a dormir, podemos talvez supor que se trata da ereção matinal comum a pessoas do sexo masculino.

¹³⁹ *Ibidem.*



Fig.2 – Mulher segurando ereção; casal coroado por Deus Amor, *Saltério*, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 80r, 1320-30

Esta iluminura encontra-se debaixo do seguinte excerto: «(...) Disse o Senhor ao meu senhor: ««Senta-te à minha direita, e Eu farei dos teus inimigos um estrado para os teus pés.» De Sião, o Senhor estenderá o cetro do teu poder. Dominarás os teus inimigos na batalha!» (Sl 110:1-2)¹⁴⁰. Estará então a mulher a segurar o “cetro do poder” do seu amado?¹⁴¹ Um excerto do mesmo salmo, mas no fólio seguinte, parece complementar esta ideia: «No caminho, beberá da torrente; e, logo a seguir, erguerá a cabeça» (Sl 110:7)¹⁴², sendo que aqui a cabeça seria considerada a do pénis, que bebe da torrente, dos líquidos produzidos durante o ato sexual ou masturbação.

Voltando à iluminura em estudo, também a podemos considerar um trocadilho da ilustração de página inteira do fólio anterior, 79v, que representa o levantamento dos corpos durante o Juízo Final, ao representar o levantamento do membro masculino,

¹⁴⁰ *Ibidem*, 957.

¹⁴¹ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 142–43.

¹⁴² *Bíblia Sagrada*, 957.

o que parece ser prova concreta do nível de literacia do ilustrador que era capaz de ler e entender o texto de modo a posteriormente realizar uma paródia relacionada com o seu conteúdo.



Fig.3 – Mulher segurando ereção (Detalhe),
Saltério, Oxford, Bodleian Library, MS.
Douce 6, fol. 80r, 1320-30

Mas como é que se pode justificar esta representação explícita e que faz paródia da palavra sagrada? A resposta talvez estará na iluminura acima da que se encontra em estudo. No canto superior e lateral direito encontramos o que parece ser o mesmo casal (dada a semelhança das suas vestes) a abraçarem-se e prestes a beijarem-se enquanto são coroados com uma guirlanda de flores vermelhas, símbolo do amor sem fim, devido à sua forma circular¹⁴³, pelo Deus Amor. Esta personagem de origem clássica¹⁴⁴ de características antropomórficas simboliza a força abstrata que existe para além dos próprios amantes e que, tal como o próprio Deus cristão, é omnipresente.¹⁴⁵ Costuma aparecer visualmente como um anjo vestido com trajes nobres e com uma coroa real a realizar ações como coroar amantes com guirlandas de flores, a infligir os apaixonados com as suas setas ou simplesmente a observá-los. Podemos compreender então que este ato sexual está divinamente autorizado a ocorrer, podendo-se tratar da ilustração simbólica de um matrimónio, o qual parece também estar representado através da

¹⁴³ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 55.

¹⁴⁴ C. S. Lewis, *The Allegory of Love: a study in medieval tradition*, 7.

¹⁴⁵ Michael Camille, *The Medieval Art of Love* 39.

imagem da mulher, cujo cabelo se encontra coberto por um véu, sinal de compromisso matrimonial.¹⁴⁶



Fig.4 – Casal coroado pelo Deus Amor (Detalhe), *Saltério*, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 80r, 1320-30

Seguindo para o fólio 83v, encontramos, na sua parte inferior, uma mulher a caçar um homem adormecido com uma armadilha para pássaros. Dizemos que é uma armadilha para aves não só devido à sua variada representação neste fólio em particular, mas porque também é possível identificá-la especificamente. Trata-se de uma *parete* (“parede” em italiano), que também significava a parte vertical deste mecanismo: através de uma contração de cordas ela colapsava na parte horizontal (chamada *saco*) onde estaria a presa a capturar.¹⁴⁷ Esta representação de uma armadilha como eufemismo erótico tem as suas raízes no tratado *De Amore* de Andreas Capellanus, segundo o qual a etimologia da palavra *amor* vem do verbo *amo*, que significa apanhar, capturar ou ser capturado.¹⁴⁸ Esta armadilha também parece uma gaiola, que era um

¹⁴⁶ *Ibidem*, 56.

¹⁴⁷ Allen J. Grieco, «From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality», em *Erotic Cultures of Renaissance Italy* (New York, EUA: Ashgate Publishing, 2010), 104.

¹⁴⁸ Michael Camille, *Medieval Art of Love*, 12.

eufemismo para a genitália feminina.¹⁴⁹ O facto de se tratar de uma armadilha para pássaros em particular é também importante: o pássaro na época medieval tinha vários significados, sendo os mais explícitos neste caso os de amor¹⁵⁰ e o fálico.¹⁵¹ Ou seja, esta mulher não está somente a capturar um homem desprevenido, está a capturar uma pessoa amada com intuito sexual; ao contrário do que seria esperado neste período, a mulher é a caçadora ou predadora e o homem a sua vítima. Outra interpretação desta temática é o do “enjaulamento” do homem através do matrimónio, assim perdendo a sua liberdade sexual e ficando “preso” pela mulher.¹⁵²



Fig.5 – Mulher caçando homem com armadilha de pássaros, *Saltério*, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 83v, 1320-30

Esta iluminura encontra-se em baixo do salmo 112:9-10 e 113:1-2:

¹⁴⁹ Sara F. Matthews-Grieco, «Satyrs and sausages: erotic strategies and the print market in Cinquecento Italy», em *Erotic Cultures of Renaissance Italy* (New York, EUA: Ashgate Publishing, 2010), 34.

¹⁵⁰ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 11.

¹⁵¹ Guido Ruggiero, «Introduction: hunting for birds in the Italian Renaissance», em *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Sara F. Matthews-Grieco (New York, EUA: Ashgate Publishing, 2010), 14.

¹⁵² Sara F. Matthews-Grieco, «Satyrs and sausages: erotic strategies and the print market in Cinquecento Italy», 34.

Reparte do que é seu com os pobres; a sua generosidade subsistirá para sempre e o seu poder crescerá em glória. / Ao ver isto, o ímpio enfurece-se, range os dentes e desfalece; os desejos dos ímpios fracassam. (Sl 112:9-10)¹⁵³

(...) Louvai, servos do Senhor, louvai o nome do Senhor. / Bendito seja o nome do Senhor (...) (Sl 113:1-2)¹⁵⁴

Se consideramos então a iluminura tendo este salmo em mente, o homem adormecido alude ao ímpio que desfaleceu e fracassou. A “ordem natural” do mundo cristão inverteu-se e o homem infiel deixou-se capturar como se de uma criatura selvagem se tratasse.¹⁵⁵ Esta imagem de caça é reforçada pela presença de um nobre com um falcão na mão, com total controlo sobre as criaturas da terra.

No fólio 126r encontramos uma iluminura que ocupa todo o espaço desde a parte inferior do fólio até ao seu canto superior direito. Representa, possivelmente, duas cenas distintas, mas que se relacionam uma com a outra. No lado inferior esquerdo encontramos um caçador, um homem com um coelho preso a um pau numa mão e vários cães presos por coleiras e trelas na outra. Do canto inferior direito ao canto superior direito encontramos um homem que parece estar a dirigir-se a uma mulher num edifício semelhante a um castelo, sobre o qual se encontra o Deus Amor com um arco e flecha apontado a ela. Esta ilustração parece representar uma declaração de amor, com o Deus Amor, qual Cupido, prestes a fazer uso do seu poder e levar os humanos a apaixonarem-se um pelo outro.

Não obstante, talvez estas ilustrações em conjunto, bem como os cães atrelados, símbolo do controlo sobre os nossos impulsos mais animais, a irem na direção do casal

¹⁵³ *Bíblia Sagrada*, 958.

¹⁵⁴ *Ibidem*, 959.

¹⁵⁵ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 26.

sejam como que um aviso para conter os impulsos sexuais dos amantes, prestes a receberem a bênção do Amor.



Fig.6 – Declaração amorosa com Deus Amor, *Saltério*, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 126r, 1320-30

Outra indicação de que toda esta iluminura possui uma vertente erótica, apesar de mais subtil, é a forma como a decoração das “vinhas” laterais se apresenta entrelaçada de modo parecido com uma vulva, estando então o homem não apenas à entrada de casa da amante, mas simultaneamente à “entrada” do seu corpo. Este entrelaçar das vinhas de aspeto de vulva encontra-se também numa outra representação de um homem a entrar na casa de uma (possível) prostituta no fólio 160v o qual iremos abordar mais adiante.



Fig.7 – Vinhas em forma de vulva (Detalhe),
Saltério, Oxford, Bodleian Library, MS.
Douce 6, fol. 126r, 1320-30

Estas iluminuras encontram-se em volta dos salmos 131:2-3 e 132:1-2:

Pelo contrário, estou sossegado e tranquilo, como criança saciada ao colo da mãe; a minha alma é como uma criança saciada! / Israel, espera no Senhor, desde agora e para sempre! (Sl 131:2-3)¹⁵⁶

Senhor, lembra-te de David e dos seus múltiplos trabalhos; / do juramento que fez ao Senhor e do voto que fez ao Deus de Jacob (Sl132:1-2)¹⁵⁷

Tendo em conta que a mãe do salmo 131 se refere à condição maternal da cidade de Sião, em muitos outros pontos da Bíblia encarada como esposa de Deus (veja-se o Cântico dos Cânticos), talvez esta iluminura represente o amor prestes a tornar-se mútuo entre os dois amantes, e o aviso passa a ser dirigido não a um mero mortal mas a Deus, implicando de modo jocoso que inclusive o Todo Poderoso precisa de se lembrar

¹⁵⁶ *Bíblia Sagrada*, 978.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

de conter os seus desejos amorosos perante a sua mulher. Se tivermos em mente o modo erótico com que os religiosos podiam encarar a sua relação com Deus, esta ilustração de uma divindade humanizada não seria tão escandalosa como se poderia pensar atualmente.¹⁵⁸

No fólio 159v identifica-se novamente o Deus Amor, na lateral esquerda, desta vez a encorajar ou a ameaçar com a sua seta um amante que se encontra de joelhos a oferecer de braços estendidos o seu coração perfurado (por uma seta do Deus Amor?) e a sangrar a uma mulher, de braços igualmente estendidos (será que aceitou a oferta do seu amante?) na parte inferior do fólio. Ao lado deste casal encontramos Jacob a lutar contra o Anjo do Senhor, que segundo a narrativa bíblica terminou num empate, com Deus a tornar-se a divindade de Jacob e este a ser o pai das doze tribos de Israel. Será que se trata de uma comparação direta entre as semelhanças entre os desejos de amor carnal e divino, do sofrimento que alguém tem de experienciar de modo a chegar à pessoa desejada, seja ela humana ou o Deus cristão? Ou talvez mais um aviso para as consequências que cada tipo de desejo provoca: no caso do carnal o sofrimento físico e até mesmo a morte como se pode identificar no coração a sangrar e na troca de posição hierárquica, com o homem submisso e a mulher dominante; no caso do divino consegue-se a vida e descendência eternas, símbolo de bênção de Deus.

¹⁵⁸ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 22.



Fig.8 – Homem oferece o seu coração trespassado a mulher, Luta de Jacob com Anjo, observados pelo Deus Amor, *Saltério*, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 159v, 1320-30

Ao contrário das iluminuras anteriores, esta encontra-se em volta do início do Hino dos Resgatados:

Cantarás naquele dia: «Dou-te graças, Senhor, porque estando irritado contra mim, a tua ira se aplacou e me consolaste. / Este é o Deus da minha salvação; estou confiante e nada temo, porque a minha força e o meu canto de vitória e o Senhor; Ele foi a minha salvação.» / Tirareis água com alegria das fontes da salvação. (Is 12:1-3)¹⁵⁹

Talvez tal como Deus apaziguou a ira do orante no salmo, e a de Jacob após a sua luta, estará a amada a apaziguar o coração do amado? As suas mãos aparentam estar em pose de consolação com as palmas para baixo em vez de receção com as palmas para cima, o que poderia ser uma alusão ao dever da mulher de controlar os impulsos amorosos e sexuais do homem.¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Bíblia Sagrada*, 1182.

¹⁶⁰ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 67.

Na parte inferior do fólio 160v encontramos novamente uma iluminura de cariz explícito, com uma mulher de vestido vermelho, a cor do amor e possível indicação da sua profissão de prostituta¹⁶¹, a seduzir um homem e a levá-lo ao que aparenta ser os seus aposentos privados, decorado com flores igualmente vermelhas. Dentro deste quarto somente a mulher se encontra deitada na cama, enquanto o homem parece estar sentado num pequeno banco, mas ambos se abraçam mutuamente (ou até mesmo se apalham, dado que a mão do homem se encontra sobre o peito da mulher e a mão desta vai na direção da genitália do seu cliente), as suas faces elaborando um leve sorriso e bochechas coradas, sinais visuais do seu estado saudável e talvez até mesmo de prazer.¹⁶² O quarto também apresenta duas cortinas a enquadrar o espaço; tal indica que o ato que estamos a presenciar é de natureza privada, literalmente "atrás de cortinas", algo que só era possível para os que pertenciam aos estratos mais ricos da sociedade.¹⁶³ Estas cortinas servem igualmente para ilustrar aquilo que não pode ser representado, a vagina, ao ser uma metáfora visual para os lábios vaginais; o facto de estas cortinas apenas tocarem na mulher e não no homem reforçam esta alusão.¹⁶⁴ Outro detalhe que cremos que intensifica todo este simbolismo de alguém a entrar no espaço privado feminino são vinhas entrelaçadas semelhantes a uma vulva, indicando subtilmente a entrada ou penetração do corpo da mulher, como já anteriormente constatado acerca do fólio 160v.

¹⁶¹ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 141.

¹⁶² Michael Camille, «Manuscript Illumination and the Art of Copulation», 65.

¹⁶³ *Ibidem*, 62.

¹⁶⁴ *Ibidem*.



Fig.9 – Homem frequentando serviços de uma prostituta, *Saltério*, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 6, fol. 160v, 1320-30

Acima desta representação encontramos o Cântico de Ezequias, retirado de Isaías 38:10-12:

Eu pensei: «A meio dos meus dias / vou ter de descer as portas do Abismo,
/ privado do resto dos meus anos.» / Eu pensei: «Não mais verei o Senhor na
terra dos vivos. Não mais verei os homens entre os habitantes do mundo. / A
minha morada é levada para longe de mim, (...) (Is 38:10-12)¹⁶⁵

Após a leitura deste salmo, podemos entender a iluminura como “resposta” ou fazendo referência à descida à porta do Inferno, relacionando novamente a ideia de sexo (e neste caso particular o comércio de sexo) com a de morte e castigo eterno.¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Bíblia Sagrada*, 1212.

¹⁶⁶ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 141.

2.3.2 - Add MS 36684; MS M. 754 (Livro de Horas de Saint-Omer)

O segundo manuscrito que será abordado está dividido em dois: a primeira parte, Add MS 36684, encontra-se na British Library em Inglaterra e a segunda, MS M. 754, na Pierpont Morgan Library nos EUA. Originalmente tratava-se de um Livro de Horas produzido entre os anos 1318-25, em Saint-Omer ou Théroutane, França, possivelmente para uma senhora anónima da nobreza.¹⁶⁷ Crê-se que este manuscrito em particular tenha sido realizado como objeto de proteção durante a gravidez, dado que a sua suposta encomendante aparece várias vezes representada como grávida e contém ainda um poema a pedir proteção a Santa Margarida, padroeira das mulheres gestantes.¹⁶⁸

Começando pelo Add MS 36684, encontramos na parte inferior do fólio 44v um cão e um coelho a jogarem um jogo de tabuleiro (possivelmente um jogo chamado moinho¹⁶⁹), enquanto do seu lado esquerdo se encontra um arco com uma seta apontada na sua direção. O cão e o coelho, segundo os eufemismos do amor cortês e da caça representam as genitálias (e géneros) masculino e feminino, o caçador e a presa, respetivamente. Contudo, em vez da perseguição violenta que se esperaria entre estes dois animais, encontramos-os a defrontarem-se num jogo de tabuleiro, de sedução. Tal como o mais famoso xadrez, este era um jogo de estratégia que simulava a tensão amigável e erótica entre duas pessoas a tentarem seduzir uma à outra, o lado mais racional dos jogos de amor. Apesar deste cenário jocoso e brincalhão, o perigo real da morte está sempre lado a lado do erotismo e encontra-se simbolizado pela seta direcionada aos dois amantes animais.

¹⁶⁷ «Add MS 36684», British Library Digitised Manuscripts, acessado 9 de junho de 2023, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_36684.

¹⁶⁸ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 53.

¹⁶⁹ «Medieval Board Games», History Games, acessado 9 de junho de 2023, <https://www.historygames.it/en/medieval-board-games/>.



Fig.10 – Cão e lebre a jogarem jogo de tabuleiro com seta armada na sua direção, *Livro de Horas*, Londres, British Library, Add MS 36684, fol. 44v, 1318-25

Após a leitura dos salmos que os acompanham, veremos que afinal não há motivos de preocupação:

(...) Quando lhes falo de paz, logo eles falam de guerra! (Com aqueles que odiavam a paz eu era pacífico. Quando falei com eles, lutaram contra mim sem causa.¹⁷⁰) (Sl 120:7)¹⁷¹

Levanto os olhos para os montes: de onde me virá o auxílio? / O meu auxílio vem do Senhor que fez o céu e a terra. / Ele não deixará que vacilem os teus pés; aquele que te guarda não dormirá. / Pois não há de dormir nem dormir, aquele que guarda Israel. / O Senhor é quem te guarda e está a teu lado. Ele é a tua proteção. / O Sol não te fará mal durante o dia (...).

(Sl 121:1-6)¹⁷²

Tendo em conta que a iluminura é acompanhada por um cântico de confiança (pelo menos no salmo 121) em Deus enquanto protetor de Israel e daqueles que nele acreditam, talvez ela não tenha um carácter erótico como previamente constatado, mas

¹⁷⁰ «The Sacred Bible: The Book of Psalms», acedido a 9 de junho de 2023, http://www.sacredbible.org/studybible/OT-21_Psalms.htm.

¹⁷¹ *Bíblia Sagrada*, 972.

¹⁷² *Ibidem*, 973.

trata-se de uma representação em que parece estar evidente que não importa o perigo iminente em que estes animais (que simbolizam pessoas) se encontram, eles não sucumbirão. Também talvez seja uma referência ao último verso do salmo 120, estando os animais a seduzir-se pacificamente, através de um jogo amigável, em vez da guerra, da caça e da violência. Se relacionarmos estas interpretações com a suposta intenção para a criação deste manuscrito, creio que poderemos aqui encontrar uma alusão à proteção do perigo da gravidez, que pode ocorrer a qualquer momento.

Na parte inferior e lateral direita do fólio 107r encontramos três sinos juntamente com um coelho. Como constatado quando abordámos a iluminura anterior, o coelho é um eufemismo para a genitália feminina. No caso dos três sinos é mais enigmático: em francês antigo (a outra língua, para além do latim, presente neste manuscrito) o número três, *trois*, era um termo na linguagem popular para a genitália masculina sendo que os sinos estavam associados mais particularmente aos testículos.¹⁷³ Esta não é uma instância única, aparecendo novamente mais adiante na segunda parte deste Livro de Horas.



Fig.11 – Três sinos, *Livro de Horas*, Londres, British Library, Add MS 36684, fol. 107r, 1318-25

¹⁷³ Michael Camille, «“For Our Devotion and Pleasure”: The sexual objects of Jean, Duke of Berry», 181.

Estes eufemismos eróticos subtis encontram-se na parte do Ofício dos Mortos dos livros de horas, que consiste em salmos e orações a recitar para a salvação das almas dos defuntos, no seu enterro e ocasiões posteriores como na Missa do Sétimo Dia. O salmo deste fólio em particular, 41:3-7, para isso aponta:

(...) não o abandonará à mercê dos seus inimigos. / O Senhor o assistirá no leito do sofrimento; quando estiver de cama, o restabelecerá da doença. / Eu disse: «Senhor, tem compaixão de mim; cura-me, embora tenha pecado contra ti!» / Os meus inimigos falam mal de mim e dizem: «Quando morrerá e será esquecido o seu nome?» / Os que me visitam dizem palavras triviais, o seu coração está cheio de malícia. (Sl 41:3-7)¹⁷⁴

continuando a estreita relação entre morte e erotismo.

Na segunda parte deste livro de horas, no manuscrito MS M.754, no fólio 16v é-nos apresentada talvez uma das poucas representações de sexo oral entre duas pessoas nuas (os seus géneros concretos são de difícil discernimento dado que a sua genitália se encontra obstruída pelas pernas, mas ambas têm aspeto masculino) com uma delas a ser penetrada analmente pelo bico de uma criatura fabulosa. Esta representação é bastante remanescente da primeira iluminura abordada nesta dissertação, tanto na temática de atos de sodomia e penetração por uma terceira personagem bem como a sua posição no topo do fólio.



Fig.12 – Sexo oral com penetração por criatura, *Livro de Horas*, Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, MS M. 754, fol. 16v, 1318-25

¹⁷⁴ *Bíblia Sagrada*, 880–881.

Esta iluminura ilustra o salmo 87:5-7:

Mas de Sião há de dizer-se: «Todos lá nasceram, o próprio Altíssimo a fortaleceu.» / O Senhor escreverá no registo dos povos, anotando: «Este nasceu em Sião.» / E eles dirão, cantando e dançando: «A minha única fonte está em ti.» (A habitação de todos os prazeres está dentro de ti.) (Sl 87:5-7)¹⁷⁵

Este salmo ao fazer alusões ao nascimento e origens do povo de Israel, propicia a interpretação de Camille de que a iluminura não mostra um casal homossexual, mas heterossexual, e não representa o casal a realizar sexo oral, mas de alguém a querer regressar às suas origens, ao ventre que o gerou.¹⁷⁶ Este regresso às origens pode também ser interpretado de modo espiritual, no sentido de o crente voltar a Deus, ao seu criador primordial. Neste caso não supomos que o regresso seja a um ventre feminino: este período viu a criação e proliferação de meditações durante as quais o crente regressava ao corpo de Cristo que, por ser divino, incorporava elementos masculinos e femininos, como o de gestação e criação de vida. Este modo de conceptualizar esta imagem também nos ajuda a entender o porquê da figura monstruosa do lado direito: o crente, de modo a evitar o sofrimento que deve advir de uma penetração deste género, ou quem sabe o castigo eterno como estava subentendido na iluminura semelhante a esta, volta a sua face para as suas origens, para Deus, resultando no seu descanso na morada eterna.

No fólio 58r voltamos a encontrar símbolos fálicos na parte superior e inferior do texto da página, desta vez dois galos e uma criatura híbrida a tocar dois sinos. Como já foi observado anteriormente, os sinos são eufemismos para os testículos e estão a ser manuseados por um homem tonsurado cuja parte corporal inferior é animalesca, símbolo da sua falta de controlo sobre os seus impulsos sexuais.¹⁷⁷ As cordas de cada sino também são diferentes uma da outra, a da direita é uma simples linha enquanto a

¹⁷⁵ *Ibidem*, 929.

¹⁷⁶ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 54.

¹⁷⁷ *Idem*, *The Medieval Art of Love*, 61.

da esquerda parece ter um aspeto amendoado. Serão estas cordas símbolos para pénis e vagina respetivamente? Se sim, porquê a sua inclusão numa página que parece só fazer referências a falos?



Fig.13 – Dois galos e criatura híbrida a tocar dois sinos, *Livro de Horas*, Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, MS M. 754, fol. 58r, 1318-25

Os galos são símbolos carregados de erotismo desde a Antiguidade Clássica, sendo eufemismos para a genitália masculina¹⁷⁸ ao ponto de serem considerados uma iguaria afrodisíaca que só podia ser consumida pelos estratos superiores da sociedade ou em ocasiões especiais como durante o casamento, após o qual estava implícito o ato sexual.¹⁷⁹

O texto deste fólio diz o seguinte:

¹⁷⁸ Allen J. Grieco, «From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality», 130–32.

¹⁷⁹ *Ibidem*, 115–16.

Muitos dizem a meu respeito: «Nem Deus o poderá salvar!» / Mas tu, Senhor, és o meu escudo protetor, és a minha glória e quem me faz levantar a cabeça. / Em alta voz invoco o Senhor e Ele responde-me da sua montanha santa. / Deito-me, adormeço e acordo, porque o Senhor é o meu sustentáculo. / Não temo as grandes multidões que de todos os lados me cercam. / Levantate, Senhor! Salva-me, ó meu Deus! Bate na face dos meus inimigos e quebra os dentes dos ímpios. (Sl 3:3-8)¹⁸⁰

Após a leitura deste salmo, as iluminuras nada parecem estar com ele relacionadas. Talvez a única sugestão que possamos apresentar para todos estes símbolos é o verso “(...) quem me faz levantar a cabeça” e as várias alusões ao ato de acordar, em que aqui “cabeça” seria entendida como eufemismo para a parte superior do falo, que “acorda”, se encontra ereto de manhã após o acordar. Apesar disto, não há como negar que esta página contém símbolos fálicos que facilmente seriam entendidos pelos seus proprietários. Será que, então, para além do propósito de proteção durante a gravidez, estas alusões eróticas, de fecundidade, serviam para a estimular?¹⁸¹

¹⁸⁰ *Bíblia Sagrada*, 842.

¹⁸¹ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 53

2.3.3 - Add MS 42130 (Saltério de Luttrell)

Iremos agora abordar um dos manuscritos mais estudados da historiografia medieval, o Saltério de Luttrell (Add MS 42130 na British Library), realizado em Inglaterra entre os anos 1325-40 a pedido de Sir Geoffrey Luttrell III (1276-1345)¹⁸² provavelmente para se preparar para a sua eventual morte.¹⁸³ É um saltério com fólhos de decoração variada, tanto em quantidade como em temáticas, sendo a erótica uma delas.

Na parte inferior do fólho 43r podemos encontrar uma criatura híbrida, metade homem metade animalesca, com parte do tecido que compõe o seu vestuário bastante saliente entre as pernas e a segurar dois sinos, um em cada uma das mãos. Como já anteriormente abordado, os sinos costumam ser uma representação de testículos os quais neste caso em particular acentuam o simbolismo fálico da veste da personagem. Esta então, em vez de ser somente mais uma das várias criaturas fantásticas representadas neste manuscrito, torna-se um símbolo subtil do pénis.



Fig.14 – Criatura híbrida com dois sinos, *Saltério de Luttrell*, Londres, British Library, Add MS 42130, fol. 43r, 1325-40

¹⁸² «Add MS 42130», British Library Digitised Manuscripts, acessado 9 de junho de 2023, https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130&index=0.

¹⁸³ Michelle P. Brown, *The World of the Luttrell Psalter* (Londres, Reino Unido: British Library, 2006), 22.

Esta criatura híbrida encontra-se debaixo do salmo 22:8-13:

Todos os que me veem escarnecem de mim; estendem os lábios e abanam a cabeça. / «Confiou no Senhor, Ele que o livre; / Ele que o salve, já que é seu amigo.» Na verdade, Tu me tiraste do seio materno; / puseste-me em segurança ao peito de minha mãe. / Pertenço-te desde o ventre materno; desde o seio de minha mãe, Tu és o meu Deus. / Não te afastes de mim, porque estou atribulado e não há quem me ajude. / Rodeiam-me touros em manada (...) (Sl 22:8-13)¹⁸⁴

Não parece haver nenhuma relação entre o salmo e a iluminura. Será este híbrido uma representação dos “outros” que escarnecem o orador do salmo, que não pensam com a cabeça certa, que são bobos como a criatura parece indicar? Se observarmos o fólio seguinte, no qual continua este salmo, encontramos Cristo representado, talvez como alusão ao facto de o narrador se ter virado para Deus em vez de continuar ignorante.

No fólio 60r encontramos uma mulher prestes a bater com um fuso num homem suplicante cuja bainha da espada se encontra a sair das suas vestes, como se de uma ereção espontânea se tratasse.¹⁸⁵ Tanto o fuso como a espada protuberante são símbolos para a genitália masculina¹⁸⁶, mais propriamente quando esta se encontra ereta, devido às suas formas compridas e rígidas. O facto de a espada se encontrar a sair das vestes do homem perto da sua zona pélvica acentua mais este facto. Mas porque é que será que a mulher se encontra representada prestes a dar um golpe com um fuso, outro símbolo fálico?

¹⁸⁴ Bíblia Sagrada, 859.

¹⁸⁵ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 41.

¹⁸⁶ Allen J. Grieco, «From roosters to cocks: Italian Renaissance fowl and sexuality», 97.



Fig.15 – Mulher prestes a bater com fuso em homem com bainha da espada saliente, *Saltério de Luttrell*, Londres, British Library, Add MS 42130, fol. 60r, 1325-40

A resposta talvez se encontre no salmo 32:4–6 presente nesse mesmo fólio:

pois a tua mão pesava sobre mim dia e noite; o meu vigor consumia-se com o calor do verão. / Confessei-te o meu pecado e não escondi a minha culpa; disse: «Confessarei ao Senhor a minha falta;» e Tu me perdoaste a culpa do pecado. / Por isso, todo o fiel te invoca no tempo da angústia. E, mesmo que transbordem águas caudalosas, jamais o hão de atingir. (Sl 32:4-6)¹⁸⁷

Comparando a iluminura com o salmo, a mão da mulher tal como a mão do Senhor encontra-se pesada sobre o pecador, que também não esconde a sua culpa, o seu pênis ereto, que talvez represente o seu pecado de luxúria. Mas isto continua sem nos dar resposta ao porquê da violência por parte da mulher. No entanto, se lermos o resto do salmo, encontramos a seguinte passagem: «Não sejas irracional como um

¹⁸⁷ *Bíblia Sagrada*, 869.

cavalo ou um jumento, cujo ímpeto só é dominado com freio e cabresto para os aproximares de ti.» (Sl 32:9).¹⁸⁸ Após a leitura desta citação talvez possamos constatar que a mulher é uma “anti-ilustração” do dever feminino de reprimir e controlar a libido masculina representando o castigo divino sobre o pecador que, qual animal, se deixou levar pelos seus instintos inferiores e, como tal, será tratado como tal.

Seguindo para o fólio 75v encontramos uma das mais famosas representações eróticas particularmente criadas para um público feudal: um Assalto ao Castelo do Amor, na qual donzelas num castelo tentam lutar contra cavaleiros atirando flores, símbolos do amor ou da virgindade feminina.



Fig.16 – Assalto ao Castelo do Amor, *Saltério de Luttrell*, Londres, British Library, Add MS 42130, fol. 75v, 1325-40

Esta marginalia acompanha os seguintes salmos:

Os meus inimigos são poderosos; multiplicam-se os que me odeiam sem razão. / Os que me pagam o bem com o mal perseguem-me, porque procuro

¹⁸⁸ *Ibidem*, 870.

fazer o bem. / Senhor, não me desampares! Meu Deus, não te afastes de mim!
/ Vem depressa socorrer-me, Senhor, minha salvação! (Sl 38:20-23)¹⁸⁹

Eu disse a mim próprio: «Vigiearei sobre a minha conduta, para não pecar com a língua; refrearei a minha boca, enquanto o ímpio estiver diante de mim.» (Sl 39:2)¹⁹⁰

A relação entre iluminura e salmo, neste caso o salmo 38, é intrínseca: do mesmo modo que o orador do salmo suplica ao Senhor para o proteger do mal, também o fazem as donzelas no Castelo do Amor, que, quando oferecem ou atiram flores, têm como retribuição o mal, simbolizado pelo ataque dos cavaleiros. O castelo em si representa o corpo feminino das donzelas, penetrado pelas lanças e espadas fálicas dos cavaleiros, uma imagem idealizada do que seria o jogo de sedução no período medieval em que a prática comum consistia em forçar as mulheres em relações, em possuí-las fisicamente. Estas senhoras estão efetivamente a tentar proteger-se (o castelo) abdicando da sua virgindade (atirando flores brancas) de modo a afastar a violência masculina (armas bélicas).¹⁹¹ Para um observador contemporâneo, este relato descreve uma violação; também o era na altura em estudo, mas era entendido como uma ocorrência normal, parte do processo amoroso e, como tal, erótico e sensual e daí a sua inclusão nesta dissertação.

No fólio 76v temos mais uma representação particularmente feudal, um casal nobre (dado que tal se pode entender devido à sua representação com coroas) a jogar um jogo de tabuleiro num espaço verde e quadrado. Como anteriormente mencionado, os jogos de tabuleiro serviam como símbolos do jogo de sedução, das estratégias e tensão erótica presentes nesta fase antes da conquista amorosa. Neste caso, o casal aparenta jogar gamão no que parece ser uma representação um pouco abstrata de um jardim com os seus quadrados preenchidos com linhas verdes a retratar relva e com flores e insetos em volta do casal. Este jardim parece também delineado e separado do

¹⁸⁹ *Ibidem*, 878.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 87–88.

restante conteúdo neste fólio talvez como referência ao Jardim do Éden ou ao jardim que é palco dos encontros amorosos do casal no Cântico dos Cânticos, ambos cercados e afastados do resto do mundo, ambos lugares prazerosos e relaxantes, ambos lugares de produção humana, não naturais, e fictícios.¹⁹² Lugar paradoxal e nostálgico¹⁹³ que representava um desejo mais simples do retorno à vida dos nossos antepassados ao mesmo tempo que se refinavam os modos de estar e viver de maneira a controlar os sentidos mais primais, o jardim era o *locus amoenus* de predileção das artes poéticas e visuais do medievo.¹⁹⁴



Fig.16 – Partida de gamão em jardim idílico, *Saltério de Luttrell*, Londres, British Library, Add MS 42130, fol. 76v, 1325-40

Esta representação claramente erótica acompanha o salmo 39:6-9:

(...) diante de ti a minha existência e como nada; o homem não é mais do que um sopro! (Realmente tudo é vaidade: todo o homem vivente.) / Ele passa como simples sombra! E em vão que se agita: amontoa riquezas e não

¹⁹² *Ibidem*, 74.

¹⁹³ *Ibidem*, 76.

¹⁹⁴ *Ibidem*, 73–74.

sabe para quem ficam. / Agora, Senhor, que posso eu esperar? A minha esperança está em ti. / Livra-me de todas as minhas faltas; (...) (Sl 39:6-9)¹⁹⁵

Este salmo age como um *memento mori* ao lembrar que os prazeres mundanos são passageiros e para direcionar a atenção do leitor ao que seria de maior importância, a Deus, o único capaz de oferecer aos fiéis o verdadeiro prazer da vida eterna. Ao constatar este facto, a ilustração foi realizada propositadamente de modo a intensificar a mensagem e o conteúdo do salmo. Os prazeres dos amantes, tal como o jardim, são fictícios e efémeros, pura vaidade, perante a realidade da salvação divina. Enquanto o casal se encontrar no jardim estará a salvo, mas do outro lado do muro a sua única salvação é a Palavra do Senhor.

No fólio 160v encontramos a representação decorativa de um casal a beijar-se ao lado de uma marginal que nos apresenta Jesus Cristo como se de um cirurgião oftalmologista se tratasse, a operar a vista de um crente (a sua mão direita parece abrir o olho esquerdo do paciente enquanto a mão esquerda segura talvez uma escápula virada para uma bandeja com olhos) assistido por um anjo.

¹⁹⁵ *Bíblia Sagrada*, 878–879.



Fig.17 – Casal a beijar-se sobre cena de Jesus Cristo a curar a visão de orante com auxílio de anjo, *Saltério de Luttrell*, Londres, British Library, Add MS 42130, fol. 160v, 1325-40

Começando pelo casal, para além do facto de se estarem a beijar, há que apontar um pequeno detalhe que nos permite antecipar o ato sexual que virá no futuro: o uso de um capuz atado no queixo pelo homem. Segundo o tratado higiénico e dietético *Regime du corps* de Aldobrandino de Siena (o primeiro livro desta temática escrito em língua vernácula)¹⁹⁶ um dos principais problemas para o homem durante o ato sexual, segundo a teoria dos humores, era a perda de calor que, como se dirigia em sentido vertical, tinha de ser impedido de escapar do corpo através do uso de proteção na cabeça superior¹⁹⁷, neste caso mais especificamente uma coifa. As figuras retratadas, então, não estão somente a beijar-se, mas estão a fazê-lo como ato preliminar do sexo.

Na ilustração marginal diretamente abaixo encontramos igualmente uma cena simbolicamente erótica na representação de Jesus a tratar da vista de um fiel. Segundo

¹⁹⁶ Michael Camille, «Manuscript Illumination and the Art of Copulation», 59.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 64.

a teoria platónica prevalente durante o período medieval, a visão funcionava através de raios físicos emanados dos olhos em direção ao objeto que se pretendia observar,¹⁹⁸ pelo que o ato de observar era considerado algo mais físico, táctil. Durante este período também se tinha conhecimento da teoria aristotélica e árabe, na qual o olho era passivo e apenas recebia os raios de luz refletidos dos objetos, mas não prevaleceu sobre a platónica exceto na sua ideia de que a visão estava diretamente ligada ao centro dos sentimentos humanos: o coração.¹⁹⁹ Deste modo surgiu a ideia no Ocidente de “amor à primeira vista” que, nesta altura, era entendido de modo bastante literal, em que os raios com o sentimento amoroso eram emanados dos olhos do amante em direção aos olhos da pessoa amada, penetrando nos seus olhos e dirigindo-se ao seu coração onde residiam os sentimentos. Tendo isto em conta, podemos encarar estas duas marginais como um aviso ao correto uso dos olhos, do amor, ou neste caso em particular da sua cura, redirecionando o olhar/amor para Jesus e não para os prazeres carnais, juntando o sentido erótico ao da moralidade cristã.

Estas duas iluminuras encontram-se do lado esquerdo do salmo 89:16-22 que diz o seguinte:

(...) caminhar na luz do teu rosto. / Em teu nome rejubila a toda a hora e se gloria com a tua justiça. / Na verdade, Tu és a nossa honra e a nossa força; com o teu favor alcançaremos a vitória (Pois tu és a glória da sua virtude, e na tua bondade o nosso corno (de guerra) vai ser exaltado²⁰⁰). / O nosso escudo (assunção²⁰¹) é o Senhor; o nosso rei é o Santo de Israel! / Outrora declaraste, em visão, aos teus fiéis: «Impus o meu diadema a um herói; escolhi um eleito de entre o povo. / Encontrei David, meu servo, e ungi-o com (o meu²⁰²) óleo

¹⁹⁸ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 28.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 29.

²⁰⁰ «The Sacred Bible: The Book of Psalms», acedido a 9 de junho de 2023, http://www.sacredbible.org/studybible/OT-21_Psalms.htm.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

santo. / A minha mão estará sempre com ele e o meu braço há de torná-lo forte. (Sl 89:16-22)²⁰³

Acreditamos então que, pelo menos, a iluminura de Jesus como cirurgião se refere à visão de Deus presente no salmo, mas esta interpretação retira todo o potencial erótico da iluminura. Talvez esta relação com o salmo seja o propósito original da sua concepção e, como anteriormente mencionado, só talvez através da relação desta imagem com a do casal a beijar-se é que podemos conceber um sentido erótico.

²⁰³ *Bíblia Sagrada*, 932.

2.3.4 - Add MS 49622 (Saltério de Gorleston)

O Saltério de Gorleston foi um manuscrito produzido entre os anos 1310-24 para um encomendante desconhecido, mas que talvez tenha tido alguma relação com o priorado da Catedral de St. Andrews em Gorleston, Inglaterra, onde foi originalmente encontrado.²⁰⁴ A peculiaridade deste saltério vem do facto de conter várias iluminuras de semelhante temática ou representação, o que parece indicar que houve um plano estruturado, pelo encomendante ou pelo artista, antes da elaboração do manuscrito. Adicionando esta hipótese à probabilidade de pertença a um priorado, será que este manuscrito em particular foi criado para uso da comunidade monástica?

Começando pelo fólio 95r, encontramos na sua parte inferior um monge dominicano a despejar as moedas da sua carteira em frente a uma mulher que se deve tratar de uma prostituta devido à sua representação com cabelo solto e vestido vermelho. Só o simples facto de se tratar de um religioso a tentar pagar serviços sexuais que vão contra os seus votos celibatários já carrega esta imagem com bastante simbolismo erótico e jocoso, mas estes símbolos podem intensificar-se ainda mais com a seguinte interpretação.



Fig.18 – Monge dominicano despeja a sua carteira em frente a prostituta, *Saltério de Gorleston*, Londres, British Library, Add MS 49622, fol. 95r, 1310-24

²⁰⁴ «Add MS 49622», British Library Digitised Manuscripts, acedido 9 de junho de 2023, https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130&index=0.

A carteira era um objeto usado um pouco por toda a gente no período medieval, sempre associada ao cinto, dado que o vestuário medieval não possuía bolsos.²⁰⁵ Devido à sua posição na zona abaixo da cintura, na zona dos impulsos carnis, a carteira era associada às genitálias masculinas e femininas: masculina devido ao seu aspeto semelhante a testículos, feminina devido ao seu aspeto semelhante à pudenda e à sua capacidade de abrir e fechar.²⁰⁶ Assim sendo, o monge com a sua carteira aberta a deixar cair dinheiro pode estar a aludir ao facto de querer abrir a vagina da prostituta, ter relações sexuais com ela, ou pode estar a aludir a si mesmo, aos seus testículos, estando então a ejacular-se em frente da mulher, o que pode explicar a reação reticente desta perante o monge.

Esta imagem acompanha o seguinte texto:

Lembra-te do teu povo (congregação²⁰⁷), que adquiriste noutros tempos (desde o início²⁰⁸), como tribo que te pertence e resgataste do monte Sião, onde tens a tua morada. / Dirige os teus passos para estas ruínas sem fim; o inimigo tudo destruiu no santuário! (Levanta as tuas mãos contra a sua arrogância no fim. O quão malicioso o inimigo tem sido no santuário.²⁰⁹) / Os teus adversários rugiram no lugar das tuas assembleias, hastearam nelas, como trofeus, as suas bandeiras. (E aqueles que te odeiam foram glorificados, no meio da tua solenidade. Eles hastearam os seus sinais como prova.²¹⁰) / Pareciam lenhadores a brandir o machado numa floresta espessa. (... como se tivesse sido emitido de cima; no entanto, eles não perceberam, como numa floresta de madeira cortada, ...²¹¹) / Destruíram os seus madeiramentos a golpes de malhos e martelos. (... eles cortaram as entradas eles mesmos. Com machado e machadinha, eles deitaram-na abaixo.²¹²) / Deitaram fogo ao teu

²⁰⁵ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 63.

²⁰⁶ *Ibidem*, 64.

²⁰⁷ «The Sacred Bible: The Book of Psalms», acessido a 9 de junho de 2023, http://www.sacredbible.org/studybible/OT-21_Psalms.htm.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

santuário, profanaram e arrasaram a morada do teu nome. (Eles poluíram o tabernáculo do teu nome na terra.²¹³) (Sl 74:2-7)²¹⁴

Ao contrário de outros manuscritos estudados até ao presente momento, este encontra-se escrito em latim galaico, para o qual por vezes foi difícil traduzir certas passagens que poderiam ser de interesse para estudo de algumas iluminuras. Após a leitura deste salmo torna-se então claro o sentido e propósito desta imagem: tal como os inimigos dos israelitas destruíram e poluíram o templo de Sião, este religioso ao pagar por atos sexuais a uma prostituta (com ou sem ejaculação da sua parte) está a profanar a Igreja Cristã, servindo de aviso moral para o leitor não seguir o exemplo deste monge dominicano que não consegue controlar os seus impulsos inferiores.

No fólio 212r encontramos duas iluminuras que são do nosso interesse: na parte superior está representado um grupo de coelhos dentro de um capuz, talvez a esconderem-se de um cão que os persegue do lado direito (representação esta que se repete com mais ou menos detalhes nos fólhos 148r e 202v) e na parte inferior um casal homossexual nu abraça-se ou encontra-se prestes a beijar-se.

É-nos dado crer que a ilustração dos coelhos escondidos no capuz a fugirem de um cão é de cariz erótico, dado que junta vários símbolos com essa interpretação numa só imagem, mas não se consegue interpretar dela um sentido em concreto. Os coelhos, símbolos da genitália feminina, estão a fugir de um símbolo fálico, o cão, escondendo-se num capuz que também se trata de um eufemismo para pénis.²¹⁵ Será que se trata de uma representação de um caso de adultério, de uma mulher a ir de um homem para outro? Será apenas uma imagem erótica simplesmente porque é composta por imagens eróticas?

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ Bíblia Sagrada, 914.

²¹⁵ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 64.



Fig.19 – Cão perseguindo coelhos que se escondem em capuz, *Saltério de Gorleston*, Londres, British Library, Add MS 49622, fol. 212r, 1310-24



Fig.20 – Casal homossexual abraçando-se, *Saltério de Gorleston*, Londres, British Library, Add MS 49622, fol. 212r, 1310-24

No que toca ao casal a abraçar-se, o seu significado tornar-se-á evidente após a leitura do texto que o acompanha: a Litania dos Santos cuja tradução aqui apresentada é direta do latim e não do latim galaico presente neste manuscrito em particular.

Todas as santas virgens e viúvas. Rogai por nós. / Todos os santos e santas de Deus. Intercedam por nós. / Sede-nos propício. Perdoai-nos Senhor. / De todo o mal. Livrai-nos, Senhor. / De todo o pecado. Livrai-nos, Senhor. / Da sua ira. Livrai-nos, Senhor. / Da morte repentina e imprevista. Livrai-nos,

Senhor. / Das ciladas do demónio. Livrai-nos, Senhor. / De toda a ira, ódio e má vontade. Livrai-nos, Senhor. / Do espírito da fornicção. Livrai-nos, Senhor. / Do raio e da tempestade. Livrai-nos, Senhor. / Do flagelo do terramoto. Livrai-nos, Senhor. / Da peste, da fome e da guerra. / Da morte eterna. Livrai-nos, Senhor. / Pelo mistério de vossa santa encarnação. Livrai-nos, Senhor. / Pela vossa vinda. Livrai-nos, Senhor. / Pelo vosso nascimento. Livrai-nos, Senhor. / Por vosso batismo e santo jejum. Livrai-nos, Senhor. / Por vossa cruz e paixão. Livrai-nos, Senhor. / Por vossa morte e sepultura. Livrai-nos, Senhor. / Por vossa santa ressurreição. Livrai-nos, Senhor. / Por vossa admirável ascensão. Livrai-nos, Senhor. / Pela vinda do Espírito Santo Consolador. Livrai-nos, Senhor. / No dia do juízo. Livrai-nos, Senhor. / Pecadores que somos. Nós vos rogamos: ouvi-nos. / Que nos perdoeis. Nós vos rogamos: ouvi-nos.²¹⁶

Aqui encontramos novamente a estreita ligação entre prazer sexual, sofrimento e morte imprevista segundo a teologia cristã, em que se equaliza o medo e terror de desastres naturais, doenças e guerra com o espírito da fornicção, das ciladas do demónio. Com esta representação de um casal homossexual, a mais típica representação de sodomia, todo este fólio constitui então de mais um aviso moral para evitar um futuro castigo, tanto terreno como divino.

²¹⁶ *Graduale Romanum*, acedido 9 de junho de 2023, https://archive.ccwatershed.org/media/pdfs/14/02/17/10-18-21_0.pdf.

2.3.5 - Stowe MS 17 (Livro de Horas de Maastricht)

Este manuscrito é um livro de horas realizado em Liège, atual Bélgica, entre 1300-1325, possivelmente para uma senhora nobre.²¹⁷ No âmbito desta dissertação, este pequeno livro é talvez o que mais contém representações amorosas e eróticas, a maioria das quais de caráter cortesão apresentando casais nobres realizando várias ações em cenários idílicos, que certamente fariam à imaginação da sua proprietária original. Algumas destas ilustrações, inclusive, não são como as habituais iluminuras marginais, fazendo parte da decoração em volta do texto, mas autênticas ilustrações de “grande” formato. Tal como nos manuscritos Add MS 36684/MS M. 754 (Livro de Horas de Saint-Omer), não é possível indicar ao certo quem é que encomendou este livro de horas, se a própria senhora nobre encomendou o livro para si mesma, para seu proveito religioso e erótico, ou se foi uma oferta por parte do seu marido (um dote de casamento?) com intenção de a incentivar a ter relações sexuais, se foi ele próprio a requisitar a inclusão destes símbolos eróticos e alusões sexuais de modo a estimular a sua mulher a “cumprir o seu dever” de procriação após o casamento.²¹⁸

O conteúdo erótico aparece-nos logo no início do manuscrito, antes da parte religiosa em si, no calendário que acompanha esta tipologia de livros com as datas de celebrações religiosas da Igreja ou eventos locais, o signo astral e os labores (e por vezes prazeres) de cada mês.²¹⁹ No fólio 7r encontramos a informação para o mês de junho e a representação do signo astral de Gémeos. Esta representação, no entanto, não nos apresenta a típica imagem a que atualmente estaríamos habituados de duas pessoas de género ambíguo e pose estática, apresentando-nos invés gémeos falsos, um homem e uma mulher (ambos nobres devido ao seu uso de coroas) nus a trocarem carícias numa banheira. Ao contrário do estereótipo que chegou até nos sobre a “falta” de hábitos de higiene durante o período medieval, a prática de tomar banho em banhos e termas públicas era uma atividade comum a todos os estratos da sociedade. Nestes espaços em particular era aceitável a demonstração pública de afetos ou práticas sexuais, sendo que

²¹⁷ «Stowe MS 17», British Library Digitised Manuscripts, acedido a 9 de junho de 2023, https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_17&index=0.

²¹⁸ Michael Camille, «“For Our Devotion and Pleasure”: The sexual objects of Jean, Duke of Berry», 182.

²¹⁹ Roger S. Wieck, *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 47-48

estes banhos equivaliam, no imaginário popular, a bordéis.²²⁰ Estes lugares e o ato de tomar banho eram então encarados como prelúdios ao ato sexual.²²¹ O ênfase sexual da imagem é aumentado através da representação de um músico a tocar um instrumento de cordas no fólio oposto (6v), dado que se acreditava que a música que não a religiosa deturpava os sentidos, levando os seus ouvintes a praticar atos libidinosos.²²²



Fig.21 – Signo de Gémeos, *Livre de Horas de Maastricht*, Londres, British Library, Stowe MS 17, fol. 7r, 1300-25

Seguindo para o fólio 59r encontramos um casal heterossexual, o homem com um falcão na mão esquerda (símbolo da ordem social da nobreza e de autoridade na relação) e a abraçar a mulher com o braço direito, ambos reclinados sobre almofadas debaixo de uma árvore num jardim com flores. Trata-se de uma simples representação de amor cortês, com o casal a trocar afetos num local idílico e sereno longe dos olhares de outras pessoas.

²²⁰ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 84.

²²¹ *Idem*, «Manuscript Illumination and the Art of Copulation», 65.

²²² Flora Dennis, «Unlocking the gates of chastity: music and the erotic in the domestic sphere in fifteenth and sixteenth-century Italy» em *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Sara F. Matthews-Grieco (New York, EUA: Ashgate Publishing, 2010), 224.



Fig.22 – Carícias em campo idílico, *Livro de Horas de Maastricht*, Londres, British Library, Stowe MS 17, fol. 59r, 1300-25

Esta iluminura encontra-se sob o seguinte excerto do Cântico dos Três Jovens, do livro de Daniel:

Monstros marinhos e tudo o que se move nas águas, bendizei o Senhor: a Ele a glória e o louvor eternamente! / Todas as aves do céu, bendizei o Senhor: a Ele a glória e o louvor eternamente! / Todos os animais, selvagens e domésticos, bendizei o Senhor: a Ele a glória e o louvor eternamente! / Vós, seres humanos, bendizei o Senhor: a Ele a glória e o louvor eternamente! / Que Israel bendiga o Senhor. / Sacerdotes, bendizei o Senhor: a Ele a glória e o louvor eternamente! / Servos do Senhor, bendizei o Senhor: a Ele a glória e o louvor eternamente! (Dn 3:79-85)²²³

Este cântico é todo ele uma exortação a todos as criaturas da criação divina a bendizerem e louvarem o seu criador. Enquanto no início do cântico são exortados fenómenos naturais no fólio em estudo ocorre a exortação a nós, seres humanos, os únicos de facto capazes de realizar tal ato de adoração. Igualmente, esta iluminura, ao contrário de outras anteriormente abordadas, ilustra um cântico de exaltação ao amor

²²³ *Bíblia Sagrada*, 1430.

de Deus, da vida, aqui expressos na imagem de um ato carinhoso entre humanos, eles próprios, como Deus, passíveis de gerar vida. Neste caso em particular pode existir também, acima de tudo, um exemplo do que deveria ser a “ordem natural” nas relações humanas: o casal encontra-se sentado sobre almofadas ao mesmo nível, simbolizando a sua igualdade (Gl 3:28)²²⁴, mas quem detém o falcão e submete o seu par à sua autoridade através da sobreposição do braço é o homem, a quem a mulher deve ser submissa (Ef 5:21-24).²²⁵

Mais adiante encontramos o fólio 77v, que na sua lateral esquerda revela um homem encapuzado e com uma espada na sua bainha espantado por um coelho prestes a saltar na sua direção. Sendo esta personagem um homem armado, porque estará ele espantado por um mero coelho? Tendo em conta que já constatámos que a espada é um símbolo fálico e o coelho um símbolo vaginal, parece que esta ilustração representa então um homem surpreendido pelos avanços sexuais de uma mulher, os quais ele não parece consentir dada a direção para baixo da sua espada/pénis, indicando que ele não se encontra ereto.



Fig.23 – Homem surpreendido por coelho, *Livre de Horas de Maastricht*, Londres, British Library, Stowe MS 17, fol. 77r, 1300-25

²²⁴ *Ibidem*, 1911.

²²⁵ *Ibidem*, 1921.

Existe ainda uma outra hipótese se tivermos em conta que este homem veste uma coifa na sua cabeça: apesar de ser uma peça de vestuário tipicamente usada no dia-a-dia e não em contextos puramente sexuais, o facto do homem se encontrar com essa peça juntamente com outros símbolos eróticos indica-nos claramente que estamos perante um ato sexual. Tendo tudo isto em conta, e mediante o facto de a espada se encontrar virada para baixo, será que estamos perante uma representação de disfunção erétil? Se tal for o caso, isso explicaria o espanto da personagem, que não consegue acompanhar o ânimo ou entusiasmo da sua companheira.

Esta cena acompanha o salmo 119:28-32:

A minha alma chora de tristeza (adormece de cansaço); reconforta-me, segundo a tua palavra. / Afasta-me dos caminhos da mentira; concede-me a graça da tua lei. / Escolhi o caminho da verdade e preferi as tuas sentenças. / Abraço as tuas ordens; não permitas, Senhor, que sejas confundido. / Correrei pelos caminhos dos teus mandamentos, porque deste largas ao meu coração.
(Sl 119:28-32)²²⁶

Perante este excerto, segundo a tradução atual portuguesa, não parece haver relação entre o salmo e a marginália; mas se tomarmos a tradução literal do latim do versículo 119:28, no qual se refere que a alma “adormece de cansaço”, poderá existir uma referência explícita à genitália masculina cansada, impotente. No período em estudo existia a crença de que o esperma continha a essência, a causa, da masculinidade.²²⁷ A partir desta crença, era obrigação praticar o ato sexual somente com propósitos de procriação, não só porque atos como masturbação ou sexo por prazer sexual eram considerados pecado (uma doença da alma), mas também porque se acreditava que a constante masturbação, vista como desperdício de esperma, levava à perda da substância essencial do homem, tornando-o menos macho ou viril (uma doença do corpo).²²⁸ Tal ponto de vista oferece-nos então uma outra hipótese para esta marginália: o facto de o homem se encontrar espantado e de pénis flácido pode ser encarado como uma recusa aos avanços de uma mulher que só quer prazer sexual, daí a sua

²²⁶ *Ibidem*, 965.

²²⁷ Joyce E. Salisbury, «Gendered Sexuality», em *Handbook of Medieval Sexuality* (Reino Unido e EUA: Routledge, 2010), 133.

²²⁸ *Ibidem*, 134-135.

representação não como uma mulher, mas como um coelho, o seu lado animal sem controlo sobre os seus impulsos. Mas esta interpretação dá origem a uma nova questão: porque é que esta iluminura sobre impotência masculina se encontra num livro de horas de uma mulher? E se, hipoteticamente, este manuscrito tivesse sido realizado por encomenda do seu marido, porque é que se terá elaborado esta iluminura que faz mais sentido para um observador masculino quando o seu destinatário era feminino? Infelizmente, não há como responder a esta questão no presente momento.

No fólio 106r voltamos a encontrar uma representação tipicamente cortesã, com um casal nobre a andar lado a lado a cavalo. Ao contrário do casal nobre do fólio 59r, o homem abraça a mulher pelo seu ombro, não a obstruindo, enquanto ela segura um pequeno cão encoleirado no seu colo. Igualmente, do lado direito do par, encontramos um macaco preso por uma coleira e corrente a uma árvore. Desta iluminura podemos ter a seguinte leitura: o homem aproxima-se da mulher, abraçando-a, iniciando o contacto amoroso; este avanço é, por sua vez, negado ou controlado pela mulher, patente na sua representação com o cão de colo (eufemismo para a genitália masculina) e de o macaco, símbolo dos impulsos animais, ambos presos por uma trela²²⁹, o que vai em linha com os pensamentos medievais sobre os deveres da mulher perante os avanços masculinos.



Fig.24 – Casal nobre a cavalo e macaco preso a árvore, *Livre de Horas de Maastricht*, Londres, British Library, Stowe MS 17, fol. 106r, 1300-25

Este casal ilustra o seguinte salmo:

²²⁹Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 96.

Sou teu servo: dá-me entendimento para eu conhecer os teus preceitos.
/ E tempo de agires, Senhor; eles desprezaram a tua lei. / Por isso amo os teus
mandamentos, muito mais que o ouro fino. / Por isso sigo os teus preceitos e
tenho horror aos caminhos da mentira. (Sl119:125-128)²³⁰

O leitor deste livro de horas, ao ler a exortação do salmo e ao visualizar a iluminura, encontraria um modelo de como viver e experienciar as relações amorosas segundo a teologia cristã. Seguindo os preceitos e mandamentos do Senhor quanto à convivência conjugal, controlando os seus desejos carnis aqui representados no cão de colo e no macaco preso à árvore, o casal poderá viver uma vida livre de pecado.

No fólio 141r é-nos apresentado um casal a jogar o que aparenta ser xadrez ou damas sob a sombra de uma árvore. Do lado esquerdo, a dama parece ser quem no presente momento se encontra em vantagem no jogo ao segurar uma peça do seu adversário enquanto aponta um dedo para o tabuleiro, como que advertindo o seu parceiro quanto à sua próxima jogada. Trata-se de uma típica representação dos avanços e recuos das peças e da tensão divertida envolvida nas estratégias de jogo que na realidade refletem o jogo de namoro do casal, os seus avanços e recuos amorosos e as suas estratégias de sedução.²³¹



Fig.25 – Casal nobre a jogar jogo de tabuleiro, *Livro de Horas de Maastricht*, Londres, British Library, Stowe MS 17, fol. 141r, 1300-25

²³⁰ Bíblia Sagrada, 970.

²³¹ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 124.

Esta partida acompanha o salmo 6:7-10:

Estou cansado de tanto gemer. Todas as noites choro na cama e encho de lágrimas o meu leito. / Os meus olhos vão-se consumindo de tristeza e envelhece por causa dos meus adversários. / Afastai-vos de mim, vos que praticais o mal, porque o senhor ouviu a voz dos meus soluços. / O Senhor escutou a minha súplica e atendeu a minha oração. (Sl 6:7-10)²³²

Numa primeira leitura não parece haver relação entre esta passagem e a iluminura. Será que representa a ideia da recompensa se jogarmos o jogo, se vivermos a vida, segundo as regras do Senhor? Ou talvez representa os jogos ou desafios enfrentados pelas nossas almas em constante luta entre o bem e o mal, estando em jogo a nossa vida eterna? Apesar de não encontrarmos alguma ligação entre texto e imagem não há como negar que, quer encaremos a iluminura como erótica ou não, a representação de uma cena cortesã lado a lado com um salmo religioso não é de todo o que se espera desta tipologia de livros.

No fólio 204v encontra-se representado um coelho que aparenta estar prestes a saltar para as dobras do vestido de uma criatura híbrida, metade mulher metade animal, em oração. Estas dobras, para além de se encontrarem na zona pélvica da criatura, assemelham-se a lábios vaginais, indicando a sua suscetibilidade de penetração se seguirmos o pensamento de Camille quanto a representações semelhantes.²³³ Assim sendo, será que esta cena com esta personagem junta ao coelho, símbolo de genitália feminina, ilustra um eufemismo para um casal lésbico? A homossexualidade era encarada como resultado da falta de controlo dos desejos carnis, a queda na tentação da luxúria²³⁴, o que explicaria a representação da parte inferior da mulher como um animal. Mas a sua pose orante parece indicar algum tipo de remorso, para o qual não encontramos uma explicação.

²³² *Bíblia Sagrada*, 844-45.

²³³ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 124.

²³⁴ Joyce E. Salisbury, «Gendered Sexuality», 135



Fig.26 – Coelho saltando para vestido de mulher híbrida, *Livro de Horas de Maastricht*, Londres, British Library, Stowe MS 17, fol. 204v, 1300-25

Se esta iluminura de facto apresenta um casal lésbico, tal estaria em conformidade com a sua localização no fólho, na marginal, na qual a população marginal da sociedade era representada²³⁵, bem como a sua localização no Ofício dos Mortos, junto a um excerto da Segunda Lição de Job, relacionando atos sexuais (que neste caso seria particularmente pecaminoso) a sofrimento e morte de modo a instruir o leitor moralmente:

Foram as tuas mãos que me formaram e modelaram e, de repente, vais aniquilar-me? / Lembra-te de que me formaste com o barro; vais fazer-me agora voltar ao pó? / Não me espremeste como o leite, coagulando-me como quem faz o queijo? / De pele e de carne me revestiste, de ossos e de nervos me consolidaste. / Deste-me a vida e favoreceste-me; a tua providência conservou-me o alento. (Job 10:8-12)²³⁶

Apesar de não se conseguir encontrar alguma interpretação textual que vá de acordo com as propostas de interpretação anteriormente apresentadas, esta iluminura contém vários símbolos que no seu conjunto não deixam dúvidas quanto ao seu teor erótico. O

²³⁵ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 143.

²³⁶ *Bíblia Sagrada*, 805.

facto de estar situado numa parte do manuscrito que trata especificamente da finitude da vida vem também ao encontro da teoria cristã e de Battaille da equivalência entre sexo e morte física e espiritual²³⁷, não deixando margens para dúvidas que não se trata somente de uma imagem sem sentido.

O seguinte fólio encerra o Ofício dos Mortos e o manuscrito: trata-se do fólio 273r, cuja ilustração é a de maior dimensão deste livro de horas, ocupando o espaço inicialmente previsto para o texto, cobrindo então cerca de metade deste fólio. A iluminura retrata o que aparenta ser um casal aristocrático (o homem deixa dúvidas devido à sua aparência, com uso de hábito e cabelo tonsurado típico de um monge, mas usando uma coroa, símbolo de nobreza) reclinado a trocar carícias sob uma árvore numa paisagem idílica. Entre o par encontramos um coelho e sobre a dama um cão de colo, eufemismos para genitália e impulsos sexuais. Acima destes, na copa da árvore, quais voyeurs, encontramos o Deus Amor entronado, erguendo as suas setas em ambas as mãos e rodeado por dois músicos, incitadores de prazeres carnais.



Fig.27 – Casal sobre árvore observados pelo Deus Amor e músicos, *Livro de Horas de Maastricht*, Londres, British Library, Stowe MS 17, fol. 273r, 1300-25

²³⁷ Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality*, 106-107.

Esta composição aparenta tratar-se de uma antítese de um episódio do romance de cavalaria de Tristão e Isolda, no qual o casal enquanto se encontra debaixo de uma árvore é espiado pelo marido de Isolda, o Rei Marcos, que se encontra escondido no topo da árvore.²³⁸ Ao contrário de Tristão e Isolda, que não se tornam íntimos de modo que o rei não descubra o seu caso, este casal sucumbe e concretiza os seus desejos, não se importando com quem os esteja a observar, seja o Deus Amor ou o leitor deste livro de horas. Se fosse possível confirmar se esta iluminura é de facto “oposta” a este episódio de Tristão e Isolda, faria todo o sentido a sua localização no fim do Ofício dos Mortos e no fim do livro. Não há erotismo sem morte: todos os casais apaixonados nos romances medievais, principalmente quando cedem ao desejo, estão destinados a morrer²³⁹, pelo que esta iluminura através do seu erotismo e localização no manuscrito prefigura a morte do casal enamorado, ligação esta que certamente não escaparia ao entendimento da proprietária original do manuscrito.

Infelizmente, não foi possível encontrar alguma relação com o texto que se encontra neste fólio, dado que se encontra em francês antigo, língua que a autora desta dissertação desconhece. A presença do francês antigo, muito provavelmente a língua-mãe da proprietária do livro, e não do latim como no restante manuscrito pode dever-se ao facto de muitas vezes o final do livro estar reservado a um santo padroeiro ou a orações de cariz pessoal, para auxílio numa situação concreta, aí colocadas a pedido específico do encomendante. Inclusive, em alguns casos, quando livros desta tipologia eram passados de geração em geração era comum o presente proprietário adicionar ou substituir as orações colocadas originalmente pelas suas próprias preces e iluminuras, adaptando o livro às suas necessidades.²⁴⁰ No caso deste fólio, creio que não se trata de uma adição posterior, mas sim do pedido da proprietária original aquando da sua encomenda, dado que o estilo de desenho e pintura é igual ao restante manuscrito. Muito provavelmente, se fosse possível traduzir a oração que acompanha esta iluminura, seria possível encontrar algo que pudesse levar ao melhor entendimento da imagem.

²³⁸ Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 42.

²³⁹ Artaud de la Croix, *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*, 82.

²⁴⁰ Roger S. Wieck, *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, 103

Capítulo 3

3.1 – Considerações finais

O erotismo enquanto conceito é paradoxal, podendo ser encarado dos modos mais extremos: ora pode ser entendido como uma maneira de expressar a liberdade sexual de um modo racional e até espiritual ou, ao mesmo tempo, como uma tentativa de sofisticação do que é essencialmente o instinto de procriação presente em todos os animais ou da simples estimulação e satisfação sexual. Ao contrário da concepção geral que a sociedade tem sobre o erotismo durante o período medieval, que é entendido como sendo algo constantemente repreendido, as pessoas medievais não eram diferentes de nós: eram pessoas com desejos amorosos e sexuais e expressavam tais emoções nos seus modos de vida e na iconografia presente nos seus objetos e obras de arte. Contudo, no medievo esta expressão era realizada de um modo diferente: em vez da representação explícita, no limiar do pornográfico, que atualmente nos é comum, dada a percepção simbólica do mundo experienciada durante a época medieval, a representação do erotismo era igualmente realizada através de referências e símbolos.

Após a análise de iluminuras eróticas presentes em manuscritos de cariz religioso seguem-se as questões que deram origem a esta dissertação: eram estas iluminuras realizadas ou não propositadamente? Serão elas o resultado de aborrecimento durante o trabalho por parte dos artistas ou eram especificamente requisitadas pelos encomendantes? Tendo em conta a investigação até agora realizada, propomos a seguinte hipótese. Ao lembrarmos o processo de produção de iluminuras estas, na maioria dos casos, já tinham sido decididas antes da escrita do texto que seria a sua referência, desde o que representavam até às cores a serem utilizadas para a sua realização. Certamente que existem casos em que era permitida alguma liberdade ao artista, mas como pudemos constatar com a análise destas iluminuras em particular, elas não foram realizadas aleatoriamente, seguindo um plano ao ponto de, em certos momentos, haver a repetição de vários motivos ao longo de um manuscrito como acontece no Add MS 49622. É possível observar, na sua maioria, uma clara ligação ao texto, quer através de referências diretas ao texto, quer tendo em conta o conteúdo geral (tanto escrito como visual) do manuscrito: nos exemplos aqui abordados, essa ligação consiste principalmente em alusões aos perigos e obstáculos carnavais que um bom cristão deve ultrapassar ou à hierarquia familiar ideal segundo a teologia cristã, de

modo ao crente atingir a salvação tanto em vida como na morte. Isto indica que antes da produção dos manuscritos o seu conteúdo já estava estipulado, não só o texto e as iluminuras em si, mas também as suas referências e ligações entre um e outro.

Não se pode constatar, contudo, que o encomendante decidisse todo o conteúdo visual que o seu manuscrito iria conter. Poderia talvez intervir no que tocasse a representações suas ou de pessoas que lhe eram próximas, como podem talvez ser os casos dos manuscritos elaborados para serem oferecidos às mulheres dos encomendantes (como é exemplo o livro de horas Add MS 36684/MS M. 754 com a representação da sua proprietária), ou então simplesmente definia o propósito do manuscrito (como é exemplo o saltério Add MS 42130 que se pensa ter sido realizado com o propósito de o proprietário se preparar espiritualmente para o seu falecimento).

O conteúdo desta pesquisa poderá ser aumentado de várias formas: de momento só foi possível abordar iluminuras de manuscritos realizados numa área geográfica e temporal particularmente restrita, pelo que no futuro esta investigação poderá certamente ser desenvolvida ao expandir estas demarcações. Com este alargamento espaço-temporal, obter-se-ão certamente dados novos quanto à análise de iluminuras eróticas em manuscritos religiosos oriundos de outras zonas da Europa Ocidental e de outros momentos da Idade Média, e até, quem sabe, poder-se-á descobrir até que ponto esta interpretação iconográfica erótica que aqui apresento como uma possível linguagem visual realmente se prolongou e evoluiu ao longo dos tempos.

Após esta investigação, poderemos relatar o seguinte com alguma certeza: é impossível a conceção de erotismo na época medieval sem ter presente a noção de morte, quer esta seja espiritual (tomada numa vertente positiva enquanto desaparecimento do ego face à pessoa amada superior ao amante ou numa vertente negativa enquanto condenação da alma), quer literal, com a morte física do corpo. Para isso apontam as interpretações que se podem obter através da análise dos textos que acompanham as iluminuras, bem como a sua localização no manuscrito em si, tendo em conta que muitos se encontram no Ofício dos Mortos. Tal modo de encarar o erotismo, contudo, poderá constituir somente uma espécie de idealização de como se deveria amar, dado que não podemos assumir uma tradução literal destas iluminuras para o modo como, de facto, as pessoas (nesta investigação em particular, pessoas de altas

ordens sociais) nesta época se amavam. No entanto, apesar de o erotismo medieval ser diferente do nosso, não deixamos de reiterar que este erotismo, com as suas representações nas artes visuais, é prova de que este tipo de desejos e sentimentos não existe apenas na atualidade, nem foi totalmente reprimido como muitas vezes se julga. Poderá ser argumentado que o facto de estas emoções serem ilustradas de uma maneira simbólica radicava no controlo da sociedade por parte da religião cristã, mas ao analisarmos as filosofias vigentes da época torna-se claro que o modo de experienciar a vida medieval era simbólico; estranho seria se as suas ilustrações fossem somente literais, sem margem para outras interpretações senão a que estivesse explicitamente representada.

Em jeito de conclusão, a presença propositada destas iluminuras eróticas em manuscritos de cariz religioso é prova de que a separação entre o sagrado e o profano é uma ideia errada e quanto mais cedo esse modo de pensamento for abolido, mais cedo entenderemos que, afinal, as pessoas medievais são como as pessoas dos dias de hoje: apesar das restrições dos seus códigos morais ou de conduta sobre o que é ou não uma expressão correta do amor com origens religiosas, somos todos humanos com sentimentos amorosos e desejos carnis semelhantes, pelo que a Idade Média não reprimiu estas emoções naturais, mas representou-as nas suas obras para a posteridade. O erotismo está presente ao longo de toda a história, é só necessário retirar o véu da vergonha que ainda persiste sobre ele.

Bibliografia

Abbagnano, Nicola. *História da Filosofia*. 3ª ed.. Vol. II. Lisboa, Portugal: Editorial Presença. 1984.

Alexander, Jonhathan J. G.. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven/ Londres, Reino Unido: University Press. 1992.

Aquino, São Tomás. *Summa Theologica*. Londres, Reino Unido: Catholic Way Publishing. 2014.

Baldick, Chris. *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. New York, EUA: Oxford University Press. 2001.

Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. Traduzido por Mary Dalwood. São Francisco, EUA: First City Lights Books. 1986.

Beauvoir, Simone de. «The Second Sex», em *The Philosophy of (Erotic) Love*. Editado por Robert C. Solomon e Kathleen M. Higgins. EUA: University of Kansas Press. 1991

Béroutl. *The Romance of Tristan and The Tale of Tristan's Madness*. Traduzido por Alan S. Fedrick. Reino Unido: Penguin Classics. 1970.

Bíblia Sagrada. 6ª ed.. Lisboa/Fátima, Portugal: Difusora Bíblica. 2018.

Boase, Roger. *The origin and meaning of courtly love: a critical study of European scholarship*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press. 1977.

Brown, Michelle P.. *The World of the Luttrell Psalter*. Londres, Reino Unido: British Library. 2006.

Brundage, James A.. «Sex and Canon Law» em *Handbook of Medieval Sexuality*. Reino Unido e EUA: Routledge. 2010.

Camille, Michael. “For Our Devotion and Pleasure”: The sexual objects of Jean, Duke of Berry em *Art History*, Vol. 24, Issue 2. Reino Unido e EUA: Blackwell Publishers. Abril de 2001.

Camille, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. 1ª edição. Londres, Reino Unido: Reaktion Books Limited. 1992.

Camille, Michael. “Manuscript Illumination and the Art of Copulation” em *Constructing Medieval Sexuality*. Editado por Karma Lochrie, Peggy McCreacken, James A. Schultz. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press. 1997.

Camille, Michael. *The Medieval Art of Love*. Londres, Reino Unido: Laurence King Publishing. 1998.

Carruthers, Mary J.. *The book of memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press. 1996.

Caviness, Madeline Harrison. «Reception of Images by Medieval Viewers» em *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Reino Unido, Eua e Austrália: Blackwell Publishing Ltd. 2006.

Croix, Arnaud de la. *O Erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor*. Traduzido por José Espadeiro Martins. Mem-Martins, Portugal: Publicações Europa-América. 2004.

Dale, Thomas E. A.. “The Monstrous” em *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Editado por Conrad Rudolph. Reino Unido, EUA e Austrália: Blackwell Publishing Ltd. 2006

Dennis, Flora. «Unlocking the gates of chastity: music and the erotic in the domestic sphere in fifteenth and sixteenth-century Italy» em *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. Editado por Sara F. Matthews-Grieco. New York, EUA: Ashgate Publishing. 2010.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea I. Lisboa, Portugal: Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: Editorial Verbo, 2001.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea II. Lisboa, Portugal: Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: Editorial Verbo, 2001.

Diringer, David. *The Illuminated Book: Its History and Production*. Revised Ed.. EUA: Frederick A. Praeger Inc. Publishers. 1967.

Easton, Martha. ““Was It Good For You, Too?” Medieval Erotic Arts and Its Audiences” em *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, Issue 1. 2008.

Eco, Umberto. *Idade Média: Bárbaros, cristãos, muçulmanos*. Alfragide, Portugal; Milão, Itália: Publicações Dom Quixote e Encyclomedia Publishers. 2011.

Firestone, Shulamith. «The Dialectic of Sex», em *The Philosophy of (Erotic) Love*. Editado por Robert C. Solomon e Kathleen M. Higgins. EUA: University of Kansas Press. 1991

Foucault, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Traduzido por Pedro Tamen. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores. 1994.

Foucault, Michel. *History of Sexuality IV: Confessions of the Flesh*. Editado por Frédéric Gros. Traduzido por Robert Hurly. New York, EUA: Pantheon Books. 2021.

Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. EUA: University of Chicago Press. 1991.

Grieco, Allen J.. «From roosters to cock: Italian Renaissance fowl and sexuality» em *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. Editado por Sara F. Matthews-Grieco. New York, EUA: Ashgate Publishing. 2010.

Guerzoni, Guido A.. “The erotic fantasies of a model clerk: amateur pornography at the beginning of the Cinquecento” in *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. Editado por Sara F. Matthews-Grieco. New York, EUA: Ashgate Publishing. 2010.

Lacy, Norris J., *The Lancelot-Grail reader: selections from the medieval French Arthurian cycle*. Nova Iorque, EUA: Garland Publishing Inc.. 2000.

Lewis, C. S.. *The Allegory of Love: a study in medieval tradition*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press. 2013.

Lorris, Guillaume; **Meun**, Jean de. *The Romance of the Rose*. Traduzido por Charles Dahlberg. New Jersey, EUA: Princeton University Press. 1971.

Matthews-Grieco, Sara. *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. New York, EUA: Ashgate Publishing. 2010.

Matthews-Grieco, Sara. «Satyrs and sausages: erotic strategies and the print market in Cinquecento Italy» em *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. Editado por Sara F. Matthews-Grieco. New York, EUA: Ashgate Publishing. 2010.

McKee, Alan. «Humanities and social scientific research methods in porn studies» em *Porn Studies*. Editado por Feona Attwood, John Mercer, Clarissa Smith. 2014.

Nussbaum, Martha. «The Speech of Alcibiades», em *The Philosophy of (Erotic) Love*. Editado por Robert C. Solomon e Kathleen M. Higgins. EUA: University of Kansas Press. 1991.

Platão. *O Banquete*. Traduzido por Sampaio Marinho. Mem-Martins, Portugal: Publicações Europa-América. 1977.

Randall, Lillian M. C.. *Images in the margins of Gothic manuscripts*. Berkeley, EUA: University of California Press. 1966.

Renart, Jean. *The Romance of the Rose or Guillaume de Dole*. Traduzido por Patricia Terry e Nancy Vine Durling. Philadelphia, EUA: University of Pennsylvania Press. 1993.

Rudolph, Conrad. *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Reino Unido, EUA e Austrália: Blackwell Publishing Ltd. 2006.

Rudolph, Conrad. *Violence and Daily Life: Reading, Art, and Polemics in the Cîteaux Moralia in Job*. Reino Unido e EUA: Princeton University Press. 1997.

Ruggiero, Guido. «Introduction: hunting for birds in the Italian Renaissance» em *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. Editado por Sara F. Matthews-Grieco. New York, EUA: Ashgate Publishing. 2010.

Valdaliso-Casanova, Casanova. «A Cultura Medieval: uma Idade das Trevas?» em *Atualizar a História: uma nova visão sobre o passado de Portugal*. 2ª ed.. Porto Salvo, Portugal: Saída de Emergência. 2022.

Verdon, Jean. *O Prazer na Idade Média*. Lisboa, Portugal: Difusão Cultural. 1998.

Wieck, Roger S.. *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*. 2ª ed.. New York/ Baltimore, EUA: George Braziller, Inc. in association with The Walters Art Museum. 2001.

Bibliografia em linha

«Add MS 36684». British Library Digitised Manuscripts. Acedido a 9 de junho de 2023. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_36684.

«Add MS 42130». British Library Digitised Manuscripts. Acedido a 9 de junho de 2023. https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130&index=0.

«Add MS 49622». British Library Digitised Manuscripts. Acedido 9 de junho de 2023. https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130&index=0.

Cesareia, Eusébio de. «Oration in Praise of Constantine». New Advent. Acedido a 17 de julho de 2023. <https://www.newadvent.org/fathers/2504.htm>.

«Graduale Romanum». Acedido a 9 de junho de 2023. https://archive.ccwatershed.org/media/pdfs/14/02/17/10-18-21_0.pdf.

«Horas de Nossa S[e]nora segundo costume Roma[n]o, co[n] as horas do Spirito Sa[n]cto». Acedido a 9 de junho de 2023. <https://www.loc.gov/item/65058979/>.

«Medieval Board Games». History Games. Acedido a 9 de junho de 2023. <https://www.historygames.it/en/medieval-board-games/>.

«MS. Douce 6». Digital Bodleian. 31 de maio de 2022. Acedido a 9 de junho de 2023. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1ccdee51-259c-4a49-accd-3daebca565bb/>.

«Stowe MS 17». British Library Digitised Manuscripts. Acedido a 9 de junho de 2023. https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_17&index=0.

«The Sacred Bible: The Book of Psalms». Acedido a 9 de junho de 2023. http://www.sacredbible.org/studybible/OT-21_Psalms.htm.

Anexo I - lista de símbolos eróticos

A seguinte lista de símbolos foi elaborada a partir da leitura da bibliografia desta dissertação, principalmente das obras de Michael Camille como *The Medieval Art of Love* e do estudo *Erotic Cultures of Renaissance Italy* de Sara F. Matthews-Grieco.

Armadilha para Pássaros ou Gaiolas - Símbolo da “caça” ao amor; Por norma, são as mulheres que caçam homens dado que o pássaro é um símbolo fálico. Representam a mulher com sexualidade mais ativa que a masculina, inclusive predadora, servindo como aviso para o perigo da sexualidade das mulheres.

Beijo - Símbolo do pecado da luxúria ou de um juramento de fé. Nas ordens superiores não tinha a conotação sexual que atualmente tem, sendo muito comum em rituais seculares e religiosos, como no *Osculum feodale* (lit. beijo feudal) com o qual se selava um juramento de vassalagem. Só nos grupos inferiores é que teria alguma conotação sexual. A sua representação visual costuma estar acompanhada das mãos dos amantes a segurar a face um do outro.

Caixa - Símbolo do corpo ou vagina da mulher, que só é aberta pelo seu marido. Símbolo do controlo sobre alguém numa relação, devido ao facto de caixas decoradas e recheadas de dinheiro/prendas serem bastante comuns como presentes em trocas comerciais para casamentos.

Cães de Colo, Esquilos, Ratos e outros animais pequenos e peludos - Símbolos da sexualidade e genitália masculina. Estes animais peludos têm este significado dado que alguns deles se costumam esconder em buracos, que podem ser interpretados como eufemismos para vaginas.

Cão a perseguir Coelho - Representação da perseguição “amorosa” das mulheres pelos homens. Estas representações podem ser interpretadas como bastante violentas, dado que cães não procriam com coelhos, mas matam-nos e devoram-nos.

Cão preso por Trela ou Coleira - Símbolo do controlo sobre os “impulsos animais”, sexuais. Pode ser sobre a própria pessoa que tem o cão ou, se este se encontra a tentar saltar para outra pessoa, é o controlo do dono do cão sobre os impulsos da outra pessoa.

Cão solto - Alguém sem controlo sobre os seus impulsos sexuais.

Capuz - Símbolo Fállico, dado que o pénis também tem um “capuz”, prepúcio.

Carteira - Metáfora para vagina em vários vernáculos europeus devido à sua posição comum presa à cintura, ou seja, perto da zona pélvica, e devido à sua forma e função de levar algo (normalmente dinheiro) dentro de si. Também pode ser metáfora para testículos, igualmente devido à sua forma.

Castelos e Fortalezas ou Castelo do Amor - Símbolos de confinamento feminino ou do próprio feminino muitas vezes representado como “Assalto ao Castelo do Amor” em que cavaleiros assaltam castelos ocupados por mulheres. Atualmente é entendido como símbolo da violação do corpo feminino, enquanto na altura deveria ser interpretado pelo observador masculino como símbolo da conquista (literal) do Amor. Quando o castelo não está “bem protegido”, com as mulheres fora do castelo, simboliza mulheres “soltas”, sem controlo do marido.

Cenas de Caça - Símbolo da captura/conquista, da “perseguição” da pessoa amada. Eram consideradas amorosas devido à raiz etimológica da palavra amor – do verbo em latim *amo*, apanhar ou ser apanhado.

Cinto - Símbolo da divisão corporal em parte de cima, racional, e “abaixo da cintura”, relacionada com a genitália e luxúria animal. Quando apresentado a ser oferecido a alguém simboliza o “prender” dessa pessoa. Estava também associado à carteira, não só pelas suas alusões à genitália, mas porque as carteiras eram penduradas ao cinto devido à falta de bolsos no vestuário medieval.

Coelho - Símbolo da genitália feminina e excitação sexual. Em Francês Antigo, *con*, era também o nome para genitália feminina.

Colher de Pau - Símbolo da genitália masculina. Em italiano esta simbologia era mais acentuada dado que a palavra para colher de pau, *cazzuola*, era parecida com a palavra para pênis, *cazzo*.

Coração - Símbolo universal do Amor, do seu aspeto espiritual e intangível por parte do amante. Normalmente representado a ser trespassado por uma seta do Deus Amor ou a ser oferecido por alguém à pessoa amada, sendo neste caso representativo da submissão amorosa da pessoa que oferece o coração, normalmente um homem. Segundo o pensamento medieval julgava-se que era o centro/origem dos sentimentos, pensamentos e memória. Estava estreitamente ligado aos olhos e à visão. A última, transmitia e recebia o sentimento amoroso. Podia também ser encarado como um símbolo fálico dado que era sinónimo da coragem e da virilidade masculinas.

Coroa de Flores - Símbolo do eterno desejo amoroso (devido à sua forma circular, sem fim), da aceitação e reciprocidade de sentimentos, normalmente oferecido por uma

mulher a um homem. Por vezes aparece a ser segurado por uma mulher, entendida como virgem, em representações da “Caça ao Unicórnio”. Estava também relacionado com o cabelo e o seu tratamento e decoração, sendo muitas vezes usado como motivo decorativo em espelhos.

Deus Amor - Representação antropomórfica do sentimento amoroso. Por norma é figurado como um homem alado, de vestes nobres como uma coroa e armado com setas ou erguendo uma grinalda.

Diamante - Símbolo elemental da firmeza e durabilidade do Amor.

Escadas - Símbolo dos cinco passos do amor/da aproximação do homem a uma mulher: ver, falar, tocar, beijar e consumação sexual; Símbolo da violação do corpo feminino em representações do “Assalto ao Castelo do Amor”.

Espelho - Símbolo da vaidade e do eterno desejo amoroso, bem como dos espaços e gestos reservados à mulher como a maquilhagem e o pentear do cabelo. Representa ainda a Luxúria e o temperamento feminino, considerado frio e molhado como o vidro do espelho. Por vezes aparece a ser segurado por uma mulher, entendida como virgem, em representações da “Caça ao Unicórnio”.

Falcão - Símbolo da nobreza do “caçador” na “caça do amor”, nos jogos de sedução; assinala o controlo sobre os impulsos sexuais/amorosos de outrem; quando no pulso de alguém, significa que essa pessoa está na posição superior na relação. Pode também ser entendido como um símbolo fálico.

Figo - Símbolo de genitália feminina. Quando é representado cortado/aberto, representava um insulto à honestidade feminina. Juntamente com um papa-figos, simboliza relações sexuais.

Fonte da Juventude ou do Amor - Fonte idílica na qual quem tomasse banho ficava jovem novamente. Tal não deve ser encarado como tentativa ou busca pela imortalidade, mas um modo de possuir amor físico eterno. Nestas imagens surgem habitualmente homens a transportar para a fonte as suas mulheres velhas para que elas se tornem novamente belas. Também pode ser interpretada como uma fantasia contra a impotência numa época em que a maioria dos homens se casava tarde com jovens adolescentes.

Flor - Símbolo do corpo feminino ou da sua virgindade, a qual era “desflorada”.

Gato - Símbolo para genitália feminina.

Gato a perseguir Rato - Representação da perseguição “amorosa” dos homens pelas mulheres. Estas representações eram interpretadas como bastante violentas, símbolos do apetite sexual feroz feminino.

Grifo - Símbolo da castidade e lealdade eterna; símbolo protetor imaginário das mulheres.

“Homens Selvagens” e outros monstros (Centauro, Ogre) - Representação do lado bestial/libidinoso do ser humano, normalmente em oposição a um cavaleiro que representava civilidade. Podia, e devia, ser controlado e civilizado pela mulher.

Jardim - Local idealizado para atividades amorosas; *Locus amoenus*.

Jogos de Tabuleiro (Xadrez, Gamão) - Símbolo da tensão, conflito e estratégia da arte da sedução. Associado à guerra, à matemática e à racionalidade masculina.

Lança - Símbolo fálico.

Lareira - Símbolo da reprodução feminina, e da mulher, centro e protetora da unidade familiar.

Música ou Instrumentos Musicais - A música era entendida como algo que enganava os sentidos, os iludia, e que podia levar as pessoas que ouvissem belas melodias a comer práticas luxuriosas. A declamação de poesia era por norma acompanhada por uma “banda sonora”, ambas intensificando o possível poder de sedução uma da outra.

Olhos - Símbolo universal do Amor Medieval. Acreditava-se que os olhos emanavam raios em direção ao objecto, logo o Amor ia do olhar de alguém para o olhar de outra pessoa e daí para o seu coração. Os olhares podiam ser “bons” (Ex.: Olhar para Deus com Amor), ou “maus” (Ex.: Olhar alguém com desejos impróprios, mau olhado). Assim sendo, os cegos não eram capazes de amar.

Papagaio – Símbolo da luxúria.

Papa-Figos - Símbolo da genitália masculina. Juntamente com um figo, simboliza as relações sexuais.

Pássaro - Representação do amor, ou do olhar amoroso, normalmente representado a ir de uma pessoa para a outra. Símbolo da genitália masculina.

Peito - Lugar do coração, “caixa” ou “cofre” onde se guardam os pensamentos e desejos mais profundos.

Pente de Cabelo - Símbolo de casamento devido à sua associação direta com cabelo, cuja apresentação numa mulher (se estava tapado, solto, estilizado) indicava se era casada ou solteira. Oferecidos por homens a mulheres, podem também ser interpretados como símbolos da submissão da mulher ao homem através do “controlo” do seu cabelo.

Pessoas a agredirem Cavalos ou outros animais - Símbolo do controlo ou tentativa de controlo sobre os impulsos inferiores.

Rosa - Símbolo do sentimento amoroso, do corpo feminino ou da pessoa amada e da dupla natureza do amor: a dor e o prazer.

Rubi - Símbolo elemental da força ferosa, quente e acolhedora do Amor.

Sinos - Metáfora para testículos, por vezes associado ao símbolo fálico do falcão, normalmente investido de sinos para que pudesse ser localizado durante a caça.

Termas ou Banhos Públicos - Local de higiene e encontros amorosos entre as ordens mais baixas. Ambos os géneros tomavam banho completamente nus, comiam e tinham relações sexuais em frente de quem frequentasse o espaço.