

TEORIA DA ESCULTURA MEDIEVAL PORTUGUESA: ENTRE A METAFÍSICA E A ÉTICA

José Fernandes Pereira

A Lusitânia vista de Roma

São naturalmente muito raros e dispersos os textos anteriores ao século V onde se podem colher referências à arte portuguesa. Não existem textos especificamente artísticos ou que tratem da arte de modo genérico ou específico.

Da escassez de referências Vitruvius e a sua opinião sobre a arquitectura peninsular. Marcus Vitruvius Pollio foi um engenheiro militar do século I a.C. que escreveu o *De Architectura* cerca do ano 27 a.C., dedicando o livro a Augusto. O conjunto da obra constitui na prática o único acervo escrito por um artista da Antiguidade que chegou até nós. Embora circunscrito à arquitectura, com breves incursões no domínio do urbanismo e da pintura aplicada, o texto conhece uma enorme importância a partir do Renascimento quando é erigido a um lugar cimeiro e justificativo da teoria escrita a partir de então.

Sabemos menos da sua importância na época em que é escrito e, por maioria de razões, desconhecemos em absoluto a sua utilização na península ibérica quando da ocupação romana. Sabemos sim que ao dividir a obra em dez livros o autor segue um esquema rigoroso na exposição do seu pensamento, partindo das definições conceptuais para assuntos de natureza tecnológica ou simples recomendações práticas. Vitruvius faz anteceder a exposição temática de cada capítulo por considerações preliminares, os “proemia”, textos sintéticos nos quais faz frequentes citações de âmbito filosófico. Esta estratégia visa qualificar a arquitectura como ciência e não como actividade meramente manual.

Ora nessa vontade e necessidade de conferir qualidade científica à arquitectura Vitruvius utiliza também o concurso da história, recorrendo ao método comparativo que mais facilmente permitia glorificar as qualidades da arquitectura romana.

Assim, no capítulo I do segundo livro (destinado genericamente aos materiais de construção), Vitruvius historia o nascimento da arquitectura desde o aparecimento dos homens na terra. Refere então as primeiras “arquitecturas”, como as grutas; mas Vitruvius desenvolve paralelamente uma teoria sobre o próprio desenvolvimento do homem e a sua lenta caminhada até atingir uma racionalidade que o libertasse da condição animal. Ora a arquitectura como obra elaborada, fruto da inteligência e da destreza da mão (ambas colocadas ao serviço da necessidade), surge precisamente quando o homem potenciou essas suas faculdades.

Necessitando de exemplos ainda vivos dessa fase embrionária Vitruvius socorre-se das construções da Gália, da Aquitânia, da Espanha e da Lusitânia. Fala então o arquitecto romano, pleno de erudição e rodeado de exemplos arquitectónicos prestigiados, artisticamente distantes dessas regiões onde “hoje mesmo”, para utilizarmos as suas palavras, a arte autóctone era a expressão de um primitivismo cultural e utilizava materiais que tratava apenas de modo sumário.

No fundo essa arte primitiva era o oposto de dois conceitos vitruvianos essenciais: arquitectura e arquitecto. O segundo deriva naturalmente do primeiro. Mas convém recordar a primeira frase do seu tratado: *a architectura é uma ciência.*

É uma frase profunda e, como veremos, extremamente fecunda. Uma ciência, com uma componente teórica e outra prática e que deve ser sempre acompanhada por uma gama vasta de outros saberes, como o desenho, a aritmética, a geometria, a história, a astrologia, a filosofia...

Mas a sua breve referência à Lusitânia, a seguir enunciada, era exacta a julgar pelos exemplares conhecidos de épocas anteriores à romanização. Se fosse um escultor Vitruviuso explanaria opiniões similares pelo que a sua apreciação arquitectónica tem um valor civilizacional mais geral.

A Antiguidade clássica oferece-nos um panorama paradoxal. A uma arte de grande qualidade que será paradigma de opções futuras, contrapõe-se uma efectiva menorização do seu estatuto. Também por isso a Antiguidade legou-nos apenas um texto de um artista, Vitruviuso e os seus *Dez livros de arquitectura* permanecerão como um modelo para muitos séculos. No texto de Vitruviuso há uma pequena passagem que nos interessa directamente. É no livro II, capítulo I, destinado genericamente aos materiais de construção, quando Vitruviuso historia o nascimento da arquitectura desde o aparecimento dos homens na terra. Refere então as primeiras “arquitecturas”, como as grutas, bem como a próprio desenvolvimento do homem e a sua lenta caminhada até atingir uma racionalidade que o libertasse da condição animal. Ora a arquitectura como obra elaborada, fruto da inteligência e da destreza da mão (ambas colocadas ao serviço da necessidade), surge precisamente quando o homem potenciou essas faculdades. Necessitando de exemplos ainda vivos dessa fase embrionária Vitruviuso socorre-se então de construções da Gália, da Aquitânia, da Espanha e da Lusitânia. É o arquitecto romano a revelar-se, pleno de erudição e rodeado de exemplos arquitectónicos prestigiados, artisticamente distantes dessas regiões onde “hoje mesmo”, para utilizarmos as suas palavras, a arte autóctone era a expressão de um primitivismo cultural e utilizava materiais apenas sumariamente tratados.

Vitruviuso teria da Lusitânia um conhecimento livresco, baseado com toda a certeza em descrições de natureza mais geográfica que artística, sem esquecer os relatos vivos que circulavam em Roma sobre as vastas zonas do Império. Mas a sua breve referência à Lusitânia era exacta, a julgar pelos exemplares conhecidos de épocas anteriores à romanização.

Os textos que nos descrevem a Península revelam interesse muito relativo para este objectivo determinado. Plínio-o-Velho exemplifica bem esta situação na sua *Naturalis Historia* na qual, como o título sugere e a obra demonstra, patenteia a sua geral curiosidade sobre as coisas do mundo e do universo. Cabem nesse interesse as descrições geográficas, contexto onde encontramos a descrição da Lusitânia e a recolha de informações soltas, entre a curiosidade e a precisão descritiva. É assim que Plínio nos informa sobre a riqueza da Hispânia em jazidas de chumbo, ferro, cobre, prata e ouro (nomeadamente nos areais do Tejo), bem como uma grande diversidade de pedreiras. Ora como Aristóteles já advertira na *Metafísica*, *nem a madeira faz a cama, nem o bronze a estátua*. Interessante como curiosidade iconográfica é o relato feito por uma embaixada de olisiponenses ao imperador Tibério, segundo o qual teria sido visto e ouvido um Tritão, *cuja forma é bem conhecida*, tocando búzio, numa gruta. Com interesse documental é também a sua listagem de cidades notáveis como Olisipo, Salácia, Meróbriga; os ópidos de Ossónoba, Balsa e Mírtilis.

O Primeiro Cristianismo

O cristianismo tem um primeiro ciclo na Península Ibérica que se inicia no Império Roma, com uma fase inicial de perseguições, seguida de uma pacificação (após o édito de Milão em 313), de uma coexistência e posterior conversão com os bárbaros; segue-se uma fase de grandes dificuldades com a conquista muçulmana.

Este período longo (cerca de oito séculos) corresponde ao estabelecimento e desenvolvimento de uma nova mundovisão, diferente e antagónica, em múltiplos aspectos, dos valores clássicos, pagãos, que até então imperaram.

Do período inicial que termina em 313 restam sobretudo sinais lendários, a maior parte construídos à posteriori e que são insuficientemente documentados. Sirva de exemplo a lendária deslocação de S. Paulo ou a polémica que envolve a autenticidade da presença do próprio S. Tiago no noroeste peninsular, sem esquecer os 7 Varões Apostólicos, enviados para fundarem novas igrejas. Em qualquer dos casos estas situações demonstram um esforço genérico de cristianização de contornos muito fluídos.

Mantendo-se a penúria de textos artísticos, podem no entanto deduzir-se de obras de outra natureza algumas preocupações dominantes que balizam a arte. Desde logo a profunda mutação iconográfica que o cristianismo trouxe a todas as artes; de seguida as normas e prescrições que a deviam regular; finalmente a sua definição, em termos ontológicos, teológicos e éticos.

Os primeiros mártires, com as suas histórias de exemplo e sacrifício, representam também uma primeira tentativa de constituir um corpo iconográfico oposto tanto ao mundo romano como às sobrevivências de cultor mais antigos. Entre a veracidade e lenda, muitas vezes elaborada à posteriori, é indubitável que alguns desses mártires sobreviveram no imaginário popular e marcaram com o seu nome importantes obras de arte, além de constituírem um modo de apropriação cristã do espaço, com sobrevivências urbanas ou simplesmente toponómicas até à actualidade. Algumas casos são naturalmente mais célebres. Assim foi com S. Vicente, mártir dos séculos III-IV, natural de Huesca. EM 303 será vítima das perseguições: conduzido com Valério a Valência, aqui é supliciado, resistindo porém com serenidade até à morte. O desespero do Imperador Daciano, determina então que o cadáver de S. Vicente fosse arrastado para um lugar pantanoso, para servir de alimento a aves e feras; mas Deus enviou um corvo que o protegia dessas arremetidas. Então o imperador ordenou que o corpo fosse atirado ao mar. A partir daqui a lenda refere que as relíquias do santo foram trazidas pelos cristão em principios do século VIII até ao promontório sacro, conhecido depois como cabo de S. Vicente. As ligações com Lisboa são definitivamente consagradas quando da conquista da cidade, após D. Afonso Henriques ter ordenado a construção duma primeira igreja no local que ficará conhecido como S: Vicente de Fora e mandando igualmente recolher as relíquias do santo na Sé.

Outros mártires lisboetas, Veríssimo, Máxima e Júlia, três irmãos cujos corpos foram lançados às águas, reaparecendo no local onde, em sua honra se erigiu depois a igreja de Santos..

Ao núcleo bracarense pertence S. Vítor, cuja história é contada por D. Rodrigo da Cunha. O jovem Vítor ter-se-à recusado a incorporar um cortejo organizado pelos gentios em honra da deusa Ceres e do deus Silvano, afirmando a sua fé cristã e sublinhando o seu desprezo pelos ídolos e pelos rituais correspondentes. Afrontando o governador, abominou os deuses romanos, tendo sido supliciado e degolado junto ao rio Este, no local onde se erguerá uma capela conhecida como de S. Vítor-o-Velho e, já no século XVII, o templo actual.



[Fig. 1] – Portal de Bravães

Enfim, entre outros exemplos menos célebres, os casos narrados são sobretudo o testemunho duma lenta e dolorosa mutação cultural e religiosa com repercursões no corpus da iconografia peninsular, mantendo também uma expressão muito localista.

Outro aspecto importante prende-se com a própria organização da Igreja, que em difícil conjuntura, terá realizado o seu primeiro Concílio em Elvira (actual Granada), em começos do século IV. Pela leitura das Actas se verifica que o problema da idolatria é amplamente tratado. Logo na primeira resolução se determina a exclusão de todos os baptizados que em idade adulta *entrarem em templo gentílico para prestarem culto idolátrico*; igual destino recebiam todos os que imolassem vítimas em honra de deuses, enquanto os que apenas ofereceram dádivas seriam agraciados com a comunhão no fim da vida. Nestas disposições comportamentais pretendia-se um compromisso de toda a sociedade, obrigando-se os senhores a proibirem a idolatria aos seus servos, ainda que a reacção se manifestasse em termos violentos. A Igreja peninsular estava colocada face a arraigadas práticas ancestrais que constituíam sério obstáculo à expansão e consolidação do cristianismo. A situação impunha prudência, mais do que actos voluntaristas de efeitos perversos, como se depreende do artigo 60º no qual se recusa a imediata e mecânica inclusão no catálogo dos mártires àqueles que sejam mortos no momento em que estão destruindo ídolos, pois tal acto *nem está preceituado no Evangelho nem consta pela tradição que se adoptasse no tempo dos Apóstolos*.

Mais drástica em efeitos artísticos é a resolução 36ª que expressamente proíbe as *imagens pintadas* nos templos para que *a alguém não pareça que se presta adoração ou culto ao que está pintado nas paredes*. Aliás a boa preservação e apresentação do templo motivava igualmente que fossem anatemizados todos os que aí fossem encontrados a colocar *escritos difamatórios*.

O Problema da Idolatria

A idolatria é um problema central para a primeira fase do cristianismo, opondo icoloclastas e iconódulos. Os primeiros não reconheciam qualquer valor às imagens e condenavam-nas dada a sua expressão material que as aproximava dos Ídolos; os segundo reconheciam-lhe um valor didático e devocional, descartando qualquer devoção ao objecto material em si. O avolumar do problema levou à convocação do denominado Concílio Iconoclasta, reunido em Niceia (787, sendo Papa Adriano II).

O Concílio de Niceia, como ficou conhecido, apresenta nas suas determinações finais o essencial do pensamento da Igreja para muitos séculos, balizando o pensamento cristão, como se pode verificar nas actas do Concílio de Trento, no século XVI, que em questões substanciais remete para o *segundo concílio niceno*. Ora, como antevisão daquilo que ocorrerá na Idade Média, condenavam-se os artistas e a sua vã glória, enquanto emergiam como valores determinantes os enunciados pela tradição bíblica e pelos primeiros Padres da Igreja, visando não só a arte erudita do classicismo antigo como também as práticas locais de adoração de falsos ídolos ou das doutrinas que elegiam as forças da natureza para culto e devoção. Depois da Antiguidade o artista conhecia aqui, face ao cristianismo, um lugar de menoridade, desprovido de pensamento ou qualquer ciência que devia anular a sua expressão individual e confinar-se à lógica da Teologia e da Ética, submetendo-se ainda aos ditames da hierarquia eclesiástica.

Assim se afirma que *hemos encontrado que el ilícito arte del pintor es injurioso para la crucial doctrina de nuestra salvación*. Logo de seguida observa-se a nefasta postura do

artista que procura uma fama e proveitos terrenos: *Cuán absurda es la idea del pintor que por el vil amor a la ganancia persigue lo inasequible, esto es, dar forma com sus impuras manos a cosas que se creen com el corazón y se reconocen com el alma!* Os processos artísticos de representação clássica são claramente questionados e condenados e, no horizonte, visa-se a presença do modelo no acto criativo, bem como o domínio de algumas ciências, em especial a anatomia. A representação do corpo não pode mais basear-se na sua observação. Condenava-se por isso Nestorio e a sua afirmação segundo a qual *nosotros pintamos solamente la imagen de la carne, que hemos visto y tocado y con la que hemos vivido. Ora, como es que estos absurdos hombres dividen la carne que há estado unida com la Divinidad y (ella misma) divinizada, e intentan representar una pintura como se fuera un simple hombre?*

Recorrendo à história, declara-se que as imagens não têm fundamento na tradição de Cristo, dos Apóstolos e não há nenhuma santa súplica que possa santificar uma imagem, nem transformar a sua expressão comum num estado e santidade: *es más, permanece comum y exenta de honor, igual que el pintor que la hizo.* Assim se condenavam todos aqueles que usando processos clássicos e ousavam as suas representações imagéticas, nas figuras da Virgem, Cristo e os Santos.

Como resultado final, afastada a possibilidade de a arte substituir a religião, podia finalmente legislar-se sobre o verdadeiro significado e utilidade das imagens sacras: *las representaciones de la cruz, lo mismo que de las santas imagens, ya este hechas com colores o en piedra, deben colocar-se en los vasos, ropas, paredes y caminos. (...) Cundo más se contemplan estas imagens más vivo será el recuerdo de lo que aquéllas representan y más inclinación se sentirá a venerarlas (...) sin que por ello se les manifieste verdadera adoración, que solo pertenece a Dios, pêro se les ofrecerá incienso y luces, como se hace com la Santa Cruz y los Santos Evangelios (...) Quien venera a una imagen, venera a la persona que ella representa.*

O essencial estava dito e, sendo a Igreja uma entidade supra-nacional, os efeitos das decisões de Nicéia nortearão todo o cristianismo ocidental.

O Ambiente Peninsular – dos Bárbaros à sua Conversão

A partir do século V as invasões bárbaras determinam alterações substanciais na vida peninsular: Alanos, Vândalos e Suevos chegam em 409, os Visigodos em 414. Professavam o gentilismo, convertendo-se depois ao arianismo e, tal como refere Idácio na sua *Crónica*, perseguiram os cristãos, tendo invadido Braga e praticado varias destruições em templos. Mas a população hispano-romana, principalmente a urbana, permanece como um foco residual do cristianismo. Depois assiste-se à conversão dos Visigodos em 589 no terceiro Concílio de Toledo, e dos Suevos na segunda metade do século VI.

De um ponto de vista genérico são determinantes na Península as influências do Oriente, nomeadamente: traduções de livros do grego para o latim; influência das peregrinações a Jerusalém donde os peregrinos traziam informações, relíquias, narrativas hagiográficas que serviam de base à atribuição de oragos às igrejas, para além do conhecimento de personagens ilustres do cristianismo como S. Jerónimo, visitado por Idácio, bispo de Chaves. Importantes também os tratados ascéticos, históricos, bem como as actas conciliares que circulam no ocidente peninsular; de natureza idêntica são os manuscritos relativos a heresias como o arianismo (mundo material é impuro e mau, horror à matéria), o origenismo (de marca neo-platónica, procurando conciliar a fé cristã com a tradição helénica), o priscilianismo (com influências platónicas, maniqueístas e pitagóricas), cujo mentor, Prisciliano (séc.

IV), era natural da Galécia e aqui conheceu, bem como a sua doutrina, grande fortuna. As implicações desta complexa teia cultural no pensamento artístico português estão por determinar e apresentam-se aqui apenas como estímulo científico e pedagógico. Das personalidades deste ciclo importa destacar o bracarense Paulo Orósio (n. em 390) cuja obra é profundamente marcada pelo pensamento de Santo Agostinho. Orósio foi contemporâneo das invasões dos alanos, vândalos e suevos que o perseguiram; Orósio fugiu da Península e encontrou-se com Santo Agostinho em África. É sob o seu magistério e sugestão que escreve a sua obra célebre, *Historiarum adversus paganos libri VII*, primeira história universal escrita por um cristão. Na Palestina conheceu igualmente S. Jerónimo. No fundo o que aqui nos interessa é verificar a predominância do neo-platonismo, principalmente d' *A cidade de Deus*, com profundas repercussões sobre o pensamento medieval. Em Santo Agostinho como em Paulo Orósio a matéria artística é muitas vezes a ilustração de um pensamento ou uma narrativa da qual se extrai uma moralidade. No capítulo 20 do Livro I da sua obra, Orósio fala-nos de um tirano siciliano, Faláris para quem um artista, Perilo, construiu um touro de bronze. Num dos lados do touro abriu uma porta por onde entravam os condenados; de cada vez que entrava um, acendia-se uma fogueira debaixo do touro e, por efeitos, acústicos, os seus gritos eram ouvidos como um murmúrio do próprio animal de bronze. Mas Faláris acabaria por vingar-se do próprio artista, castigando-o com a obra que ele tinha fabricado. Orósio apresenta esta história como exemplo de ignomínia e impiedade e está implícita a colaboração da arte e do artista. Aliás Orósio não se esquece de afirmar que *todas as coisas criadas serão atribuídas a Deus*.

Paulo Orósio trata também do magno problema do culto dos ídolos considerando que com o avanço do cristianismo já se encontrava algo abalado, como que envergonhado de si próprio. Mas na verdade o problema da idolatria é transversal aos primeiros tempos do cristianismo ocidental, nomeadamente na Península Ibérica. O tema é aliás bíblico pois constitui já matéria amplamente tratada no *Livro da Sabedoria* de Salomão. Embora a temática seja em primeiro lugar de natureza religiosa, no combate a deuses estranhos e na fixação das veras devoções, tem implicações óbvias na produção artística, tanto nas imagens pintadas quanto nas esculpidas.

A destruição de ídolos explicará, porventura, a rarefacção de testemunhos arqueológicos de períodos anteriores ao cristianismo. Aliás, num primeiro momento, o comportamento da Igreja face aos ídolos é de extremos rigor: à recusa liminar, misturada com alguma prudência, contrapunha "objectos" devocionais. É o que depreendemos numa Epístola de Avito dirigida ao Bispo Balcónio e demais clero e fiéis bracarenses. Através de Paulo Orósio enviava para Braga relíquias do primeiro mártir do cristianismo, Santo Estevão: *a cinza da carne e dos nervos e, o que se torna mais seguro e garantido para ser acreditado, ossos sólidos e que se conservam untuosos em virtude de renovados sucos e odores como prova manifesta de santidade*.

No mesmo sentido vão os textos de S. Martinho de Dume (n. entre 518-525, m. em Braga em 579), religioso oriundo da Panónia (Europa Central) que chegou à Galécia em 550. S. Martinho é um dos responsáveis pela difusão do gosto pela literatura oriental, sendo portador de manuscritos gregos. Foi bispo de Braga, onde impulsionou o estabelecimento de regras e preceitos da vida piedosa que em grande parte regem os primitivos mosteiros.

Logo na *Regra da Vida Virtuosa*, S. Martinho recomenda que não se possuam nem admirem bens transitórios aos quais não se deve dar valor como a nada que seja

caduco. Sob o signo das quatro virtudes teologais, o crente deve pôr um freio à concupiscência e a todos os prazeres ocultos, bem como à curiosidade que arrasta para uma vida dissoluta. Não devem ser os prazeres a regerem a vida: *que seja a fome a estimular o paladar e não os sabores*. O bom cristão será aquele que nega o corpo, não num processo de aniquilamento mas de depuração continuada de modo a que o espírito possa reger a vida e os comportamentos. Sob a forte influência de Séneca, S. Martinho condena então a soberba, princípio do pecado. Fora em seu nome que o primeiro anjo caíra da sublime e abençoada região dos anjos para o inferno. Ora esse primeiro anjo chamava-se Lúcifer, e o nome era uma homenagem ao esplendor da sua formosura, condição que o fazia sobressair entre todos os outros *poderes luminosos*. Ora Lúcifer acreditara que a sua suprema beleza era uma auto-criação quando não verdade não era mais que uma doação feita pela *bondade do seu Criador*.

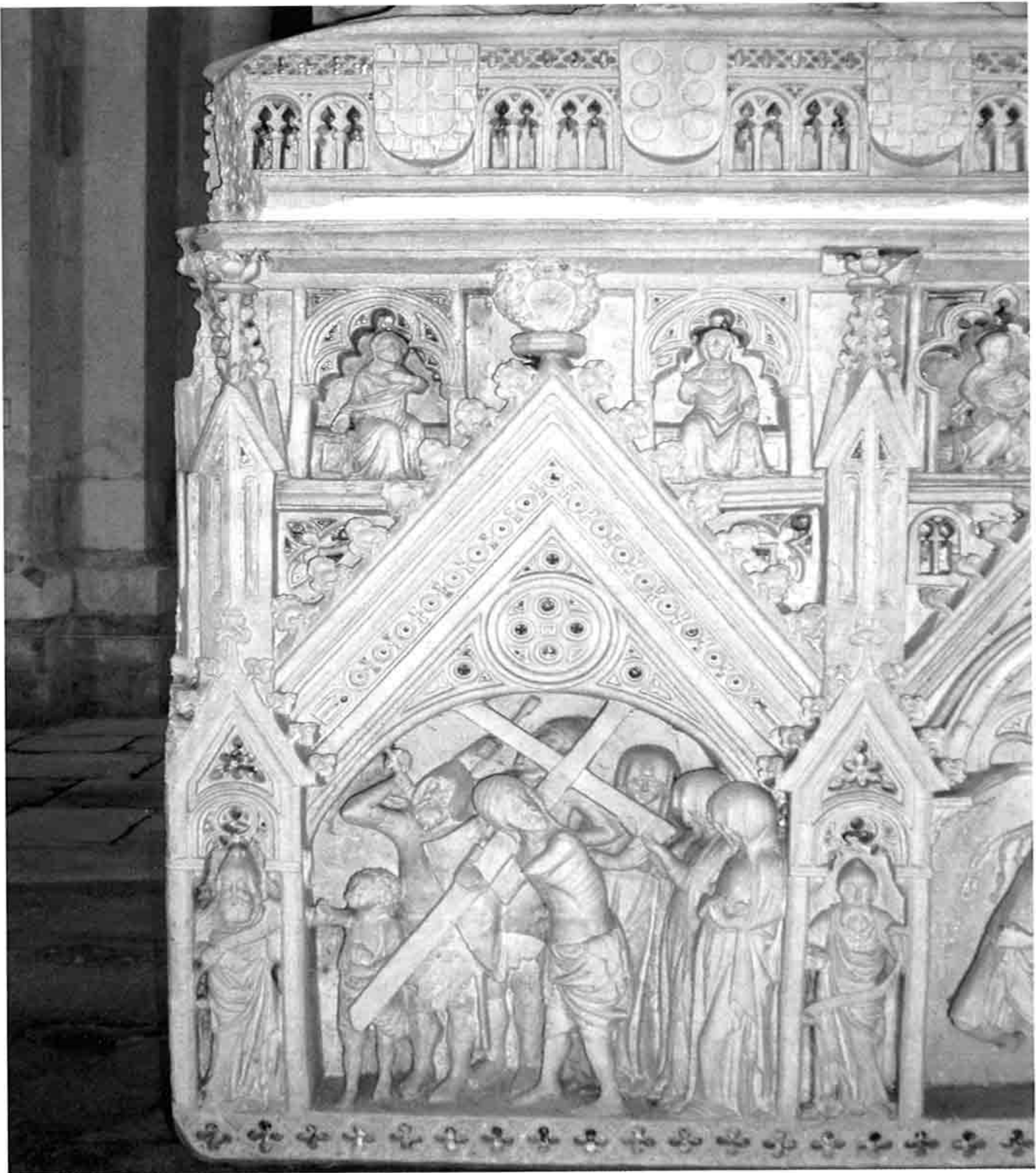
Esta narrativa de S. Martinho atravessa todo o pensamento cristão sobre a beleza e, por inerência, sobre a própria arte. Ambas são outorgadas pelo Criador mais para o prazer espiritual e, verdadeiramente, o artista não é mais que a mão que executa algo que não domina na totalidade.

É este pensamento que orienta um texto notável, *Da instrução dos rústicos*, dirigido ao bispo Polémio e ao longo do qual se pressente o confronto entre a doutrina cristã e a realidade cultural que S. Martinho encontrava na sua diocese de Braga. Aliás S. Martinho é conhecido como o Apóstolo dos Suevos. Essa verificação encontramos logo no começo quando refere os rústicos como gente apegada ainda à veneração de antigas superstições e ao culto dos ídolos: *prestam culto de veneração mais aos demónios que a Deus*. Irá ainda criticar-lhes a veneração das forças da natureza, como o Sol ou a Lua, as estrelas, o fogo, as águas e as fontes. Os rústicos acreditavam que essas forças naturais nasciam de si mesmas e que não eram obra divina, sendo convencidos pelos demónios metamorfoseados a oferecerem sacrifícios no alto dos montes ou nas florestas frondosas. Nesse processo demoníaco cabiam igualmente os templos com os seus altares nos quais se sacrificavam homens e animais e ainda estátuas de *homens celerados* que S. Martinho abominava. Ora os adoradores de ídolos teriam perpétua condenação. S. Martinho condenava igualmente o que restava da mitologia clássica, como os cultos de Minerva e de Vénus.

Trata-se de um retrato das antigas crenças peninsulares que S. Martinho quer banir e fazer substituir pelos valores cristãos, processo que arrastará a prazo importantes mudanças iconográficas e uma nova produção de objectos religioso-artísticos. S. Martinho socorre-se então da narrativa bíblica para contar a saga do Homem sobre a terra, historiando-lhe os pecados e retirando constantes exemplos morais.

S. Martinho era natural da Pannonia, viajou pelo Oriente, onde aprendeu grego e ciências eclesiásticas. Segundo o seu biógrafo, D. Frei Caetano Brandão, foi a Providência que o fez vir a esta *terra estranha, para a regar com as torrentes da sua sabedoria*. Convertidos os Suevos a sua missão continuou através da doutrinação, conseguindo arrancar do mundo, os homens necessários para a fundação de mosteiros. O primeiro será o de Dume, então arredores de Braga, onde procurou reproduzir a vida monacal tal como a vira no Oriente. Ao mesmo tempo as suas preocupações culturais levam-no a ordenar ao Diácono Pascasio, que dominava a língua grega, que vertesse para latim os ditos e sentenças dos Padres do deserto, cuja sabedoria seria a base das regras mais importantes para a perfeição cristã e monástica.

Daqui nascem algumas disposições gerais visando atitudes comportamentais como a mortificação da gula, a sobriedade, o jejum, a vitória sobre as tentações do demónio e a rebelião da carne. Ao mesmo tempo pregava-se a pobreza monacal,



[Fig. 2] – Encontro de Cristo com as Santas Mulheres a Caminho do Calvário – Túmulo de D. Inês

os desapego de todos os bens, a eliminação de desejos pessoais, a vontade de vã glória e de vaidade. Penitência, humildade, obediência e pobreza eram os desígnios fundamentais.

A vivência individual desaconselhava o conhecimento que era fruto duma curiosidade impura sobre a vida e o mundo, cujo desenvolvimento só poderia levar a palavras e obras supérfluas. Condenava-se igualmente a amizade com os poderosos, a convivência com mulheres, enquanto se recomendava que não se mortificasse a vista com a sedução do mundo em redor; os olhos serviam apenas para as almas vazarem os seus pecados, através das lágrimas, desaconselhando-se implicitamente a curiosidade sensorial, a ordenação do mundo, em suma, a formação de conhecimentos baseados na percepção que eram tidos como impuros e erróneos.

S. Martinho será Bispo em 556, ainda em Dume, passando depois para Braga. Tem então tarefas mais dilatadas, como a separação da vida religiosa entre catedrais e mosteiros, e um incentivo permanente ao culto das relíquias em altares. Quando morre é sepultado em Dume numa arca de mármore *semelhante ao de Estremoz*, com dez palmos de comprimento e tendo à face figuras em relevo dos doze Apóstolos; nos 4 ângulos, os respectivos símbolos dos Evangelistas. O corpo acabará por ser trasladado em 1591 para a Sé de Braga e intalado em 1606 numa capela.

Para a arte cristã deixou S. Martinho algumas linhas importantes, no *Da Instrução dos Rústicos*, sobretudo num momento de ruptura icónica e formal. Começa por situar na fase pós-dilúvio os impuros cultos da natureza, por parte dos sobreviventes: *huns adoravão o sol, outros a lua, ou as estrellas, huas o fogo, outros a agoa do profundo, ou as fontes das agoas; entendendo que estas coisas não havião sido feitas por Deos para uso dos homens, mas que tinhão nascido de si mesmas. Então o Diabo, ou os demónios seus ministros, que forão precipitados do Ceo, vendo os homens em ignorância por desprezarem o seu creador, começarão a os servir por meio das creaturas. Ora se lhes mostravão em diversas figuras; ora fallavão com elles, e lhes pediam que nos altos montes, e nos bosques frondosos lhes offerecessem sacrificios.*

Maléfica era também a continuidade dos mitos e dos deuses clássicos, cujas vidas estavam repletas de adultérios e incestos, como era o caso de Júpiter, Juno, Minerva, Vénus. Igualmente o litigioso Marte, Mercúrio, inventor do roubo, Saturno, o devorador dos próprios filhos. Ora toda esta cultura resistente devia ser banida enquanto culto e figuração e ser substituída pela verdade do cristianismo.

Outro ponto importante é o aparecimento de novos mártires, de novas devoções, que substituíssem os ídolos pagãos. Ora este processo tem em Braga uma particular relevância porque significou um aprofundamento da cultura local.

A este universo cultural pertence também S. Frutuoso de Montélios, natural de Bierzo (Leão). Viveu no séc. VII e foi bispo de Braga. S. Frutuoso foi um homem multifacetado que moldou profundamente o monaquismo do noroeste peninsular e cujos ecos se mantêm perenes durante séculos, muito para além do seu território original. A sua faceta que mais nos interessa é a de construtor de mosteiros e a de legislador monacal. Deixou duas Regras escritas que moldaram a vida comunitária dos monges, a *Regula monachorum* e a *Regula communis*, para além do denominado *Pacto de S. Fructuoso*. Sob o seu impulso os mosteiros transformaram-se em centros religiosos mas também culturais. Os monges tinham entre as suas atribuições o dever de ler e copiar e entre os livros mais “populares” contavam-se sobretudo hagiografias, com um óbvio interesse na formação de um corpus iconográfico. Mas a Bíblia era naturalmente uma fonte privilegiada, tal como as obras de S. Jerónimo, a par com vastas influências orientais. O impacto destas obras na formação de um espírito cristão e duma sensibilidade religiosa terá sido determinante e a sua influência sobre o construir e sobre os objectos litúrgico-artísticos, um dado que importará avaliar.

O Monaquismo

S. Bento é o fundador do monaquismo ocidental. Nasceu Núrsia em 480, no seio de uma família nobre. Estudante em Roma, abandona a cidade devido à imoralidade reinante e inicia uma vida de refúgio, terminando numa caverna no vale de Aniene, perto de Subiaco, onde se votou completamente à oração e à penitência. Em seu redor foram nascendo doze mosteiros para cada um dos quais S. Bento enviava o mesmo número de frades, número simbólico que apontava para a reunião dos Apóstolos. Desgostoso com o clima moral dos monges acabará por se retirar para o

Monte Cassino na Campânia, fundando aí um mosteiro que será o centro da Ordem dos Beneditinos.

Entretanto no seu primeiro abrigo S. Bento havia já delineado a Regra dos Mosteiros que ficará conhecida como Regra de S. Bento, uma espécie de código normativo que vai balizar a expansão dos monges e dos conventos pelo Ocidente. S. Bento terá falecido pelo ano de 547 mas a Regra vigorará cerca de 1400 anos.

No seu conjunto a Regra tem como preocupação central ensinar os monges a viverem nas suas comunidades e tem por isso objectivos comportamentais: a obediência, o silêncio, a humildade, a vivência segundo os fundamentos do cristianismo.

A matéria artística tem pouco relevância neste texto. Pretende-se fundar um vivência espiritual, longe dos negócios do mundo e aos monges estava vedada a posse de bens pessoais, como livros, tábuas e penas para escrever. Previa-se, contudo, uma vida bi-polar entre a leitura de textos combinada com um período de ocupação com trabalhos manuais. O capítulo 57 da Regra é aliás dedicado aos artesãos do mosteiro, sobretudo àqueles que tenham já um conhecimento específico de uma qualquer actividade manual. Com a permissão do abade o frade podia exercer essa função mas sempre em humildade, não para glória pessoal, abstendo-se de qualquer tipo de orgulho. Os objectos manufacturados podiam ser vendidos para o exterior, mas a um preço inferior ao dos artesãos do século, e sem qualquer tipo de cupidez.

A expansão dos Beneditinos ou Monges Negros, como eram conhecidos, teve um papel determinante na coesão moral e cultural do Ocidente. Embora sigam os ensinamentos do seu fundador, os Beneditinos não constituem uma Ordem única mas vão-se agrupando em Congregações, designadas pelo nome da sua primeira abadia ou do seu fundador. Do tronco comum os mais importantes para Portugal são os clunicenses e os cistercienses. Os primeiros têm origem na cidade de Cluny na Aquitânia francesa, com a fundação datando de 910. Os segundos têm origem em Citeaux, fundado por S. Roberto em 1098 mas a personalidade dominante acabará por ser S. Bernardo que funda a abadia de Claraval em 1115.

II

O SEGUNDO FÔLEGO DO CRISTIANISMO PENINSULAR

A Influência da Bíblia

No domínio das artes plásticas, sob o primado da emanção, alguns textos são fundadores da mundovisão estético-artística medieval. A *Bíblia* claro é formadora da visão do mundo. Foi enorme a sua influência no pensamento medieval, especialmente o *Génesis* e o *Livro da Sabedoria*. A *Bíblia* tem um significado literal e um outro alegórico; o literal é dado pelas palavras, estudadas pela gramática e pela retórica; o alegórico pelas coisas que as palavras representam e as coisas são estudadas pela forma (aritmética) e geometria), pela proporção (música) e pelo movimento (astronomia), pelo conteúdo (física). São múltiplos os conteúdos bíblicos que podem interessar à formação duma filosofia da arte e a Idade Média não deixou de privilegiar alguns. Desde logo o tema da luz, tão caro à sensibilidade medieval. Trata-se de uma matéria recorrente mas cujo fascínio pode ser tipificado pela descrição do *Génesis* quando Deus separou a luz das trevas. A luz é sinal da sabedoria divina, já descrita no *Livro da Sabedoria* como o brilho que não conhece o ocaso ou como um apelo revelador do Bem : *Iahuveh, levanta sobre nós a luz da tua face.*



[Fig. 3] – Roda da Fortuna – Túmulo de D. Pedro

Toda a luz é símbolo, a própria luz material não é mais que um pálido reflexo da eterna luz divina; mas a luz é também manifestação da graça e as trevas um sinal de doença.

O tema da semelhança, descrito nos Génesis, *façamos o homem à nossa imagem*, conduz à ideia que é bela toda a forma que apresenta alguma similitude com a beleza divina; deve, no entanto, que a alma é mais bela que qualquer forma sensível, pois na concepção medieval era a imagem do próprio Deus. S. Bernardo, um autor de larga repercussão em Portugal, chamar-lhe-à símbolo do infinito. Daqui decorre a ideia essencial do carácter vão da beleza, como é afirmado no *Livro dos Provérbios*.

Mas a enorme influência da Bíblia estende-se à própria concepção de arte, entendida como um mero exercício artesanal e o artista como um simples artesão. Esta ideia central determina, por exemplo, a organização dos artistas em corporações, muitas delas secretas, como forma de manutenção de segredos profissionais que não interessava que extravasassem o espaço de trabalho. Ora esse conhecimento era concebido como essencialmente manual, uma habilidade ou destreza. Mas também é interessante verificar que são praticamente inexistentes na Idade Média os textos de matriz tecnológica, pelas razões de secretismo já avançadas mas também porque seria certamente nula a qualificação literária dos artífices. Ora esta série de circuns-

tâncias impõem um fazer rotineiro porque desprovido de problematização teórica e também porque não se oferecia à discussão de gerações sucessivas. O sistema de transmissão de conhecimentos era oral, fazia-se em circuito fechado e era fortemente hierarquizado.

Esta concepção afasta qualquer concepção de uma teoria da arte o que é diferente da afirmação segundo a qual na Idade Média, como na Bíblia, haja uma omissão total das artes figurativas. Simplesmente esses textos não são autónomos, nem fazem a valorização da arte, dissolvendo-a em prosa religiosa ou ética. Aliás no Eclesiástico afirma-se que a habilidade manual não é universal porque cada um tem tendência para ser hábil em actividades singulares. Tal não significa que as profissões manuais não tenham uma reconhecida utilidade. Mas, ainda assim, a conclusão é arrasadora: os profissionais manuais não brilham nem pela cultura, nem pelo julgamento e são incapazes de produzir máximas.

No Génesis, quando se descreve o modo como Deus criou o mundo, oferece-se ao pensamento medieval uma analogia essencial, embora fortemente relativizada. Se Deus criou o mundo fê-lo a partir de uma matéria sem existência prévia. Ora os artistas criam, transformam, uma matéria já existente e a partir dela multiplicam as formas.

Esta é uma diferença essencial, tal como o próprio modo como o artista sabe do seu destino. No texto é referido o nome do primeiro artista cristão, Beseleel, e do seu ajudante, Ooliabe. Mas mais importantes que os nomes são as circunstâncias. Deus disse: eu os escolhi para artistas. Ser artista é pois uma selectiva escolha divina. Entretanto é Deus que investe entendimento e conhecimentos no escolhido, aptidão para toda a espécie de trabalhos: desenhos, lapidação de pedras, trabalhos de ourivesaria, etc.

Também no Livro da Sabedoria se faz uma descrição do artista, de um modo pouco lisongeiro. Suponhamos um carpinteiro que faz um determinado objecto em madeira; o que sobra desse trabalho é utilizado para fazer uma fogueira e, com os restos que sobejam, o carpinteiro vai fazendo uma figura de homem, seus momentos de lazer.

Os Artistas e a Literatura de Atelier

O mito fundador do conceito de artista medieval radica na *V Eneida* de Plotino quando compara dois blocos de mármore: um na sua forma natural, em bruto, outro já convertido numa estátua divina. Ora a responsabilidade da beleza superior da segunda forma era do artista, não da natureza. Ora essa capacidade transformadora do artista derivava de uma espécie de forma interior ou de uma ideia para as quais tem uma especial intuição. Esta definição só na aparência constitui uma concepção positiva do artista e do seu trabalho.

A Idade Média formulou uma classificação bipolar, embora complementar, do conhecimento humano: o *trivium* (gramática, retórica e dialéctica) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Como se verifica as artes estão excluídas desta ordenação, pressupondo que a sua condição era sobretudo artesanal e que os seus profissionais não necessitavam de conhecimentos teóricos. Aliás as palavras arte e artista teriam conteúdos muito genéricos, distintos da individualização e nobilitação que hoje revestem. Irmanavam-se com outras profissões que exigiam igualmente uma certa destreza manual, conhecimentos da matéria e um certo número de processos artesanais, sedimentados pela tradição e que corriam oralmente de geração em geração, mantendo-se algum secretismo nessa transmissão.

As profissões manuais faziam parte da estrutura da nação, da sua coesão social. E, quando D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, enumera os seus *cinco estados*, coloca-as em quinto lugar, depois dos oradores, dos defensores, dos lavradores e pescadores, dos oficiais. Nesse quinto estado incluíam-se todos *que lusam d'algumas artes aprovadas e mesteres, como fisicos, cellorgiãaes, mareantes, tangedores, armeiros, ourivezes, e assy dos outros que som per tantas maneiras.*

A Idade Média conhecia as vantagens do saber codificado. É o que se depreende do prólogo do *Livro de Alveitaria* de Mestre Giraldo, físico do reinado de D. Dinis: *Quando as sciências e as artes ssom escriptas e emsignadas segundo hordenamento quall devem, poden-nas os homees achar mais asinha e ho entendimento er pode-llas-ha mais ligeiramente filhar e entender.* No domínio artístico esta necessidade não terá suscitado uma continuada teorização.

É conhecido *O livro de como se fazem as cores*, escrito por um judeu, Abraão b. Judah ibn Hayyim; a sua redacção terá sido terminada em Loulé em 1262, embora persista uma polémica erudita em redor do local e data. O texto tem uma clara matriz tecnológica e o seu interesse cultural não vai além deste elogio do fazer e dos seus segredos de atelier. Na verdade trata-se de um receituário restrito ao modo de fazer cores das *tintas todas para aluminar os livros*. Com um claro perfil medieval o texto vai seriando e hierarquizando as cores: o ouro, o azul, o rosa, o zarcão, o azinhavre, o carmim, o vermelhão, o ocre; acrescenta receitas sobre colas e vernizes.

Definição e Função das Imagens

As peculiares condições da formação da nacionalidade podem explicar a permanência da importância da cultura monástica entre os séculos XII e XIV. Santa Cruz de Coimbra onde ainda se sepultam Afonso I e Sancho I tem um papel predominante, sendo a sua acção completada senão substituída após a construção de Alcobaça e a instalação dos cistercienses que trazem consigo a influência do pensamento de S. Bernardo. Alcobaça e S. Bernardo dominam a vida cultural portuguesa até ao advento dos mendicantes. Era famosa a sua imponente biblioteca que até ao séc. XVI reuniu à volta de 500 volumes, na sua maioria cópias e traduções. Aí se encontravam autores como Santo Agostinho, S. Gregório Magno, Orígenes, S. Jerónimo, Santo Ambrósio; S. Bernardo, Hugo de S. Vítor e Ricardo de S. Vítor; Bíblias e catenas; Pedro Lombardo e Santo Anselmo e S. Tomás de Aquino; Santo Isidoro, Cassiodoro e Boécio; Aristóteles mas não Platão e os platonizantes (Boécio é a excepção). Predominam Santo Agostinho e S. Bernardo.

Santo Agostinho é aliás uma referência na Idade Média portuguesa. Nas *Confissões* o bispo de Hipona (354-430) fala na primeira pessoa e o seu texto é confessional. Mantém o carácter disperso da matéria artística, redu-la à Teologia e à Ética mas a repercussão das suas ideias foi enorme. Há nas *Confissões* vários dualismos importantes, entre a carne o espírito, o bem e o pecado. Por entre esses paradigmas irrompe a consciência da matéria e das coisas belas. É assim que nomeia o ouro, a prata, os corpos belos, todos atractivos e que nos agradam por correspondência com o sentido a que se dirigem. Mas a beleza que patenteiam manifesta apenas a beleza suprema do seu autor, Deus, no qual coincidem três absolutos: o Bem, a Ciência e o Belo. Há analogias mas também antagonismos radicais entre a criação humana e a criação divina. Deus criou a matéria a partir do nada; mas criou também o artífice, o seu corpo e a sua alma, a sua imaginação. O artífice dá forma a uma matéria pré-existente, através do domínio da alma (imaginação) sobre as mãos que executam. Há dignidade nessa criação

mas há também o risco enorme de produção de imagens que, através da sua sedução, conduzem o olhar à concupiscência. Os olhos gostam da beleza, da variedade das formas, do brilho e amenidade das cores, da luz. Ora toda a sedução leva à curiosidade e esta ao conhecimento das coisas corruptíveis. Há assim um desvio da tarefa primordial do homem que devia dirigir-se para a contemplação dos sinais da beleza divina nas coisas, para um esforço de libertação da alma do peso do corpo. Mas a fatalidade da sedução das imagens é inerente à própria condição humana. Quando Santo Agostinho se dedica à tarefa de imaginar Deus não consegue deixar de dotá-lo com forma corpórea, de o colocar no espaço, quer o do mundo quer o infinito. Ao criar formas o artífice cria também o espaço e o próprio tempo pois as obras de arte marcam o seu fluir, o antes o durante e o depois. O artífice coloca-se numa linha criacionista que Deus, verdadeiramente, começou: primeiro era o Nada, a que se seguiu o informe da matéria, seguido da forma e da forma no tempo. Esta hierarquia sequencial impõe uma outra a que afirma a superioridade do ser espiritual (ainda que informe) sobre o corpo material organizado; a que prefere o ser material (ainda que informe) ao puro Nada.

As formas e as imagens produzem ilusões insinuantes e apresentam-se antes de mais ao olhar, primeiro dos sentidos, com uma superior capacidade pecaminosa e de conhecimento; seguem-se, na hierarquia agustiniana, o ouvido, flutuando entre o perigo do prazer e os seus salutares efeitos, o inofensivo cheiro, a gula e a sua dificuldade conciliadora entre a saúde e o prazer e, finalmente, o tacto ou concupiscência da carne que vegeta na deleitação de todos os sentidos, matando porque a todos serve.

Desta narrativa existencialmente tensa fica ainda uma poética da luz que a Idade Média muito apreciou na sua dicotomia entre uma luz aparente dirigida aos sentidos da carne, lembrança e evocação dessa outra Luz que toca sem dilacerar.

S. Bernardo e a Crítica às Imagens

S. Bernardo, o seu pensamento e vida, acompanham a enorme importância dos cistercienses entre nós. Predomina um grande ascetismo programático, um despojamento dos valores materiais e uma célebre e algo lendária rejeição ao luxo, em polémica contra Suger e os beneditinos. Convém, no entanto, medir a distância entre os textos e o realmente construído. E aí é importante sublinhar a magnitude de muitas construções cistercienses e a sua poética definição do lugar da arquitectura: habitualmente em sítios que procuravam recriar a ambiência de Claraval e que moldou a também a fisionomia dos seus mosteiros portugueses.

O seu programa artístico, com larga repercussão entre nós, está claramente expresso na sua Apologia, dirigida a Guillaume, abade de Saint – Thierry. Com tacto diplomático, S. Bernardo começa por elogiar a vida santa e honesta vivida em Cluny. Mas, citando a Regra de S. Bento, Bernardo de Claraval deseja um reforço duma justa vivência religiosa, de certo modo um regresso a uma primitiva pureza. É muito claro quando afirma que *l'esprit est supérieur au corps, autant l'exercice spirituel est plus utile que le corporel*. Sabe-se, aliás, por relatos biográficos que S. Bernardo tinha uma superior capacidade para ignorar o mundo à sua volta, vendo e não vendo, todo entregue à pura vida espiritual. É ainda mais directo quando reprova muitas das coisas que se vivem e veem em Cluny.

Generalizando, São Bernardo condena a vanidade e o supérfluo que se vê na maior parte dos mosteiros; interroga-se como é possível tanto desregramento entre

os monges, desde aspectos comportamentais, como na construção dos edifícios. Como é possível compreender a altura excessiva dos oratórios, a sua largura desmesurada, os ornamentos sumptuosos – e, sobretudo, *dês peintures trop curieuses qui, attirant les yeux, empêchent les sentiments de dévotion?*

Este tipo excessivo duma arte mundana não favorecia a vivência espiritual, destinando-se apenas a excitar a devoção das gentes de gosto vulgar e grosseira que se comprazem com os ornamentos materiais, sendo incapazes duma vivência interior. Para S. Bernardo esta atitude repunha de novo um problema antigo e que se julgava resolvido, o da idolatria. Mais, *la vue de cês vanités somptueuses et surprenantes anime plutôt les spectateurs à offrir leur argent que leurs prières à Dieu*. A riqueza atrai a riqueza, como o dinheiro atrai o dinheiro e o resultado é verem-se as santas relíquias cobertas de ouro.

A dura crítica de S. Bernardo reavivava práticas há muito condenadas pela Igreja, como a relação entre o crente e as imagens sagradas: *on montre un excellent tableau d'un saint ou d'une sainte, et on le croit d'autant plus sacré qu'il a plus d'éclat; en même temps on s'avance pour le baiser: on exhorte à donner, et on admire bien davantage la beauté du tableau ou du reliquaire que l'on révère la sainteté*. Se se pretende dignificar com santidade essas imagens, pelos menos devia-se eliminar a beleza das cores.

S. Bernardo analisa de seguida o programa escultórico que vê nos mosteiros e interroga-se sobre a utilidade de monstros ridículos que aparecem nos muros dos claustros, expostos ao olhar dos frades. Aonde conduz essa beleza disforme desses macacos imundos, desses leões furiosos, desses centauros monstruosos, dessas figuras que representam meio-homem, mais os tigres, os soldados em batalha ou os caçadores? Como entender a representação de vários corpos sob várias cabeças ou de várias cabeças sobre um mesmo corpo?

As interrogações de S. Bernardo prosseguem, listando de modo condenatório a imaginária românica esculpida pelos mosteiros: um besta de quatro pés com rabo de serpente, a cabeça de um quadrúpede com corpo de peixe, um cavalo que é meio cabra, com cornos. Desta folia, aos olhos do santo, uma meditação, um suspiro lhe sai: *et qu'on y passerait plus volontiers toute la journée à admirer chaque ouvrage en particulier, qu'à méditer la loi du Seigneur!*

Os Símbolos

Um dos traços essenciais da cultura artística medieval é a sua vertente simbólica. Trata-se de algo que decorre já da prosa bíblica que declara o mundo feito à imagem de Deus e o homem à imagem do mundo. Este lado simbólico é acentuado pelo pensamento neo-platónico medieval, particularmente por Plotino. O simbolismo descobrirá em determinadas formas um reflexo directo do ausente e do transcendente, circunstância que confere ao símbolo uma haura de mistério que é necessário decifrar.

Um dos autores mais conhecidos no Portugal medieval foi precisamente Santo Isidoro de Sevilha que sistematizou o seu pensamento nas *Etimologias*. Nessa obra enorme e enciclopédica o autor hispânico interessa-se sobretudo pelo universo visível no qual procura o seu valor simbólico. A palavra é já um símbolo do objecto e o seu conhecimento pressupõe o conhecimento da coisa. Num mundo em que tudo é símbolo, o céu, com os seus astros brilhantes, revela o conteúdo da felicidade celestial com os seus anjos e santos. Também importante é a teoria dos números (de origem pictagórica) expressa por Santo Isidoro: o dez (soma dos quatro primeiros, 1+2+3+4) e o seis seriam os números perfeitos, mas também o três (porque tem

começo meio e fim e é o signo da Cruz e da Santíssima Trindade). Mas além do simbolismo interessa-lhe igualmente a teoria das proporções ou correspondências na qual se funda a beleza das coisas.

É esta essencialmente a problemática da escultura românica. A presença nessas formas de um naturalismo ou de um realismo não é verdadeiramente um problema porque o escultor não gere o seu trabalho na busca de qualquer semelhança mas pode criar seres sem existência real ou coisas que nunca existiram. O essencial não é a semelhança mas o reconhecimento. Daí que o artista procure que as suas formas sejam essencialmente verosímeis. Já Plotino afirmava que a beleza da arte resulta mais da participação na beleza divina que no objecto construído. A beleza das coisas

reside essencialmente no interior do artista, não no objecto. É a fantasia e o seu carácter prolixo que constitui um sinal da escolha divina e da riqueza interior do artista. O que se pede ao artista medieval é que na sua arte transcenda a natureza.

Daí algumas noções essenciais na representação clássica, como a simetria a proporção ou o equilíbrio, sejam conjugadas pelo artista medieval segundo outras convenções e outras convicções. Quando se afirma que nas coisas se manifesta um Ser superior, opera-se a substituição do princípio a mimesis pelo da emanção.

Ainda assim as igrejas medievais são um enorme repositório de escultura. A arquitectura era visivelmente a arte maior, como já prescrevera Boécio, que ordenava o espaço e o lugar das imagens. Por isso a escultura medieval é essencialmente uma escultura integrada, restrita ao espaço que a arquitectura lhe reserva, condicionado a sua expressão formal e compositiva. Tudo isto com justificações simbólicas e religiosas, como veremos.

Apesar das restrições literárias que se vão opondo às imagens e a um certo sentido erróneo que da sua contemplação se podia retirar, desde o início que os mosteiros não prescindiram da sua utilização. A separação do trabalho entre o intelectual e o manual, redundava na prática numa especialização da chamada mão de obra. Os monges são em grande parte os obreiros dos seus mosteiros e das imagens, sejam esculpidas ou iluminadas. Aliás está por determinar a possível reciprocidade icónica e formal entre os dois géneros. Os monges, além do seu adestramento, determinavam pela sua organização, a manutenção dum certa tradição que assegurava a continuidade do mundo figurativo, do mesmo modo que devido ao espírito do tempo asseguravam o anonimato das obras.



[Fig. 4] – Decoração Vegetalista do Convento de Cristo em Tomar.

O lugar da escultura privilegiava a porta principal, o espaço circundante e os tímpanos profusamente ilustrados. Para além da simbólica das figuras a porta era ela mesma um símbolo, com referências vindas do Velho Testamento como do Apocalipse. A porta era considerada simbolicamente como a via de acesso à vida eterna ao mesmo tempo que as imagens aí inscritas constituíam ensinamentos essenciais visualmente transmitidos. Temas como Cristo em Majestade ou o Julgamento final são então recorrentes, além dos guardas do templo, habitualmente sob forma animalésca.

A escultura do exterior apresentava-se claramente à luz natural. Fazendo parte da poética da escultura, a presença da luz vai evoluindo duma obscuridade prenhe até ao esplendor lumínico das igrejas góticas. No interior o lugar da escultura está em grande parte confinado aos capitéis, suporte exíguo que exigia prodígios compositivos. Essa ornamentação era um sinal da saída do caos informe primitivo e representava as potencialidades da mão que transformava a matéria em formas. O trabalho do escultor era pois uma espécie de ordenação do mundo ao qual devia também dotar de beleza. A temática dos capitéis é um mundo inesgotável de representações do Velho e do Novo Testamento, de acontecimentos contemporâneos (representação de cavaleiros, batalhas, etc), cenas da vida dum quotidiano rural, desde as vindimas à colheita do trigo. Por outro lado também se representa o mundo moral (contrapondo-se muitas vezes o Bem e o Mal), representações da natureza vegetal e animal, além dum prodigioso núcleo de personagens fabulosas, nem sempre de fácil descodificação.

Apesar das reticências estatutárias ou da vontade de cristianizar a representação do visível, a Idade Média vai lentamente cumprindo as palavras por S. Gregório Magno, Papa e teólogo, que considera que as imagens desempenham uma função útil e importante, existindo não para serem veneradas em si, mas para educar a mente dos ignorantes e ilustração dos iletrados.

6. Franciscanos e Dominicanos

Os finais da Idade Média registam a entrada dos frades pregadores em Portugal (1216 e/ou 1217). Em 1309 D. Dinis entrega a universidade a dominicanos e franciscanos, facto marcante da cultura nacional. O contributo de ambos para a cultura portuguesa é enorme, salientando-se a difusão do pensamento de S. Tomás de Aquino e de S. Boaventura, bem como o exemplo de vida de S. Francisco. Aliás a vivência franciscana é um facto que impregna a cultura portuguesa, a um nível superior das ideais, para além da rápida e fácil aceitação popular por estes frades mendicantes.

S. Tomás (1226-1274), sob a influência de Aristoteles e Cícero, introduz no pensamento medieval a distinção fundamental entre a noção de percepção e a noção de prazer; declara a possibilidade humana em atingir determinados gozos, por abstracção das necessidades vitais mais imediatas. Assim o homem pode deleitar-se com a beleza das coisas sensíveis, em resultado da própria beleza que possuem, como a harmonia das formas. A beleza das coisas é em larga medida o resultado do nosso desejo de conhecimento, circunstancia que coloca os nossos sentidos sob o superior império da razão. Grande parte do pensamento do *Doutor Angélico* gira em torno do problema da beleza, sobretudo no seu tecido metafísico, numa espécie de prazer desinteressado – e é interessante verificar que jamais S. Tomás se refere, por exemplo, à avassaladora construção de catedrais suas contemporâneas.

Ainda assim não deixa de ter no seu horizonte teórico certas noções compositivas para se atingir a beleza, considerada também uma realidade objectiva: integridade ou perfeição do objecto, a proporção ou harmonia e, finalmente, a claridade revelada sobretudo pelas cores brilhantes. É importante assinalar que, ao estar sujeita à proporção, a obra a relações de quantidade e a sua forma final é mensurável.

Ora estas considerações traduzem-se numa valorização das qualidades formais dos objectos e da sua representação e numa vontade de conhecer todo o mundo visível na sua infinita multiplicidade. Na verdade para o autor da *Suma Teológica* (1266-1274) o conhecimento parte da observação duma realidade sensível a partir da qual se desenvolvem uma série de nexos causais que têm na base essa realidade e Deus no ponto mais alto. Dentro deste raciocínio escolástico, cada prova depende do ponto de partida, isto é de cada realidade sensível observável. Ora a realidade sensível é múltipla e diversa, encerrando em si uma forma inteligível em potência.

O pensamento franciscano baseia-se em larga medida no exemplo de vida do fundador da Ordem. Suficientemente conhecida, a vida de S. Francisco de Assis, nascido cerca de 1181, é a narrativa de um jovem de família abastada que até aos vinte e cinco anos se comportou como tal. Depois, é numa peregrinação a Roma que adere à pobreza, comprando andrajos a um mendigo e passando um dia à porta da igreja de S. Pedro, pedindo esmola. Depois verifica-se uma sucessão de acontecimentos que ajudarão à sua opção final: o contacto com leprosos, a reparação da igreja de S. Damião situada fora dos muros de Assis, a sua dedicação à mendicância. Cerca de 1200 já reunia em seu redor alguns companheiros, junto à igreja de Nossa Senhora da Porciúncula. O facto capital da sua vida ocorrerá em 1224, no Monte Alverne, quando é estigmatizado nas mãos com as cinco chagas de Cristo.

A expansão da Ordem, após a sua morte, é um facto de grande amplitude, tendo sofrido várias ramificações ao longo do tempo. Monges pregadores, dedicando-se à mendicância, procuravam seguir em tudo o exemplo do seu fundador: humildade, oração, dedicação a Cristo. A sua organização era também de uma grande simplicidade, com a reiteração dos valores e exemplo de vida de S. Francisco. Na Regra dos Frades Menores, o capítulo referente ao trabalho repete o espírito da velha Regra de S. Bento. Recomenda-se aos que trabalham, aos que para isso foram dotados por Deus, o façam com fidelidade e devoção, abstendo-se da vaidade que é inimiga da alma. Em qualquer caso as coisas temporais daí resultantes deviam sempre ser equacionadas e subordinadas ao espírito de oração e de devoção. A recompensa pelos trabalhos não se podia aceitar em dinheiro ou prata mas em géneros, na quantidade absolutamente necessária para a vida.

Um dos aspectos mais interessantes da mundovisão franciscana é o seu amor pela natureza, circunstância que coincide no tempo com a aproximação da própria arte. É representação progressiva do mundo natural e uma atenção maior ao próprio corpo humano. S. Francisco deixou múltiplos exemplos do seu amor pela natureza, considerada obra divina, afastando assim as maldições que sobre ela recaíram nos primeiros tempos do cristianismo. O exemplo mais famoso é baseado no Novo Testamento, nos Evangelhos de S. Mateus e S. Lucas e na sua descrição do presépio. S. Francisco consagrou em definitivo este episódio que dará largos frutos artísticos, quando se propôs recriar o presépio ao vivo. Após permissão pessoal, numa gruta de Greccio, recria a Natividade, com a inclusão de

animais vivos, nomeadamente a vaca e o burro, com a floresta em redor a servir de cenário. Esta aproximação à natureza conhece outros episódios entre os franciscanos, como no caso de Santo António que, desesperado por não ser ouvido pelos hereges terá, segundo a tradição, feito nas costas do Adriático uma pregação aos peixes. Ainda segundo a tradição, Santo António, virado ao mar, terá proferido estas palavras: *Ouvi a palavra de Deus, vós peixes do mar e do rio, já que a não querem escutar os infieis hereges*. O resultado foi a aproximação de uma multidão de peixes, com a cabeça fora de água, para ouvirem o santo. Pode ser pueril mas é revelador duma nova atitude.

Apesar de S. Francisco recomendar que os seus seguidores se afastassem da sabedoria do mundo, haverá que acrescentar o importante papel desempenhado por alguns pensadores franciscanos, sobretudo a sua disponibilidade afectiva para valorizarem o mundo natural, retirando-lhe interditos antigos. Esta disponibilidade, conjugada com as possibilidades abertas pelo tomismo, vão mudar o rumo da escultura num sentido da diversidade, da captação temática do mundo natural, numa atenção maior à própria diversidade dos seres e dos corpos e, na sua fase terminal, numa afirmação das potencialidades do artista em criar um mundo tão real como o real, na sua opulência e extensão. É o que se verifica na decoração esculpida do chamada manuelino que constitui um repositório pétreo, enciclopédico, dos pequenos e grandes seres que povoam o mundo.

Mas a Idade Média foi sempre um universo bipolar, em movimentos circulares de aceitação e rejeição da realidade física. Por isso o franciscano S. Boaventura (1221-1274), no seu *Itinerário* considera que as coisas têm uma tríplice existência: na matéria, na inteligência e na arquetipia eterna. O homem, microcosmos, deve chegar ao repouso da contemplação divina depois de percorrer os seis degraus de iluminações progressivas, tantos quantos os degraus da potência da alma: a sensação, a imaginação, a razão, o intelecto, a inteligência e o ápice da mente. Este percurso pressupõe a libertação dos pecados que impregnaram a natureza humana, a ignorância e a concupiscência.

S. Boaventura retoma igualmente o tema de Deus criador do mundo, o artífice supremo que criou a partir do nada. À nossa volta o mundo está repleto de vestígios divinos que se oferecem aos sentidos corporais, órgãos ao serviço do entendimento. Desses sinais faz parte *a beleza das coisas*, composta pela *variedade da luminosidade das figuras e das cores*, que reveste os corpos simples, os mistos, os orgânicos e que impregna os corpos celestes, os minerais, as pedras, os metais, as plantas e os animais. Tudo isto nos entra pela porta dos cinco sentidos que operam pelo reconhecimento e pelo deleite; mas importa notar que os sentidos apreendem não as coisas mas as suas semelhanças e o deleite acontece em função duma adequação pois a beleza *não é senão uma igualdade numérea, ou certa disposição das partes, unida à suavidade da cor*. A semelhança de que fala S. Boaventura é ainda uma participação daquela beleza de Deus, *Ser sumamente esbelto suave e saudável*. Em suma, propondo-nos a libertação das coisas, a libertação de nós mesmos (dos nossos pecados e fantasias), S. Boaventura propõe-nos uma subida à contemplação do divino *por um irreprimível e livre êxtase da pura mente*.

Mas como a arte faz parte do mundo visível captado pelos sentidos, sem essas transgressões a Idade Média, ou qualquer outra época, não desenvolveria uma extraordinária e diversa realidade figurativa, como na verdade aconteceu, nem possibilitaria o aparecimento de grandes escultores cujos nomes, por força da pensamento da época, nos estão na sua maioria vedados.

ALGUMAS LEITURAS:

- BARASCH, Moshe, Teorias del Arte de Platón a Winckelmann, Madrid, 1994
- BERNARD, Saint, Écrits sur l'art, Clermond-Ferrand, Lisboa, 2005
- BOAVENTURA, S., Itinerário da mente para Deus, Braga, 1986
- BRANDÃO, D. Frei Caetano, Vida, e opúsculos de S. Martinho Bracarense, Lisboa, 1803
- BRUYNE, Edgar de, La estética de la Edad Media, trad. esp., Madrid, 1994
- DAVY, M.-M., Initiation à la symbolique romane, Paris, 1977
- DUBY, George, Saint Bernard L'art cistercien, Paris, 1979
- DUME, S. Martinho, Opúsculos Morais, Lisboa, 1988
- ECO, Umberto, Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, Paris, (1970) 1993
- FLOOD, David, frère François et le mouvement franciscain, Paris, 1983
- FOCILLON, Henry, La vie des formes L'éloge de la main, Paris, 1039
- GUERRA, Amílcar, Plínio-o-Velho e a Lusitânia, Lisboa, 1955
- GOBRY, Ivan, St François d'Assise et l'esprit franciscain, Paris, 1957
- MÂLE, Émile, L'art chrétien du Moyen Age, Paris, 1907
- Art et artistes du Moyen Age, Paris, 1939
- L'art religieux du XII au XVIII, Paris, 1960
- MARTINS, Mário, Correntes da filosofia religiosa em Braga (séculos IV-VII), Porto, 1950
- O monacato de S. Frutuoso de Montélios, Coimbra, 1950
- Estudos de cultura medieval, Lisboa, 1969