



**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA**  
**FACULDADE DE TEOLOGIA**

**MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)**

**DUARTE NUNO FERREIRA MADALENO FERREIRA  
MORGADO**

**Cister: espiritualidade, estética e teologia na  
arquitectura cisterciense**

Dissertação Final  
sob orientação de:  
Doutor David Sampaio Dias Barbosa

**Lisboa  
2012**

Quid est Deus?

Longitudo, latitudo, sublimitas et profundum.

São Bernardo de Claraval,

*De Consideratione ad Eugenium Papam*

## Índice

Introdução.....	4
I. São Bernardo – beneditino e reformador.....	10
1. A atracção pelas origens .....	10
2. A renovação espiritual inquieta .....	13
3. Reflexos no ordenamento monástico .....	18
II. Da espacialidade à vida interior .....	28
1. O mosteiro: entre Bento de Núrsia e Cister .....	28
2. A dinâmica duma construção.....	33
3. Especificidade do cenóbio cisterciense e sua organização .....	38
III. Igreja e claustro no mosteiro cisterciense.....	49
1. Igreja – esplendor e austeridade .....	49
2. O claustro – local de silêncio e escuta .....	71
Conclusão .....	73
Bibliografia.....	77

## Introdução

Volvidos quase mil anos somos hoje herdeiros de um património que irrompe períodos diversificados de muitas nações da Europa e do Mundo, e que não se resume a uma herança desligada do tempo em que vivemos. Aprofundar as raízes de onde provém a nossa própria identidade significa antes de mais, procurar as razões que conduziram as sociedades anteriores à nossa até ao resultado que somos e temos hoje. Este é o desejo condutor deste estudo à Ordem de Cister na sua vertente mais expressiva e plástica que é a arquitectura que podemos hoje contemplar, estudar e reconhecer como distinta de tantas outras formas, cuja forma primeira reside num primeiro alicerce: viver segundo o Espírito de Deus.

Para a Ordem de Cister, fundada em 1098 por Roberto, abade de Molesmes, a arte seria unicamente expressão dos diálogos interiores entre o Monge e Deus. A arquitectura, a iluminura, a escultura, o vitral, a própria forma e toda a linguagem simbólica presentes nas muitas e diversificadas estruturas monásticas da Ordem, seriam expressão da vida espiritual, sinal visível da Encarnação do Verbo, que veio até nós para que o Mundo O reconhecesse e O seguisse. Para os Cistercienses não era de somenos importância a construção de um edifício nem era irrisório todo o processo na planificação do cenóbio. O desejo patente em cada projecto era fazer do mosteiro uma humilde e sóbria habitação dos homens de Deus e um lugar privilegiado e digno da presença de Deus entre os homens.

Em todo o processo de desenvolvimento da Ordem, São Bernardo, primeiro abade de Claraval, foi o rosto de toda uma reforma que urgia iniciar dentro daquela que viria a ser uma das mais distintas e fortes ordens religiosas estabelecidas na Europa no período medieval. Caracterizada pela paz e pela ruptura com o modelo feudal, a Europa de então via erguer uma nova proposta de vida, uma recuperação do ideário há muito

iniciado por Bento de Núrsia, mas que à época de Cister se via ameaçado pela ruptura que acontecia no interior da Ordem Beneditina. Assim, Bernardo de Claraval, nascido em Fontaine-les-Dijon, na região da Borgonha, no sul de França, no ano de 1090, filho do Senhor de Fontaines, retomava a Regra de São Bento numa renovada compreensão e aplicação do sentido espiritual e humano que o texto-base da Ordem deixava como pista de caminho em direcção à perfeição e à santidade de cada monge. Deste modo, a Ordem de Cister, saída da ruptura com a decadência evidenciada em Cluny, será como que a possibilidade de retomar o espírito original da Regra beneditina e será um forte testemunho da vida monástica na sociedade medieval que então viu florescer novas formas de vida religiosa comum. Na época de São Bernardo a Europa reafirmava o papel das Cruzadas e reassumia a necessidade de continuar a marcar a presença num mundo que assistia igualmente ao avanço ameaçador do Islão. Tenhamos em consideração a importância que teve a concessão régia de territórios reconquistados aos denominados Mouros às Ordens religiosas, nomeadamente à Ordem cisterciense. Recorde-se a este propósito no caso português a doação que Afonso Henriques faz a Bernardo de Claraval dos territórios para a futura fundação do Mosteiro de Alcobaça, e que conduziu à consolidação da presença cristã no futuro reino de Portugal.

O nosso estudo aborda a questão da arquitectura em Cister, não do ponto de vista de uma análise especificamente arquitectónica, mas salientando a dimensão teológica que se encontra na sua base e que nela terá a sua melhor expressão física. Interessa-nos obter a compreensão do significado espiritual das opções de Cister, daquilo que foi a pedra angular da reforma cisterciense e da intervenção bernardina. Assim, dividimos a nossa síntese em três capítulos.

No primeiro capítulo, denominado “São Bernardo – beneditino e reformador” aprofundamos o lugar de São Bernardo na referida reforma espiritual e disciplinar no interior da Ordem de Cister. Veremos de seguida como Bernardo de Claraval via a

espiritualidade monástica em contradição com o espírito do mundo, onde ele próprio havia nascido e vivido. Na sua adesão ao ideal cisterciense Bernardo de Fontaines vive e entrega-se a Cristo, Verbo Encarnado, presente em toda a sua vida e em todos os seus actos. Se o mosteiro deveria ser a casa dos que amam e seguem o Senhor pelo trabalho e pela oração, e se havia de ser também a Casa de Deus no meio do mundo, então como poderiam os monges viver em desacordo com esta mensagem de pureza e de inteira doação, quando na verdade se assistia à corrupção do ideal beneditino por meio das doações feudais e das dependências por elas criadas?

No segundo capítulo, intitulado “Da espacialidade à vida interior”, apresentamos a edificação do cenóbio cisterciense nas suas diferentes e essenciais dimensões. Neste capítulo identificamos o mosteiro cisterciense enquanto expressão terrena da Cidade de Deus, detendo-nos na significação que tem para a reforma a edificação de um edifício espiritual, abdicando da dimensão da espectacularidade que existia no geral na abadia cluniacense. Depois indicamos quais os critérios para a escolha do lugar e como se procedia a organização do mosteiro segundo a Regra de São Bento. Veremos como Roberto de Molesmes e os seus seguidores no abaciado cisterciense procuraram não se desviar da Regra beneditina, qual matriz para toda a recta vivência comunitária monástica. Demonstraremos igualmente como se demarcou o cenóbio cisterciense e a sua organização para lá da Regra, não como superação da mesma, mas como adaptação da Regra aos tempos de então, uma vez que os Monges de Cister não pretendiam seguir a mesma Regra à letra<sup>1</sup>, mas vivê-la a partir da hermenêutica de vida espiritual que então brotava desta recomposição de vida monástica. Neste sentido compreenderemos comourgia para o abade Roberto e para os vinte e um monges que o seguiram desde Molesmes até à floresta de Cister, recuperar o ideal cenobítico fundado no eremitismo

---

<sup>1</sup> TORRE, Juan Maria de la – *El carisma cisterciense y bernardiano*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. p.11.

como reacção à vida comunitária praticada então nas abadias beneditinas de modo geral<sup>2</sup>. Efectivamente, com o passar do tempo também a Ordem foi sentindo novas necessidades e foi aumentando a sua resposta aos pedidos que vinham do mundo e que lhe exigiam uma acção renovada, não apenas num contexto *ad intra*, mas também *ad extra*, junto das comunidades que acompanhavam em torno dos mosteiros<sup>3</sup>. De seguida alguma referência faremos à importância da água para os Monges Brancos, considerada como importante elemento para a vida cisterciense, tanto na sua dimensão simbólica como na sua utilização natural. Nesse sentido veremos como cada planeamento de uma nova abadia compreendia necessariamente uma boa fonte aquática, da qual se aproveitaria a água necessária para a higiene e consumo alimentar, assim como para a agricultura, na qual se especializaram os monges. Confirmadas as linhas de água e estudado o terreno, veremos que o passo seguinte da planificação de um mosteiro obedecia à norma da orientação e assim se definia posteriormente o traçado, podendo deste modo proceder-se à construção do cenóbio cisterciense. Finalmente, neste segundo capítulo analisaremos de forma sucinta a importância que tem o claustro enquanto segunda parte da edificação do mosteiro cisterciense, após a construção da igreja. Aí veremos como o claustro surge como espaço de interacção entre a vida da comunidade vivida na liturgia e a vida interior de cada um expressa na passagem contínua e silenciosa por este lugar.

No terceiro capítulo, denominado “Igreja e claustro no mosteiro cisterciense”, veremos a igreja enquanto concretização espacial da vida espiritual, não somente enquanto lugar de oração litúrgica, mas como habitação de Deus entre os homens. Se o mosteiro surge como símbolo escatológico da Cidade de Deus, a igreja é o espaço privilegiado para fazer sentir aos monges a antecipação na terra do futuro encontro com

---

<sup>2</sup> TORRE, Juan Maria de la – *El carisma cisterciense y bernardiano*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. pp.9-10.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp.21-22.

Deus. A reforma de Cister assumiu como objectivo recuperar o ideal da vida espiritual ascética que se via afectada pela conjugação do poder temporal e do poder espiritual. Deste modo, erguer uma igreja na Ordem de Cister não se prende com a mera questão artística, dando lugar aos básicos valores humanos da disputa e do orgulho de ter uma igreja cada vez maior e mais decorada, como mostra de poder territorial. Trata-se, antes de mais, de reconhecer que a morada de Deus há-de ser bela na sua simplicidade que decorre de uma vida verdadeiramente ascética e austera, e por isso há-de ser um símbolo do que Deus é: belo, bom, justo e verdadeiro.

No nosso estudo compreenderemos como não é possível haver uma arte cristã sem haver igualmente qualquer relação com o Verbo Encarnado. Para Roberto de Molesmes e, posteriormente, para Bernardo de Claraval, que se distinguiu na defesa desta leitura sobre a arte monástica, era ponto assente que a arte não poderia superar a vida espiritual. Se uma obra de arte tem o intuito de servir a fé e ser sua expressão material, então ela deve ser bela, mas simples. Assim, a expressão artística deve plasmar isso mesmo, e não somente transmitir o gosto e vaidade humana. Não seguiremos uma crítica fácil e redutora muitas vezes aplicada a São Bernardo; apresentaremos, não uma perspectiva iconoclasta, mas um olhar espiritual sobre a arte monástica. O abade de Claraval não nos deixou critérios nem projectos; deixou-nos apenas o legado da sua vida espiritual e a sua compreensão acerca desta questão em alguns textos que evidenciam o seu pensamento e que nos servem de referência para um estudo mais directo e objectivo, e igualmente esclarecedor, sobre a questão da Arte Cisterciense. Nesses mesmos textos, Bernardo, não rejeitando a arte nem a atacando, apresenta um renovado e distinto olhar, já não da arte pela arte, mas da arte como lugar espiritual. Quanto aos documentos escritos do abade de Claraval, teremos em atenção a *Apologia* que dirigiu ao abade Guilherme de São Teodorico, e o Tratado *De Consideratione*, redigido para o Papa Eugénio III.

No nosso estudo não procurámos ser exaustivos na análise da Arte Cisterciense, uma vez que existe uma boa e extensa bibliografia a respeito deste tema, mas quisemos responder ao objectivo proposto: analisar a Arte Cisterciense de acordo com as dimensões espiritual e teológica, que lhe serviram de base na sua definição e expressão. Trata-se de uma síntese de teor histórico-teológico com a acentuação na arte daquela que foi uma das maiores e mais significativas Ordens religiosas em todo o mundo, e que se encontra fora de Portugal desde 1834. O vasto património que nos deixou continua a interpelar o estudioso. O nosso estudo pretende analisar somente alguns aspectos da estética cisterciense, que consideramos intemporal na sua dimensão mais profunda, que é a dimensão espiritual. Diante das novas linguagens estéticas contemporâneas desenvolvidas no seio da arte cristã, a Arte Cisterciense permanece como matriz de uma nova compreensão, de um novo olhar sobre a matéria e a forma. Trata-se no fundo de manifestar o Belo na Sua transparência e na Sua simplicidade. Mais do que dantes somos confrontados hoje com este *modus vivendi* que se deixa esquecer pelas acelerações de um tempo que se recusa a fazer silêncio, mas que encontra nas abadias cistercienses o recolhimento e a profundidade que só Deus pode oferecer ao Homem.

## **I. São Bernardo – beneditino e reformador**

Segundo Artur Gusmão “poderá ser difícil caracterizar e definir uma arte cisterciense”<sup>4</sup>, uma vez que Cister surge num contexto histórico situado entre “dois grandes momentos estéticos e arquitectónicos, o românico e o gótico”<sup>5</sup>. Contudo, o nosso estudo tem por objectivo apresentar o que então podemos identificar como específico de Cister, fruto da reforma daquela Ordem que marcou uma nova fase na história da arte ocidental. Para melhor entender este novo estilo teremos de compreender Bernardo de Claraval, cujo contributo para a arte cisterciense se deveu à sua leitura reformadora sobre as origens da vida beneditina, com reflexos na espiritualidade, na estética, na teologia e na arquitectura da reforma emergente.

### **1. A atracção pelas origens**

Inicialmente o monaquismo tornou-se o modo de viver mais indicado por alguns homens e mulheres que se retiraram para o deserto. O Cristianismo que se massificara com o reconhecimento oficial do Império Romano perdia a vitalidade original. Em ordem a inverter essa situação o monaquismo ganhou expressão em várias regiões do Império. Essa tradição persistirá ao longo de séculos. Bento de Núrsia, no século V, com a sua Regra iniciará no Ocidente uma vida monacal que virá até aos nossos dias. No século X e seguintes a tradição de Bento de Núrsia será retomada por vários monges. No século XII, após a experiência de Cluny (910), Roberto de Molesmes iniciará um movimento reformador que se assumirá como a Ordem de Cister. É nesse novo movimento que iremos encontrar Bernardo de Claraval, que assumirá um protagonismo notável no novo ideal de leitura da Regra de São Bento. Decorrente da nova situação, muitas infra-estruturas serão construídas para albergar e para acolher as

---

<sup>4</sup> GUSMÃO, Artur – *A Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1948. p.63.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

inúmeras pessoas que aderiam a essa nova proposta de vida cristã. Foi assim que a Europa viu surgir muitos mosteiros a partir de Cister.

Bernardo, abade de Claraval, manterá o desejo de Roberto de Molesmes de procurar viver uma espiritualidade monástica de cariz cenobita, aplicando cânones estéticos de acordo com aquela perspectiva beneditina da simplicidade e austeridade, onde tudo existia segundo um objectivo e uma necessidade, e onde tudo contribuía para a própria vivência espiritual de cada monge de cada comunidade. Aquilo que estivesse a mais pertencia ao mundo e aquele que quisesse seguir a Cristo, não podia ser igual ao mundo (Jo 17). É Paulo de Tarso que o afirma na Carta aos Romanos (Rm 12,1-2), ele que se converteu diante do mais belo sinal estético de todos: a luz do ressuscitado (Act 9,3-6), diante do próprio Senhor Jesus Cristo, a quem havia perseguido através daqueles que se consideravam Suas testemunhas. No entanto devemos perguntar-nos: é hoje essa mesma luz que nos cega ante a Beleza; estará a beleza na base dos critérios estético, teológico e espiritual, quando definimos a arte cristã? Como veremos mais adiante, para Bernardo de Claraval, o próprio Cristo deve ser o *verum signum* de uma arte especificamente cristã. Afinal, como poderia ela acontecer se não fosse Cristo o seu princípio e o seu fim?

Depois de Bernardo de Claraval haverá uma alteração do paradigma acerca da obra artística cristã. Para o *Doctor Mellifluus*<sup>6</sup> o conceito de *ars sacra* não se referia à criação de peças em si mesma. Aliás, para ele, a arte não interessava como distração dos homens, qual mero prazer, mas pelo contrário, devia responder à necessidade da vida espiritual. Contemporâneo dos seus, São Bernardo assumiu profundamente na sua vida a compreensão clássica, recebida da Antiguidade e que se desenvolveria fortemente

---

<sup>6</sup> A tradição eclesial atribuiu ao longo dos séculos este título para referir o modo como São Bernardo louvava Jesus Cristo. Dizem os seus comentadores que Bernardo era “doce” quando se exprimia acerca de Cristo (Cf. *Catequese de Bento XVI sobre S. Bernardo de Claraval*, a 21 de Outubro de 2009, In [www.zenit.org](http://www.zenit.org): 24 de Fevereiro de 2011, 16:37). Acerca deste título atribuído a São Bernardo leia-se a Encíclica *Doctor Mellifluus*, proclamada a 24 de Maio de 1953 pelo Papa Pio XII.

em plena Idade Média, de que a beleza não se limita ao sensível, mas que se reconhece pela sua participação no mundo inteligível. Autores como Platão e Plotino haviam defendido que a beleza só se alcança de forma integral enquanto reflexo do mundo das Ideias. Contudo, o belo não se ficará apenas nesta quase nulidade da sensação, uma vez que Bernardo e S. Tomás reforçariam como a beleza também é desejável<sup>7</sup>. Neste sentido, a arte assume uma outra dimensão – o sagrado. A arte sacra ressalva uma dignidade que advém do objectivo da execução peça; não é mais uma obra de arte meramente reconhecida apenas pelos seus materiais, mas uma peça concebida com o objectivo do culto sagrado, conferindo-lhe uma singular importância e um sentido que ultrapassa a mera concepção da arte pela arte, meramente expositiva, mas sem utilidade.

Conhecida é entre nós a famosa *Apologia ad Guillelmum abbatem*<sup>8</sup>, datada de 1124, que Bernardo de Claraval enviou ao seu amigo Guilherme de São Teodorico, apresentando uma inquietante e pertinente reflexão sobre o que se deve evitar na execução da arte sacra, tendo em conta toda uma dimensão espiritual, como abordaremos mais adiante. Contudo, como refere Terryl N. Kinder<sup>9</sup>, este documento, genericamente tido como tratado acerca da arte, tem sido mal interpretado, pois não sendo um tratado da questão artística, é antes, um tratado acerca da espiritualidade monástica. E a este respeito acentua o medievalista Georges Duby:

“Bernardo nada construiu. (...) Bernardo de Claraval não se preocupou em construir, e ainda menos com a decoração. Bernardo de Claraval fala. Sobretudo escreve. (...) Contudo, o edifício cisterciense deve-lhe tudo. São Bernardo é verdadeiramente o patrono desse vasto estaleiro de construção e, como vulgarmente se diz, o seu mestre-de-obras”<sup>10</sup>.

Bernardo de Claraval foi, de um outro modo, tal como referia anteriormente Duby, empreendedor da obra cisterciense, por meio da palavra, pela sua reconhecida

---

<sup>7</sup> TALON-HUGON, Carole – *A estética: História e Teorias*. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009. p.18.

<sup>8</sup> S. BERNARDO – *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. pp.250-295.

<sup>9</sup> KINDER, Terryl N. – *L'Europe Cistercienne*. Yonne: Zodiaque, 1998. p.11.

<sup>10</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.11.

capacidade de pregação, através da qual redefiniu a própria noção de arte. Para o Doutor Melíflo a arte deveria responder à necessidade, que vem do interior do próprio homem, de se unir cada vez mais a Deus, o ideal maior de vida dos Monges Brancos.

Se na *Apologia* a Guilherme de São Teodorico compreendemos que Bernardo de Claraval assume uma posição iconoclasta fortíssima, podemos verificar também, que se opõe à obra de arte que se desenvolvia segundo o mero critério estético formal, isto é, da ‘arte pela arte’. Para o fundador de Claraval a arte estava para lá dos cânones convencionais, e por essa razão, não se opondo à arte, antes criticava qualquer expressão estética que não obedecesse à verdade do que significava a obra de arte. O olhar atento de Geraldo Coelho Dias pode-nos ajudar nesse sentido:

“Verdadeiramente, porém, S. Bernardo é apenas o defensor duma nova maneira de estar diante de Deus, mais simples, mais pobre, mais austera, mais mística. O seu conceito de arte não é estético, mas ético. A *Apologia* não é um tratado de arte, nem um código de estética, mas um tratado, tipo libelo, de espiritualidade monástica radical em que tenta libertar o homem para a procura de Deus”<sup>11</sup>.

## **2. A renovação espiritual inquieta**

A dimensão espiritual foi sempre parte constitutiva da vida cristã. Por razões óbvias a vida espiritual do monge assentava no itinerário para a perfeição de si; esse foi o critério maior que levou Bernardo de Claraval a combater o modo de vida opulento e faustoso da abadia de Cluny<sup>12</sup> e que o levou a escrever aquele mesmo texto a Guilherme de São Teodorico. Por essa razão de retorno ao ideal monástico humilde, Bernardo ficou conhecido pelos dois eixos da sua vida espiritual: a pobreza e a caridade<sup>13</sup>. Vejamos a este propósito, uma das mais enfáticas afirmações do próprio Bernardo de Claraval acerca da veneração às imagens ricamente ornamentadas: “As pessoas que acorrem a

---

<sup>11</sup> DIAS, Geraldo Coelho, OSB – *S. Bernardo e Alcobaça*. Alcobaça, 2005. p.26.

<sup>12</sup> VARANDAS, José, “Cistercienses”, In *Dicionário Histórico das Ordens, Institutos Religiosos e outras formas de vida consagrada católica em Portugal*, dir. José Eduardo Franco. Lisboa: Gradiva, 2010. p.109.

<sup>13</sup> TEIXEIRA, V.G. – *Os Cistercienses e a sua rede de mosteiros*, In AAVV – *O Esplendor da austeridade: Mil anos de empreendedorismo das Ordens e Congregações em Portugal: Arte, Cultura e Solidariedade*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011. p.116.

beijar, são convidadas a deixar presentes e a admirar o belo, mais do que a venerar o sagrado”<sup>14</sup>. Diz-nos o historiador de arte Henri Focillon, que Bernardo apresenta uma contra-proposta como possibilidade de outra estética:

“A posição de S. Bernardo é análoga à daqueles escolares do Norte que se tinham escandalizado com a idolatria de Conques. (...) S. Bernardo distingue, não só o princípio secreto dum estilo, mas o germe que, crescendo, o invadirá de uma vegetação barroca”. (...) Anuncia, exprime, uma certa fadiga do século em relação a estas formas”<sup>15</sup>.

Será então ao tempo de Bernardo que surgirá uma outra linha estética expressa de forma excelente na arquitectura, designada de *Opus Novum* – o Gótico – e que será a expressão plástica da sua leitura espiritual aplicada à estética sagrada. Aí encontrará o primeiro abade de Claraval a resposta visível daquilo que necessitava para que os seus monges vivessem de forma mais plena a vida orientada para Deus. Como nos diz Louis Lekai: “(...) os cistercienses não criaram um estilo próprio de arte, mas aplicaram sobretudo nas suas construções góticas ideais espirituais de arte, mas evitando o espalhafato decorativo”<sup>16</sup>. A propósito desta questão sobre o sentido da arte em Bernardo de Claraval, Georges Duby afirma mesmo que no contexto do século XII, a arte parte do pressuposto da função, do uso, da necessidade, assumindo-se como uma libertação do próprio homem, em direcção a Deus. Vejamos o que nos diz o historiador a este respeito:

“A festa é apelo às forças benéficas. Como também o é a arte. Isso explica que o belo tenha sido entendido pelos homens do século XII como o límpido, o luminoso, o esplendoroso. A obra de arte surge da escuridão, renegando-a. Pela obra de arte opera-se a união entre a terra e o céu, tanto quanto entre a estética e a ética. Pois que o belo se liga ao bom, ao verdadeiro, ao puro”<sup>17</sup>.

Contudo, como depois avança este mesmo medievalista, o período dos primeiros dois decénios do Ano Mil, verá a arte como mera expressão da riqueza dos senhores

---

<sup>14</sup> S. Bernardo – *Apologia ad Guillelmum abbatem*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. pp.250-295; ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000. p.19.

<sup>15</sup> FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. pp.181-182.

<sup>16</sup> LEKAI, Louis J. – *Los Cistercienses. Ideales y realidad*. Barcelona: Herder, 1987. pp.341-364; DIAS, Geraldo Coelho, OSB – *S. Bernardo e Alcobaça*. Alcobaça. 2005. p.28.

<sup>17</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.17.

feudais, a que se opôs fortemente Bernardo de Claraval. Para este eminente abade o objectivo final era somente a dimensão espiritual. Por isso mesmo, Cister, no dizer de Duby, marcou uma transição entre a denominada arte episcopal (fortemente inculcada em Cluny) e a arte monástica que assumirá o lugar predominante no plano artístico de então<sup>18</sup>. Depois de Cluny, Cister assumirá então uma posição de mudança, sendo efectivamente com Bernardo de Claraval que o paradigma se alterará profundamente, reformando-se assim o antigo monaquismo beneditino tão difundido, mas já tão desenraizado da vontade fundacional de Bento de Núrsia. A abadia de Cluny pretendia plasmar na forma o conteúdo da fé, mas de tal forma que no entender de São Bernardo sobrevalorizava somente o gosto humano para lá da necessidade real da representação sagrada. Vejamos o que nos diz José Alberto Machado sobre a leitura artística desenvolvida nessa abadia:

“Assim sendo, a persistência e proliferação das imagens (...) confirma o papel fundamental da arte e da beleza como motor do espírito, suporte palpável da imaginação e da devoção, ponte para o transcendente. Actualiza igualmente o velho postulado cluniacense, segundo o qual a Deus é devido o melhor e o mais belo. Sob a forma de arte, dedica-se ao Criador, de forma sublimada, o que de mais excelente contém a Criação<sup>19</sup>.”

O primeiro abade de Claraval não quis, contudo, como já o dissemos anteriormente, afirmar uma iconoclastia *per se*, mas sim corrigir a vida espiritual das comunidades recordando a pureza original da Regra, fundada nos Santos Evangelhos. Vemos em Bernardo a voz crítica à aparente dignidade e elevação que se conotavam com uma certa decadência subjacente de ordem criteriológica, a que faltava o fundamental princípio de que a arte é também lugar de encontro com Deus. São Bernardo é objectivo no seu ataque, criticando a abundância de comida, a procura pelas trajes, o meio de transporte dos abades, o luxo dos edifícios, e mesmo a grandeza das igrejas e sua respectiva decoração, a riqueza do mobiliário, das alfaias litúrgicas e da

---

<sup>18</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.33.

<sup>19</sup> MACHADO, José Alberto – *Arte Sacra*, In Revista Internacional Católica *Communio*. Lisboa: Publicações *Communio*, Ano XII, Nº5, Setembro/Outubro, 1995. p.473.

iconografia<sup>20</sup>. Propondo a mudança de critérios “(...) reconhece que a figuração das passagens da Bíblia e do Evangelho e das vidas dos santos, é lícita e mesmo recomendada nas igrejas catedrais e paroquiais, onde concorram ao ensinamento dos fiéis”<sup>21</sup>. São Bernardo quer educar e continuar a evangelizar através de uma estética mais teológica e séria do ponto de vista da expressão da vida espiritual, de acordo com a própria vivência da fé plasmada na arte, não de forma abstracta mas espiritual. Nesta abertura a uma estética mais moderada em relação aos ornamentos, a necessidade e a utilidade serão os novos critérios estéticos<sup>22</sup>. A Ordem de Cister verá então o surgimento de um novo impulso, o de Bernardo de Fontaines, que marcará um novo dinamismo na própria Ordem. A *Apologia* de Bernardo é redigida porque o autor já se encontrava em Cister, pois de outro modo Bernardo nunca a teria escrito. Aí entrou em ruptura com alguns dos seus companheiros porque o seu entendimento sobre a estética era sem dúvida diferente. Esta posição demarcada e singular do então futuro abade de Claraval, terá um forte apoio de Elredo, abade de Rievaulx, na Inglaterra. Entretanto entre Cluny e Cister haverá uma oposição cada vez mais acentuada, no referente à linguagem estética e aos seus sistemas artísticos<sup>23</sup>. Podemos, segundo Marcel Aubert, identificar estes dois grupos distintos:

“ (...) por um lado, São Hugo, Pedro, o Venerável, Suger, os grandes construtores dos séculos XI e XII, todos penetrados de um humanismo fervoroso que põe a beleza ao serviço da fé e pensa que nada é mais belo que o culto a Deus, por outro, São Bernardo e os Cistercienses, os Cartuxos, Abelardo, Pedro, o Cantor, Alexandre Neckam, Hugo de Fouilloy, que se levantaram contra as dimensões das igrejas abaciais, contra os gastos aparatosos que se tinham feito com a decoração”<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> *Saint Bernard et l'Art des Cisterciens*. Dijon: Musée de Dijon, 1953. p.12.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> VITI, Goffredo (dir.) – *Architettura Cisterciense*. Firenze: Edizioni Casamari, 1995. p.31; MARTINS, Ana Maria Tavares – *Minimalismo Cisterciense: Del Cister del siglo XII al “Minimum” del siglo XXI*, In *Actas do II Congresso Internacional de Arquitectura Religiosa Cintemporánea*. Ourense: Fundación Santa María Nai, Delegación de Ourense del COAG, 2009. p.4, In [www.arquitecturareligiosa.es/historial\\_congresos/congreso01\\_2009/documentos/publicacion/17.pdf](http://www.arquitecturareligiosa.es/historial_congresos/congreso01_2009/documentos/publicacion/17.pdf), Outubro de 2011. 17:34.

<sup>23</sup> Por sistema artístico entendemos o conjunto de princípios e regras que indicam uma determinada referência simbólica inerente a uma específica linha estética.

<sup>24</sup> *Saint Bernard et l'Art des Cisterciens*. Dijon: Musée de Dijon, 1953. pp.14-15.

A partir de agora, os séculos XII e XIII serão marcados por esta busca inicial de soluções lógicas e da pureza de estilo com o objectivo de alcançar a perfeição da arte sagrada, de onde obtemos o exemplo mais exacto desta simplicidade rectilínea, nas modestas capelas que desde logo se ergueram em Cister e em Claraval<sup>25</sup>. No estudo da questão artística, Bernardo de Claraval será mais referenciado sobre a linha arquitectónica, que sobre outro qualquer aspecto<sup>26</sup>, sendo a *Apologia* o documento-base desta análise. Vejamos o modo como o fundador de Claraval se refere ao Claustro nesta carta dirigida a Guilherme de São Teodorico:

“De resto, para que serve, nos claustros, onde os frades lêem o Ofício, aquela ridícula monstruosidade, aquela espécie de estranha formosidade disforme e disformidade formosa? (...) Enfim, por todo o lado aparece uma estranha e grande variedade de formas heterogéneas, para que se tenha mais prazer em ler os mármores do que os códigos, para que se ocupe o dia inteiro a admirar, uma a uma, estas imagens em vez de se meditar na lei de Deus. Oh Senhor, já que não nos envergonhamos destas criancices, porque não lamentamos, ao menos, os dispêndios?”<sup>27</sup>.

Tendo por base a reacção bernardina, diz-nos Georges Duby que para Bernardo “(...) apenas a composição literária e a música merecem uma atenção semelhante à que nós dispensamos às obras de arte. Porque ambas utilizam consonâncias”<sup>28</sup>. Além disso é essencial para Bernardo de Claraval que neste tipo de arte se encontre o equilíbrio. A este propósito acrescenta Duby:

“Primeiro, o cuidado com a medida, com o equilíbrio, esta posição mediana em que a observância de Cister entende colocar-se, por referência ao excessivo, mas que é também memorial do acordo profundo com a ordem harmónica sobre a qual se edifica toda a criação, ou seja, com o próprio Deus”<sup>29</sup>.

Este sentido de equilíbrio necessário é encontrado por Bernardo na Sagrada Escritura. Será exactamente na Palavra de Deus que a arte terá a sua linha orientadora e o seu ponto de partida: “Quem quiser compreender a criação artística de que a Ordem

---

<sup>25</sup> *Saint Bernard et l'Art des Cisterciens*. Dijon: Musée de Dijon, 1953. pp.17-18.

<sup>26</sup> RASQUILHO, Rui; FERREIRA, Maria Augusta T. – *Cister e a Europa. Santa Maria de Alcobça: Aliança entre a espiritualidade e o trabalho manual*. Alcobça: ACD Editores, 2007. p.23.

<sup>27</sup> S. BERNARDO – *Apologia ad Guillelmum abbatem*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. pp.250-295; ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000. p.20.

<sup>28</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.102.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

de Cister foi oficina, deve, permanentemente, remeter-se mentalmente para o papel que a Bíblia ocupava no espírito dos religiosos”<sup>30</sup>. Não se preocupando com o edifício só por si, Bernardo acabava por encontrar na Palavra inspirada por Deus, a justificação para o espaço de oração em si<sup>31</sup>. E aqui, na dimensão da espiritualidade, está a razão da arte para Bernardo de Claraval: “Para S. Bernardo e para Suger a função da obra de arte é a mesma: «fazer elevar o espírito cego para a luz», (...). A arte é instrumento de ressurgência, de revelação, de renascimento, desta reforma que deve ser também, operação fundamental no interior do homem. A arte é o instrumento de uma conversão (...)”<sup>32</sup>.

### **3. Reflexos no ordenamento monástico**

São Bernardo encontra a razão da arte na vida interior, e será por esta razão que com ele surgirá uma nova compreensão esteta, uma nova configuração arquitectónica, que não vindo desenhada pelo seu punho, será a marca definitiva de toda a sua pregação sobre a necessidade de uma reforma dentro da reforma que havia sido Cister diante da realidade então vivida no Mosteiro de Cluny. Aqui percebemos o lugar de Bernardo na arte cisterciense. Neste ideal ascético presente em São Bernardo temos de facto, mais contestação àquela forma de arte incentivada pela abadia de Cluny, que o anúncio de novas linhas estéticas alternativas. No entanto, temos algumas referências na *Apologia* que nos servem de base à compreensão do que significou esta reforma cisterciense. Segundo Henri Focillon, não devemos procurar em Bernardo o mestre que, apagando uma arte, propõe uma nova<sup>33</sup> mas sim como o abade que pretende defender a vida espiritual dos vícios do mundo: “Rodeia de um muro austero a ardente austeridade da fé. Não se deve procurar nem um princípio estético nem uma planta de igreja nas regras

---

<sup>30</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.102.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.103.

<sup>32</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.105.

<sup>33</sup> FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.181.

publicadas pelos capítulos gerais, mas um certo número de proibições (...)”<sup>34</sup>. Se tornarmos à *Apologia* vemos como São Bernardo vê a construção da igreja de Saint-Denis: “Omito as alturas imensas dos oratórios, os comprimentos desmesurados, as amplitudes desproporcionadas, as soberbas atrações, as curiosas pinturas que, ao desviarem para si os olhos dos oradores, impedem-lhes a devoção e em certa medida fazem-me lembrar o antigo rito dos judeus”<sup>35</sup>.

Segundo Henri Focillon, São Bernardo proíbe a construção de torres que salientem as igrejas a partir do exterior, opondo-se também à elevação de grandes naves, superiores em altura em relação às naves colaterais, impondo assim a relação 2:1, reforçando o sentido da humildade expressa através da forma de igreja-caixa. Quanto à pintura permite apenas os vitrais incolores com figurações florais simples a chumbo<sup>36</sup>. E nada mais. Talvez por esta atitude de sublimação sobre a realidade terrena, São Bernardo seja tido como um dos maiores autores espirituais de todos os tempos, sendo até considerado o maior autor mariano do seu tempo<sup>37</sup>, cujo testemunho maior é o seu *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*<sup>38</sup>, onde exalta a Virgem Maria, por meio de diversos louvores referentes às diferentes invocações e diversas características que distinguem a Mãe de Cristo.

Segundo Georges Duby, o pensamento de Bernardo de Claraval identificava-se em parte com a arte de Suger, abade de Saint-Denis, opondo-se no entanto ao fausto presente naquela abadia: “A arte do claustro cisterciense e da igreja que o ladeia é feita em primeiro lugar de despojamento. Recusa todo o adorno. (...) o espírito de renúncia

---

<sup>34</sup> FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.182.

<sup>35</sup> S. BERNARDO – *Apologia ad Guillelmum abbatem*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. pp.250-295; ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000. p.18.

<sup>36</sup> FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.186.

<sup>37</sup> DUBY, Georges – *O Tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.125.

<sup>38</sup> S. BERNARDO – *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*. Lisboa: Editorial Confluência, 2004.

faz banir todo o ornamento da igreja. Nada de imagens”<sup>39</sup>. E se por dentro o despojamento é o critério favorável a uma vida humilde e regrada, orientadora para os homens de Deus, então o exterior deve transmitir esta mesma vida espiritual. Assim, “(...) a Abadia Cisterciense não tem fachada, nem sequer porta: fecha-se sobre si própria. É nua e simples”<sup>40</sup>. Daí advém a noção já referida de ‘igreja-caixa’. Deste modo, Cister será sinal de um necessário corte com o mundo, na evidente afirmação da *fuga mundi*<sup>41</sup> vivida por aqueles cuja vida estava somente orientada para Deus. E só assim percebemos como se inicia um estilo próprio, inovador e impulsionador da construção gótica que doravante se afirmará de modo mais excelente nas catedrais europeias do século XII. Tendo por alicerce a estrutura românica dá-se uma passagem para aquilo que hoje definimos por ‘gótico puro’, isto é, aquela arquitectura que, não precisando de quaisquer adornos e adições estéticas ornamentais, vale por si no critério estético-teológico, sendo o românico já presente na arquitectura cisterciense, uma românico mais despojado<sup>42</sup>, e daí o seu desenvolvimento vertical, puro e simples. DUBY especifica este sentido espiritual da base estrutural do estilo gótico do seguinte modo: “(...) pela sua estrutura, pelos ritmos da construção, pela disposição simbólica, o edifício eclesiástico, pedra angular, imagem de Cristo, deve conduzir o espírito para as alturas místicas. A luz do dia descreve na sua moldura imóvel os círculos do movimento cósmico. Traça os movimentos da contemplação”<sup>43</sup>.

Temos já aqui a antecipação daquilo que será uma das características mais marcantes da Arte Cisterciense: a luminosidade. Será sem dúvida uma das marcas

---

<sup>39</sup> DUBY, Georges – *O Tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. pp.125-126.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> “Mais uma vez, a igreja serve de refúgio tranquilo, seguro e espiritual dos fardos da vida terrena, embora seja diferente, em termos de efeito, da protecção encerrada oferecida por outras igrejas românicas” (AAVV, *A Nova História da Arte de Janson: A tradição ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p.377).

<sup>42</sup> FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.183.

<sup>43</sup> DUBY, Georges – *O Tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.126.

principais do estilo gótico, onde a espiritualidade e a arte convergiram para um mesmo sentir. A teologia expressa-se na arte, plasmando nesta a fé dos homens, na busca da perfeição por meio de linhas simples, arrojadas no desprendimento como convém à vida monástica, e luminosas porque luminoso é o próprio Deus. Nesse sentido, é esclarecedor o pensamento de Wilhelm Worringer:

“A arquitectura gótica oferece a imagem de uma desmaterialização completa da pedra, está impregnada de uma expressão espiritual independente da pedra e dos sentidos; a ornamentação setentrional antiga mostra linhas completamente libertas da geometria em proveito da mesma necessidade *espiritual* de expressão”<sup>44</sup>.

O mosteiro é visto agora como o lugar da prefiguração da vida em Deus, lugar antecipado do encontro escatológico: o mosteiro é já no *hic et nunc* da vida dos monges, a afirmação existencial e vivencial da Cidade de Deus, da Jerusalém Celeste. Este lugar eminentemente escatológico da Jerusalém do Céu assume-se já no mosteiro, visivelmente expresso pelo muro que delimitava a área destinada à vida monástica, de que nos falava Henri Focillon<sup>45</sup>. Nesse sentido, diz-nos também Otto von Simson: “Para ele (São Bernardo), a vida de clausura cisterciense era idealmente uma imagem e um antegozo do paraíso; ele criou o termo *paradisus claustralis*”<sup>46</sup>. Com esta necessária releitura da arte, Bernardo assume uma posição ímpar na compreensão estética da sua época. Condenando as formas exageradas e meramente distractivas, propõe a sublimação do homem pela simplicidade artística. Deste modo, se São Bernardo rejeitou figuras exageradas na escrita e na figuração escultórica e abdicara mesmo da altura e profundidade exageradas de Cluny, assumiu por outro lado e de forma surpreendente, uma posição de charneira na arquitectura europeia. Otto von Simson considera mesmo a sua compreensão estética de uma rara grandeza, tão boa ou até superior como aquela

---

<sup>44</sup> WORRINGER, Wilhelm – *A Arte Gótica*. Lisboa: Edições 70, 1992. p.50.

<sup>45</sup> FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.181.

<sup>46</sup> SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.55.

que havia criticado na sua *Apologia*<sup>47</sup>. E neste sentido vejamos como se distinguiu na noção de uma arquitectura essencial, tão necessária à vida cenobita. De acordo com Simson, Bernardo, não redigindo qualquer norma arquitectónica, demarca-se na defesa do necessário esvaziamento das artes figurativas, de modo a salientar outros aspectos relacionados com o espaço em si: “O desaparecimento das artes representativas parecer ter aclarado o caminho para uma inexcedível pureza e perfeição de construção e proporção arquitectónica”<sup>48</sup>. Neste sentido percebemos como Bernardo de Claraval será uma referência incontornável para a arte religiosa medieval, mostrando como se pode obter arte naquilo que ela tem de mais puro:

“Uma ornamentação predominantemente vegetalista e de elementos geométricos correspondem a este espírito que evita a figuração, não numa perspectiva iconoclasta mas como uma tendência sempre presente na Arte Ocidental que privilegia a abstracção e clareza das formas. Parte de uma atitude ascética que pressupõe que o Homem, e neste caso muito especialmente o monge, não necessita de mediador visual para atingir o sagrado”<sup>49</sup>.

Esta atitude de asceta de que nos fala Maria Adelaide Miranda é incisiva. Bernardo opõe-se, no plano da arte, a tudo aquilo que se pode impor àquela pureza da vida espiritual. O grande impulsionador dos Monges Brancos não se referia somente ao plano da estética formal, mas também ao respeitante da própria vida cenobítica comunitária. Com este dado compreendemos o modo como se desenvolveu a representação figurativa na iluminura, como se conceberam os modelos das alfaias litúrgicas, a produção bibliográfica, e até do modo como se deviam alimentar e vestir os monges. Em tudo prevalecia o critério da simplicidade<sup>50</sup>. Interessa-nos de modo especial, de entre a diversidade artística, debruçarmo-nos sobre a dimensão da

---

<sup>47</sup> SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.55.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.58.

<sup>49</sup> MIRANDA, Maria Adelaide – *Escultura monumental alcobacense. O pensamento de S. Bernardo na sua génese*, In *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*. Braga: Universidade Católica/Câmara Municipal de Alcobaca, 1991. p.169.

<sup>50</sup> PEIXEIRO, Horácio Augusto – *A iluminura em Alcobaca nos séculos XIV e XV*, In *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*. Braga: Universidade Católica/Câmara Municipal de Alcobaca, 1991. p.181.

arquitectura cisterciense, não desvalorizando cada uma daquelas expressões estéticas, mas reforçando o impacto que esta constituiu na construção religiosa do seu tempo, fruto da riqueza espiritual da vida e obra de Bernardo de Claraval. É o próprio fundador de Claraval que nos dá uma definição de arte que esclarece toda esta temática que temos vindo a abordar: “A beleza exterior, que excita os sentidos, fonte de engano, é condenável como um *excessus*”<sup>51</sup>. Desta forma: “É por isso que o belo sensível se opõe, não apenas ao bem, mas também ao que é útil: já não procuramos o que é útil, mas o que é belo”<sup>52</sup>. Bernardo de Claraval será sinal da viragem necessária e iminente da conceptualização da arte sacra. Afinal, a arte europeia ficará marcada com esta presença e esta nova orientação. A este propósito diz-nos Paulo Abreu: “A incontestável beleza das edificações dos «monges brancos» tem por fonte a *simplicidade*, o despojamento total, a ausência de qualquer tipo de ostentação. (...) Sendo assim, o grande estilo cisterciense é como que a ausência de estilo, ou melhor, é a primazia do espírito da obra sobre a própria construção”<sup>53</sup>. De facto não está em questão o surgimento de um novo conceito artístico, mas na justa aplicação da vida espiritual na arte<sup>54</sup>. Contudo, como refere Terryl N. Kinder, apesar de contestado no interior da sua Ordem: “Bernard ne s’oppose pas non plus à la beauté; il s’oppose aux manifestations qui incident les yeux de l’âme à délaissier l’ *imago Dei* (image de Dieu) pour se porter vers les *images mundi* (images du monde)”<sup>55</sup>.

A abadia de Claraval será, segundo Leroux-Dhuys, o marco definitivo da viragem na afirmação de novas estruturas e novas linhas na construção das abadias a partir do século XII em diante. Depois da edificação da denominada Claraval I (que não

---

<sup>51</sup> S. BERNARDO – In *Cantica*, Sermo XXV, 7, vol. II, tomo IV, p.278; PEIXEIRO, Horácio Augusto – *Um missal cisterciense iluminado (Alc. 26)*, In *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*. Braga: Universidade Católica/Câmara Municipal de Alcobça, 1991. p.196.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> ABREU, José Paulo Leite de – *Cristo, arte e o laicado em S. Bernardo de Claraval*, In *Communio: Revista Internacional Católica*, Ano IX, nº4 Julho/Agosto. 1992. p.358.

<sup>54</sup> DIAS, Geraldo Coelho, OSB – *S. Bernardo e Alcobça*. Alcobça, 2005. p.28.

<sup>55</sup> KINDER, Terryl N. – *L’Europe Cistercienne*. Yonne: Zodiaque, 1998. p.11.

bastaria diante do crescimento da comunidade), a Claraval II marcará perenemente o estilo futuro<sup>56</sup>. Depois dela a construção cisterciense adquirirá um novo rosto, uma nova presença e sobretudo definirá o seu marco na história da arte do Ocidente. Não se trata, como fizemos notar até aqui, de Bernardo ter encontrado um nova forma surpreendente de arte monástica, mas de facto, trata-se de se ter firmado neste contexto uma compreensão da estética ao serviço da fé e da teologia. Não se tratava dum mero plano formal estilístico que em Cluny conduzia à dispersão, mas sim, duma síntese necessária à fé, plasmada na pedra. São Bernardo não inventava algo de novo, mas revalidava e favorecia a Regra redigida por Bento de Núrsia, e de que era herdeiro. A questão de Cluny, segundo Leroux-Dhuys, deve-se a uma incorrecta interpretação da Regra beneditina, e daí que Cluny e Bento de Aniane tivessem erguido igrejas sumptuosas recheadas de obras de arte, mas carentes do mesmo princípio orientador da espiritualidade já vivida na Ordem de Cister. Para Bernardo importava evidenciar as dimensões da ascética e da simplicidade; a arquitectura deveria corresponder à mensagem proclamada<sup>57</sup>. Contudo, Leroux-Dhuys ressalva o seguinte: pobreza e ascética, não significam em Cister, fraqueza nas construções, pois o que se construísse deveria durar muito tempo. Não se discutia a qualidade dos materiais a usar, a perfeição do trabalho a executar, nem o tipo de construção mais apropriado, mas, isso sim, edificar o que fosse de ajuda para a vida espiritual, prescindindo do supérfluo e o ostensivo<sup>58</sup>. Neste sentido é fundamental termos em consideração que, apesar de Bernardo de Claraval não ter deixado nada redigido acerca do ideal artístico a ter em conta na arquitectura cisterciense, exceptuando a referida *Apologia* a São Guilherme de São Teodorico, a Ordem pouco mais avançou em referências específicas normativas. No entanto, os Capítulos Gerais deixaram algumas referências que marcaram a

---

<sup>56</sup> LEROUX-DHUYS, Jean-François – *Las Abadias Cistercienses en Francia y en Europa*. Könemann: Barcelona, 1999. p.39.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp.39-40.

compreensão da estética de Cister desde o seu início, mormente o que pudesse colocar em dúvida a simplicidade cisterciense; isso era rejeitado: “As igrejas, altares, sepulturas, dízimas de trabalho alheio ou de produtos alimentares, aldeias, aldeãos, tributos de terras, rendas de fornos e de moinhos, bem como outras coisas contrárias à pureza monástica, a instituição do nosso nome e da nossa ordem excluí-os”<sup>59</sup>. Acerca dos objectos do culto diz-se ainda:

“As toalhas dos altares, os paramentos dos ministros, com excepção da estola e do manípulo, não sejam de seda; a casula, porém, seja de uma só cor; todas as peças de serviço do mosteiro, copos e outras, sejam sem ouro e prata ou gemas, com excepção de duas, do cálice e da colherinha, os quais se permite que sejam dourados e prateados, mas não de ouro”<sup>60</sup>.

Finalmente, sobre a ornamentação do espaço da igreja e do resto do cenóbio diz-se o seguinte: “Proibimos que haja esculturas ou pinturas nas nossas igrejas ou em quaisquer dependências do mosteiro, pois quando se olha para elas, deita-se a perder a utilidade da boa meditação ou a disciplina da gravidade monástica. No entanto, temos cruces pintadas que são de madeira”<sup>61</sup>.

Para a lógica bernardina, impressa na Ordem, havia que distinguir a arte cristã dos “homens espirituais”, daquela que pertencia aos “homens carnavais”. Era necessário pois, converter o aspecto carnal presente na expressão artística sagrada, e, segundo Leroux-Dhuys, será a partir de Bernardo de Claraval que a arte das catedrais da segunda metade do século XII irá desenvolver nos pórticos os temas cristãos, fazendo das igrejas-catedrais autênticas bíblias de pedra<sup>62</sup>, onde se registavam os grandes acontecimentos bíblicos, servindo assim, ao culto e ao ensino da fé. Esta pureza, a que já fizemos alusão anteriormente, é identificada por François Cali, quando aborda a Ordem de Cister na sua dupla dimensão espiritual e artística, realçando diferentes traços

---

<sup>59</sup> *Estatutos anteriores a 1134*, IX, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. p.82.

<sup>60</sup> *Ibidem*, X, p.82.

<sup>61</sup> *Estatutos anteriores a 1134*, XX, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. p.84.

<sup>62</sup> LEROUX-DHUYS, Jean-François – *Las Abadias Cistercienses en Francia y en Europa*. Könemann: Barcelona, 1999. pp.39-40.

desta busca pela pureza, apontando mesmo alguns nomes ligados a esta mesma preocupação, designados exactamente de puritanos da Ordem, a saber, Isaac da Estrela e Bernardo de Claraval<sup>63</sup>. Segundo esta nova compreensão, era necessário terminar com a pintura. Podemos afirmar que na óptica de Bernardo de Claraval era preferível a ausência de qualquer obra artística, se esta fosse somente lugar de distração, pois a arte pela arte careceria de sentido espiritual, visto não destinar-se à oração. Essa realidade de envolvimento espiritual é-nos referida por Isabel Rosa: “(...) quando se entra numa abadia cisterciense a respiração sustém-se. Voltamos atrás (...) e de novo ela invade o nosso ser – forma, escala e proporção agarram-nos ao espaço, a robustez e a perenidade dos materiais retém-nos, perplexos olhamos para o alto e uma luz difusa escoia por cima do altar, avançamos humildemente e, em silêncio, olhamos para cima: Deus existe”<sup>64</sup>.

Foram todas estas razões que definiram e perpetuaram um estilo, uma forma, um conteúdo, uma fé e um personagem ímpar na história da arte Ocidental – São Bernardo de Claraval. Se tivéssemos de encontrar uma frase da sua autoria que definisse o seu olhar espiritual sobre a forma artística a assumir nos seus mosteiros, poderíamos utilizar a seguinte: “*Quid est Deus? Longitudo, latitudo, sublimitas et profundum*”<sup>65</sup>. São Bernardo, pela clareza de espírito e capacidade de síntese teológica, assumirá um dos grandes atributos de Deus assumidos na estética medieval: Deus é Luz e por isso d’Ele só pode vir luminosidade. A partir disso, a arte também deverá ser ela luminosa, sinal da presença de Cristo no seio da comunidade dos Irmãos. Não interessa que o espírito

---

<sup>63</sup> CALI, François – *L’Ordre Cistercien. D’après les trois provençales, Sénanque, Silvacane, Le Thoronet*. Arthaud: Paris, 1972. pp.34-35.

<sup>64</sup> ROSA, Isabel Maria Augusta de Sousa – *Ordem de Cister – Bernardo de Claraval*, In *Artitextos*. Lisboa: Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura; Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design. N.º 5. Dezembro, 2007. p.146. In [www.repository.utl.pt](http://www.repository.utl.pt). 2 de Setembro de 2011. 16:25.

<sup>65</sup> S. BERNARDO – *De Consideratione ad Eugenium Papam*, In *Obras Completas de San Bernardo*, vol II. Madrid: BAC, 1994. pp.226-227; MARTINS, Ana Maria Tavares – *Minimalismo Cisterciense: Del Cister del siglo XII al “Minimum” del siglo XXI*, In *Actas do II Congresso Internacional de Arquitectura Religiosa Cintemporánea*. Ourense: Fundación Santa María Nai, Delegación de Ourense del COAG, 2009. p.4, In [www.arquitecturareligiosa.es/historial\\_congresos/congreso01\\_2009/documentos/publicacion/17.pdf](http://www.arquitecturareligiosa.es/historial_congresos/congreso01_2009/documentos/publicacion/17.pdf), 26 de Outubro de 2011. 15:42.

humano se deixe atrair somente pela beleza humana, por vezes esvaziada de qualquer dimensão espiritual, mas que a alma se deixe encher daquela Luz que irradia para os cristãos desde a manhã de Páscoa, a partir da experiência do encontro com Jesus Cristo, o Ressuscitado.

## **II. Da espacialidade à vida interior**

Ao iniciarmos o presente capítulo, importa referir que não é nosso objectivo enunciar todos os dados possíveis sobre questões de arquitectura nas suas múltiplas especificidades. No entanto indicaremos algumas breves referências essenciais para que este estudo seja mais completo. Não é nosso objectivo tratar todo o complexo monástico cisterciense, mas os espaços que melhor nos traduzem a espiritualidade impressa na arquitectura de Cister.

### **1. O mosteiro: entre Bento de Núrsia e Cister**

A reforma cisterciense representou, como vimos na Introdução, um rompimento com a vida faustosa da abadia de Cluny, defensora de uma liturgia e de uma expressão artística solene, não apenas no seu sentido mais teológico e espiritual, mas como afirmação do poder feudal da própria abadia, sustentada pelo dinheiro de benfeitores reais e aristocratas. Cister rejeitou essa linguagem senhorial subserviente para, deste modo, recuperar a exigência e os objectivos da Regra de São Bento e viver com verdadeira liberdade e autonomia, sem depender de qualquer influência imediata que poderia a pouco e pouco desviar a Ordem da pureza desejada. Para os Cistercienses era necessário renovar a compreensão sobre o homem na sua possibilidade de ser um novo homem, longe dos vícios do mundo que começavam a afectar tanto Cluny como outras abadias beneditinas. Esta novidade do monge concretizar-se-á em todas as expressões de vida monástica no interior do mosteiro, seja no cuidado da liturgia ou do trabalho manual, como na vida solitária, austera, despojada e simples. A este propósito diz-nos Juan de la Torre que Cister não trouxe uma novidade, mas antes, retomou o que já existia na história da Igreja: “La originalidad o novedad no consiste más que en una

vuelta a los orígenes de la liturgia, del canto, de la tradición monástica y patristica, del Evangelio, vividos, eso sí, en un contexto concreto: la estructura cisterciense”<sup>66</sup>.

Com esta reforma, Cister destaca-se na forma das suas construções e nos próprios critérios estéticos subjacentes a toda a edificação monástica, adoptando, segundo Ana Maria Tavares Martins, o minimalismo por oposição à opulência daquela abadia<sup>67</sup>. Também a este propósito escreve Hubert Jedin: “Los cistercienses se proponían observar la regla benedictina en su prístina pureza (...) insistían en su retorno a lo antiguo, a las fuentes”<sup>68</sup>.

Na procura por afirmar esta mudança, esta necessária reforma a propor pela Ordem de Cister, reflectir-se-á na construção das novas abadias onde terá vincada aplicação. Veremos como a arte de Cister, sugerida por Bernardo de Claraval, será expressão plástica da espiritualidade comunitária anteriormente referida. Se na construção da igreja percebemos como a verticalidade, a profundidade e a luminosidade são materializações de um modo de ver a fé cristã, veremos de seguida como todo o complexo monástico será igualmente um belíssimo testemunho como lugar teológico. Não basta compreender como se terão desenvolvido ao nível estrutural as diversas dependências do mosteiro cisterciense, mas, isso sim, como estes espaços traduziam aquele desejo de vida elevada para Deus, visível na completa doação dos homens do seu tempo. O mosteiro articula bem uma dupla dimensão: por um lado é a casa de Deus que habita junto dos homens, e a casa daqueles que em Seu Nome se entregam totalmente à vida espiritual, contribuindo através da sua oração e do seu silêncio para a salvação de muitos. Assim, cada espaço do mosteiro cisterciense não pretende ser apenas mais uma

---

<sup>66</sup> TORRE, Juan Maria de la – *El carisma cisterciense y bernardiano*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. p.14.

<sup>67</sup> Cf. MARTINS, Ana Maria Tavares – *Medieval Cistercian Heritage: from the Ideal to the Reality*, In *Actas do 1<sup>st</sup> International Meeting EAHN – European Architectural History Network* (June 17-20, 2010), Guimarães. Minho: Centro de História de Além Mar; Escola de Arquitectura da Universidade do Minho; European Architectural History Network, 2010.

<sup>68</sup> AAVV – *Los Cistercienses*, In JEDIN, Hubert – *Manual de Historia de la Iglesia*. Vol. IV. Barcelona: Editorial Herder, 1973. p.57.

divisão num complexo exuberante, grandioso e ineficaz, mas sim, um espaço funcional da vida monástica, atendendo ao duplo ritmo, seja no tempo e no silêncio de cada monge, seja na dinâmica da própria vida comunitária.

Para Bernardo de Claraval, a premência de uma reforma disciplinar nos costumes monásticos beneditinos era essencial para uma renovação eclesial que só ulteriormente pode ser compreendida, uma vez que a sua releitura da vida asceta contribuiu para renovadas formas de vida religiosa. Desta mesma renovação interior brotaram também novas compreensões estéticas, como a que temos vindo a desenvolver – a da arquitectura cisterciense, que viria a perpetuar o Doutor Melífluo no dealbar do século XII. O mosteiro, que em Cluny e em outras abadias será a afirmação de um poder mais temporal que espiritual, mais político, ao jeito dos homens, que de Deus, será o palco da transformação da própria forma de viver o ascetismo em plena Idade Média. A este propósito diz-nos Ana Margarida Gonçalves Carvalheira:

“O relaxamento sentido e vivido pelas comunidades monásticas seria alvo das mais profundas censuras que levariam à institucionalização de uma vida ascética mais rigorosa, procurando na Regra de S. Bento todas as normas conducentes à renovação espiritual que se pretendia”<sup>69</sup>.

O mosteiro, a partir de Cister terá como orientação a Regra de Bento de Núrsia e as normas aprovadas nos Capítulos Gerais; por isso, adaptará a vida cenobita de acordo com uma vida mais austera e mais concordante com o que era vivido ao tempo do Fundador. Deste modo, os monges da reforma cisterciense (Monges Brancos por oposição aos Monges Negros, isto é, os Beneditinos) permanecem beneditinos, mas com a *nuance* reformista, desejada por Roberto, abade de Molesmes, o primeiro abade de Cister, nos finais do século XI. Memória deste tempo é o *Exordium Parvum*, documento primitivo da Ordem de Cister que nos testemunha os primeiros tempos da transição de Roberto de Molesmes, abade desta mesma abadia, para a nova comunidade

---

<sup>69</sup> CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. p.13.

monástica na floresta de Cister, onde surgiu a nova abadia, denominada de *Novum Monasterium*<sup>70</sup>, ou igualmente conhecida como *Cistercium*<sup>71</sup>. A propósito deste novo impulso espiritual no seio da Ordem de São Bento, diz-nos Ana Maria Martins:

“A organização da primeira abadia cisterciense respondia, assim, às questões do século no que respeita à necessidade de reformulação do monaquismo tradicional. Os seus ideais de vida espiritual, radicados no regresso à pureza beneditina, acabariam por atrair numerosos monges, descontentes com o tipo de vida praticado nos seus mosteiros. Assim, em poucos anos, Cister ramificou-se em quatro abadias, constituindo as primeiras filiações da Ordem”<sup>72</sup>.

A reforma cisterciense não constituiu uma novidade face à estrutura monástica herdada do monaquismo beneditino, mas pelo contrário, pretendeu reler a Regra de São Bento e rever o modo da sua aplicação, recuperando o espírito beneditino original que se havia perdido com Cluny e em tantas outras abadias na Europa dos séculos X/XI. Era necessário, como vimos anteriormente, recuperar a vida espiritual que Bento de Núrsia havia proposto no século V na abadia por si erguida, no Monte Cassino em Itália. Na sua Regra, São Bento propunha o modo de vida comunitário mas ao mesmo tempo individual, isto é, uma vida espiritual vivida por cada um, integrada no seio de uma comunidade de irmãos que viviam o mesmo modo de vida. Na sua proposta, que ainda hoje é actual para tantas ordens religiosas de todo o mundo, o Pai espiritual dos Beneditinos estabelecia a estrutura fundamental de um mosteiro e os critérios essenciais à sua edificação. Contudo, a Regra não trata da questão do edifício cenobita do modo como seria de esperar, do ponto de vista descritivo onde pudesse distinguir os espaços monásticos, denominá-los e distribuí-los segundo uma planta pré-definida; pelo contrário, a Regra é omissa nesta questão, restringindo-se a mencionar apenas os espaços que existiam no mosteiro beneditino à medida que define ao longo do texto a

---

<sup>70</sup> O novo mosteiro cedo alcançou a protecção papal com o Papa Pascoal II em 1100, garantindo o futuro da nova reforma e da sua difusão pela Cristandade (CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. p.14).

<sup>71</sup> TORRE, Juan Maria de la – *El carisma cisterciense y bernardiano*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. p.13.

<sup>72</sup> CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. p.13.

disciplina monástica exigida no cenóbio. Sem essas anotações distribuídas ao longo da Regra não teríamos qualquer referência por parte de Bento de Núrsia a nenhum espaço ocupado no mosteiro da sua Ordem.

Se atendermos ao que foi dito anteriormente sobre a Regra de São Bento, devemos recordar aquela singela mas fundamental observação do Fundador acerca da constituição essencial de um mosteiro:

“Se possível for, deve o mosteiro ser construído de forma a ter de portas a dentro tudo o necessário, a saber: água, moinho, horta, oficinas onde exerçam os diversos ofícios, a fim de que os monges não tenham necessidade de andar lá por fora, o que não é nada conveniente para as suas almas”<sup>73</sup>.

Temos antes de mais a afirmação de que um mosteiro deve bastar-se a ele próprio, sendo por isso necessário que tenha no seu interior tudo aquilo de que precisa para a vida comunitária. Deste modo, segundo a espiritualidade de São Bento, que permanece até aos dias de hoje, os monges salvaguardem-se da necessidade de ter que sair do mosteiro, porque se o desejo do monge é viver plenamente a *fuga mundi*, o contacto com o mundo poderia perigar esse mesmo voto. Vejamos o que nos diz Georges Duby a este propósito:

“Ganhando força a crença de que o mundo era nocivo, destinado a apodrecer, e de que o tempo era uma implacável usura, o mosteiro foi entendido como o contrário do triunfalismo constantiniano, como uma forma de fuga ao mundo. (...) sobreviver até ao já próximo final dos tempos e, até lá, conservar em alguns abrigos fechados um resto de ordem: esta era a intenção de Bento de Núrsia”<sup>74</sup>.

Deste modo, o mosteiro funcionava como uma autêntica cidadela, que sendo cercada e por isso, protegida do exterior, concentrava no seu interior as oficinas e a produção necessária para se manter permanentemente, sem qualquer dependência exterior. Esta forma de vida beneditina viu-se confirmada nos já referidos Capítulos Gerais, nomeadamente nos Estatutos que deles saíram antes de 1134, que nos dizem o seguinte:

---

<sup>73</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.132.

<sup>74</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.11.

“Aos monges da nossa Ordem o alimento deve provir do trabalho das suas próprias mãos, do cultivo das terras, do cuidado dos rebanhos, pelo que é lícito possuímos para nosso usufruto águas, florestas, vinhas, prados, terras, afastadas de lugares habitados por gente secular, e possuímos bem assim animais, com excepção daqueles que costumam provocar mais curiosidade e comportar mais vaidade do que trazer alguma utilidade, como são os veados, os groux, e outros semelhantes. Para os domesticar, manter e guardar, seja perto seja longe, podemos ter granjas, que serão guardadas pelos conversos, contanto que não fiquem a mais de um dia de caminho”<sup>75</sup>.

Aliás, veremos mais adiante que na base da construção da abadia e de todo o complexo edificado em seu redor, estará a preocupação por fazer de toda a estrutura uma alusão à Cidade de Deus<sup>76</sup>, simbolizada biblicamente na imagem da Jerusalém Celeste (Ap 21,1-3), onde se vive definitivamente e radicalmente junto de Deus na participação gozosa da eternidade, deixando para trás o mundo e tudo aquilo que pudesse impedir esta íntima união com Aquele que dá sentido a tudo quanto existe. Assim, a estrutura monástica pretende-se protegida das influências que poderiam advir do mundo, auxiliando os monges na proximidade com Deus, pois afinal esse era o objectivo de todo o cenóbio cisterciense, para quem “o mosteiro era um meio para buscar Deus”<sup>77</sup>.

## **2. A dinâmica duma construção**

Vejamos de seguida as poucas, mas importantes referências que Bento de Núrsia faz em relação à distribuição dos espaços do mosteiro de acordo com as necessidades das comunidades de monges. A preocupação de Bento não era tanto a arquitectura dos mosteiros e abadias, mas mais a formação de novas comunidades de monges com

---

<sup>75</sup> *Estatutos anteriores a 1134*, XX, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. p.82.

<sup>76</sup> Referindo-se à representação monástica sobre o Paraíso escatológico, refere a Investigadora Ana Maria Tavares: “Esse paraíso celeste encontrará várias aproximações terrestres que ganham forma nos mosteiros, diminutas réplicas da imensa Jerusalém Celeste, o Paraíso na Terra e Cidade de Deus. (...) O mosteiro não é apenas um paraíso na terra, também os locais escolhidos pelos cistercienses se tornaram, através da sua domesticação, paraísos terrestres (...), (MARTINS, Ana Maria Tavares – *Do ideal no espaço monástico: utopia e realidade. O caso cisterciense*, In *Utopian and Utopianism – Utopian Studies Journal*, nº2. Madrid: The University Book, 2007. p.2.

<sup>77</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *Do ideal no espaço monástico: utopia e realidade. O caso cisterciense*, In *Utopian and Utopianism – Utopian Studies Journal*, nº2. Madrid: The University Book, 2007. p.9.

critérios sólidos e de vida exemplar evangélica; não nos deixou qualquer documento que referisse os vários espaços que compusesse o mosteiro idealizado. Restam-nos indirectas referências da Regra e alguns indícios das primeiras construções, como é o caso da abadia de Monte Cassino, para percebermos o que seriam ao tempo de São Bento as edificações e as suas lógicas de construção, de modo a que hoje possamos estudar e perceber a arquitectura e a sua linguagem simbólica e espiritual, desenvolvida na reforma cisterciense<sup>78</sup>.

Analisando a Regra de São Bento, encontramos diversas referências sobre os espaços que constituíam a estrutura essencial do mosteiro de acordo com o Fundador. Veremos por isso, quais as alusões e como podem ser consideradas relevantes para o estudo das estruturas cistercienses.

Há uma referência inicial e disciplinar que Bento de Núrsia faz dos monges que vivem de modos diferentes a vida monástica, denunciando uns e reconhecendo outros, estabelecendo quatro espécies de monges<sup>79</sup>, de entre as quais privilegia a dos cenobitas, considerando-a como a mais forte<sup>80</sup>, a única que vivia num mosteiro<sup>81</sup> sob uma regra e sob um abade. Assim, temos uma primeira e fundamental afirmação de que um monge vive num mosteiro, e não de outro modo qualquer como outros monges referidos. É esse

---

<sup>78</sup> Na abordagem que fazemos à reforma cisterciense temos em consideração que antes da Regra de São Bento já haviam existido outras experiências de vida monástico-eremítica. Recordem-se por exemplo as primeiras comunidades monásticas no início do século IV no Egipto, sob a orientação de São Pacómio. Vivendo em diferentes habitações rodeadas por um muro denominado de Pacómio, ou cerca, estas foram as primeiras comunidades a viver comunitariamente esta forma de vida segundo uma regra comum (CALADO, Margarida; SILVA, Jorge Henrique Pais da – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005. p.246).

<sup>79</sup> Os cenobitas (que vivem no mosteiro), os anacoretas (que vivem nos eremitérios), os sarabaítas (que vivem à margem da proposta monástica e longe de viverem o ideal de santidade), e por fim, os giróvagos (monges errantes que percorrem os lugares sem qualquer regra ou desejo de vida de santidade, de pior modo de vida que os anteriores), (S.BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. pp.21-22).

<sup>80</sup> “Pondo-os, pois, de parte, vamos, com o auxílio do Senhor, regulamentar a mais forte de todas as espécies de monges, qual é a dos cenobitas”, (S.BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.22).

<sup>81</sup> “É sabido que há quatro espécies de monges. A primeira é a dos cenobitas, isto é, dos que vivem em mosteiro e militam debaixo duma regra e abade”, (S.BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.21).

o modo de vida que se pretende, o mais capaz de entre todas as outras modalidades. Aliás, referindo-se às boas obras a serem vividas pelos irmãos, São Bento refere que o mosteiro é o lugar onde devem ser adquiridas e cumpridas: A oficina “onde, com diligência, havemos de executar todas estas obras é a clausura do mosteiro e a estabilidade na comunidade”<sup>82</sup>. O mosteiro como tal, na sua estrutura enquanto casa onde habitam aqueles que se entregam à completa vida de solidão e oração, é apresentado por São Bento como referência para os monges, pois é aí que cada monge, vivendo na solidão em comunidade, aplica e concretiza a vida evangélica a que é chamado.

Na continuação do texto, São Bento, referindo-se ao caminho espiritual que o monge é convidado a fazer, naquilo que considera ser a ‘Escada da Humildade’ (imagem tipológica da escada de Jacob de Gn 28,12), refere alguns dos espaços do cenóbio onde o monge pode subir de modo mais excelente os doze degraus em direcção ao amor de Deus, na perfeição da humildade de vida<sup>83</sup>. Esses espaços compreendidos como áreas integrantes do complexo monástico são somente três: o oratório, o mosteiro e a horta/o campo<sup>84</sup>. Interessante é compreender como São Bento distingue o oratório, do mosteiro. De facto, podemos considerar que sempre foi assim até aos nossos dias. O oratório ou a capela/igreja, são sempre espaços privilegiados e por isso diferentes do restante edifício que é o mosteiro. Contudo, há uma unidade demonstrada entre estes espaços, concorrendo de igual modo, cada qual no seu uso particular e comum, para a vida espiritual do monge.

No seguimento da definição da Regra, Bento de Núrsia estabelece no Capítulo XXII que os monges se devem deitar em leitos separados com a sua própria roupa de cama. Contudo, dormindo em camas separadas, os monges deverão dormir em lugar-

---

<sup>82</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.33.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp.37-44.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp.37-43.

comum, naquilo que designamos de dormitório. Esta referência ao leito individual insere-se na dimensão disciplinar que Bento desenvolve no interior dos seus mosteiros. É necessário que se reserve o espaço de cada um mesmo que dentro de uma comunidade.

Mais adiante, no Capítulo XXXI, São Bento adensa a estrutura do cenóbio ao referir a função do celeiro do mosteiro, que seria o local para as provisões alimentares e de outras necessárias aos monges. Um monge da confiança do abade devia ser escolhido por este para celeireiro; outros monges ficavam igualmente responsáveis pelos bens do mosteiro: pelas ferramentas, pelas roupas e por outros objectos diversos. Compreendemos portanto que existia à época, a estrutura do celeiro, ou da despensa, lugar de guarda dos instrumentos de trabalho e de tudo quanto era necessário à vida comunitária, nomeadamente da própria alimentação<sup>85</sup>.

No Capítulo XXXV, o Fundador dos Beneditinos, define que todos os monges devem participar do trabalho da cozinha, favorecendo uma caridade mais bem vivida. Deste modo, sabemos o lugar que tem a cozinha na comunidade monástica. Não se trata aqui de ser um mero lugar para a preparação da alimentação dos monges, mas um lugar de trabalho onde todos participam e onde todos são chamados à verdadeira caridade colaborando no bem de todos<sup>86</sup>.

Continuando a definir a Regra monástica, São Bento reserva uma “cela à parte”<sup>87</sup> para os Irmãos enfermos. Para além do mero sentido prático de haver disposto um espaço para o cuidado dos mais doentes, São Bento prima pela consciência cristã de assumir as mais variadas situações dentro do mosteiro. Trata-se de cuidados de saúde desenvolvidos por São Bento, seguindo as palavras de Cristo aos Seus discípulos: “Estive doente, e fostes-me visitar” (Mt 25,36). Importa o cuidado para com os mais

---

<sup>85</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. pp.75-77.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp.80-81.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.82.

débeis e para que tal aconteça de forma segura e mais digna, torna-se necessário um espaço, que se chamará enfermaria, isto é, o lugar dos enfermos, que por sinal constituirá um novo elemento a ter em conta na planificação de qualquer mosteiro na Ordem de São Bento.

No Capítulo XLVI referem-se ainda as seguintes dependências: a cozinha, a dispensa, a padaria e a horta<sup>88</sup>. Considerado o lugar privilegiado do mosteiro, o oratório é referido no Capítulo LII como o lugar destinado ao Ofício Divino, isto é, para a oração<sup>89</sup> organizada ao longo do dia, santificando-se assim cada tempo. É assim o lugar por excelência do encontro pessoal e comunitário do monge com Deus.

Quanto ao acolhimento, este será uma referência ao longo dos séculos futuros no seio da Ordem Beneditina. Todos os mosteiros devem ter uma hospedaria, isto é, um lugar para se receberem os hóspedes<sup>90</sup>, que estando a caminho de um qualquer lugar, ou numa longa peregrinação, necessitavam de um agasalho, de comer e de uma dormida. Assim, refere São Bento que se acolham quantos se abrigam no mosteiro, havendo inclusive dois monges para cuidarem da cozinha destinada a servir os recém-chegados, que seriam acolhidos igualmente pelo abade. Prestar este serviço era muito importante para os Irmãos, cuidando e assistindo os caminhantes e peregrinos, obedecendo filialmente às palavras de Cristo: “Fui hóspede, e recebestes-me” (Mt 25,35). Segundo São Bento este espaço seria distinto dos espaços comunitários de modo a salvaguardar-se o espaço de silêncio da comunidade dos monges.

Mais adiante, no Capítulo LV, São Bento refere o espaço da rouparia, lugar esse onde os monges que viajassem fossem buscar os referidos *femuralia*, isto é, uma espécie

---

<sup>88</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.98.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p.107.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp.108-110.

de calção, tal como iam buscar também ali túnicas e cogulas, trajos próprios do hábito beneditino<sup>91</sup>.

No Capítulo LXVI São Bento deixa-nos ainda uma indicação acerca de mais um espaço importante do cenóbio – a portaria. Neste lugar, à entrada do mosteiro, deveria estar um monge de entre os mais velhos, um ancião, que tendo a sua própria cela, deveria atender a quantos fossem ali ter ao mosteiro pelas mais diversas razões<sup>92</sup>.

Temos assim uma síntese de quanto apresenta a Regra de São Bento acerca do mosteiro e dos seus elementos edificados essenciais. Para o nosso estudo estas referências constituem assim a base fundamental para uma compreensão do que seria ao tempo de Bento a estrutura dos cenóbios monásticos, desenvolvidos *a posteriori* pelos seus sucessores consoante os tempos e consoante as necessidades.

### **3. Especificidade do cenóbio cisterciense e sua organização**

Consideremos agora que critérios seguiam os Cistercienses na escolha para o lugar do futuro edificado monástico. Antes de iniciar qualquer obra é necessário saber se é possível avançar com o projecto, atendendo aos aspectos que se pretendam na sua execução. Para os Cistercienses era um dado adquirido saber primeiramente das condições do próprio espaço a ocupar. Acerca do estado do espaço antes da aquisição, diz-nos Georges Duby:

"Muitas vezes, nos locais onde os cistercienses se instalaram, existia já, sem dúvida, um pequeno espaço ajardinado, tratado por um eremita aí anteriormente instalado; mas não passava de uma clareira aberta no meio do espaço inculto. Tudo permanecia por fazer"<sup>93</sup>.

A escolha do lugar para a fixação da comunidade monástica nunca foi descurada na Ordem de Cister. Aliás, podemos ver na origem do *Novum Monasterium*, na floresta de Cister, a criteriosa selecção que esteve subjacente à edificação do mosteiro. Nesta

---

<sup>91</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.113.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p.132.

<sup>93</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.118.

prévia selecção, anterior ao projecto de construção, estão presentes diferentes razões, sendo fundamental aquela que nos indica a forma de vida dos monges: a *fuga mundi*. A este propósito diz-nos Virgolino Jorge:

“A escolha do *genius loci* cisterciense, que radicava na exegese absoluta da legislação beneditina, constituiu uma preocupação deveras exemplar (...), que exigia locais recônditos, florestados e abundantes em água, propícios à experiência mística e ao trabalho (...)”<sup>94</sup>.

Esta busca por lugares naturais generosamente semeados por Deus, remete para uma determinada procura pelo Paraíso perdido<sup>95</sup>, mas sempre desejado no coração dos homens. É aí, digamos, numa perspectiva escatológica que os monges de Cister irão fixar as suas comunidades. Retornados e recentrados no seio da beleza da Criação, a vida espiritual seria assim um reflexo de quanto os rodeava. A dimensão do cultivo, da conversão das terras pantanosas em pomares, e de toda a dimensão agrícola tem em São Bernardo como que um tom semelhante ao das parábolas do próprio Cristo. Pelos sinais criados por Deus presentes na natureza, o homem poderia apenas desejar uma coisa: permanecer em Deus. Será neste sentido que os Estatutos anteriores a 1134 dirão: “Não é nas cidades, castelos ou aldeias, que se hão-de construir os nossos mosteiros, mas em locais afastados do convívio dos homens”<sup>96</sup>. Tinha que se defender o monge de qualquer outra cidade, de qualquer outra forma de vida que nada dissesse daquela que seguia no interior do mosteiro. Afinal, o mundo era, na sua concepção espiritual, um inimigo a combater, isto é, a salvar. Mas para tal era preciso a salvaguarda de viver num lugar habitado pelo Espírito de Deus onde se fortalecesse o monge para avançar na luta pela salvação do mundo. Esse lugar era o mosteiro.

---

<sup>94</sup> JORGE, Virgolino Ferreira – *Mosteiros cistercienses femininos em Portugal: notas sobre a tipologia dos sítios e das igrejas*. Separata da Revista *Cistercivm*. Ano LI, Outubro-Dezembro, nº217. Cóbrecas Cantabria: Edición Conferencia Regional Española Cisterciense, 1999. p.856.

<sup>95</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.129.

<sup>96</sup> *Estatutos anteriores a 1134*, I, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. p.81.

Depois do critério espiritual temos as razões de ordem prática que pertencem a qualquer projecto edificado. Vejamos a este propósito o registo que nos chegou dos fundadores da primeira comunidade cisterciense, no *Exordium Parvum*<sup>97</sup>, que noticia a chegada dos primeiros vinte e um monges e do seu abade Roberto, vindos da abadia de Molesmes, ao ermo denominado de Cister<sup>98</sup>:

“Situava-se esse lugar na diocese de Chalon e era um sítio que, ao tempo, pela densidade da floresta e dos silvedos ficava fora de mão de qualquer pessoa e apenas nele se acoitavam as feras. Ao chegarem, aqueles servos de Deus aperceberam-se de que tal lugar era tanto mais idóneo para a vida religiosa que tinham planeado no seu espírito quanto mais votado ao abandono e inacessível era à gente do mundo. Desbastada a floresta de árvores e de silvedos (...) começaram a construir aí mesmo o seu mosteiro”<sup>99</sup>.

Verificamos por aquilo que nos é referido no *Exordium Parvum*, que os Monges Brancos irão procurar um lugar afastado das cidades, da agitação do mundo, para ali permanecerem efectivamente para melhor poderem dedicar o seu tempo à vida contemplativa. Encontrado um lugar longínquo e inacessível, o lugar da construção do mosteiro é a primeira preocupação da comunidade monástica. Assegurada a dimensão do silêncio e da paz alcançada por este deserto, importa atender também a outra questão premente – a do sustento da comunidade. Neste sentido, vimos anteriormente como na Regra, São Bento indicava o espaço da horta e das oficinas como lugares de trabalho para os Irmãos. Ora, para Cister será muito importante ter lugares de trabalho que possam servir de sustentação aos monges<sup>100</sup>. A este propósito diz-nos o *Exordium Cisterciense*:

“O sustento dos monges da nossa Ordem deve provir do trabalho das suas mãos, do cultivo das terras, da criação de animais; pela mesma razão, para nosso uso,

---

<sup>97</sup> Pequeno exórdio, ou breve referência onde se registam os dados da fundação do Mosteiro de Cister, denominado anteriormente de *Novum Monasterium*, onde Roberto de Molesmes haveria de iniciar a aplicação de uma reforma na vida monástica beneditina.

<sup>98</sup> NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. pp.39-30.

<sup>99</sup> *Exordium Parvum*, III.1.3-5, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. p.30.

<sup>100</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.132.

é permitida a posse de águas, florestas, prados, terras afastadas dos lugares habitados por homens do mundo, e animais (...)”<sup>101</sup>.

Aplicava-se assim, na escolha do terreno para a construção de um novo mosteiro, o princípio beneditino: *ora et labora*. Era importante manter o desejo de São Bento de que os terrenos fossem afastados das cidades e férteis, ricos em água, para que os monges, afastados do mundo, melhor estivessem dispostos à escuta da Palavra de Deus. E se houvesse razão alguma que pusesse esse objectivo em risco, então deveriam os monges afastar-se e mudar o lugar que haviam predefinido anteriormente<sup>102</sup>. É assim de fulcral importância compreender como se desenvolveu a própria noção de economia já presente e dinamizada na forma de vida monástica. Os Cistercienses, ou comumente denominados de Beneditinos Brancos, não necessitavam prementemente de ajudas externas financeiras, pois os seus mosteiros bastavam-se e ainda geravam economia nas regiões onde estavam situados. Uma vez lavradas as terras podia tirar-se o necessário para poder igualmente vender em feiras os produtos ganhos do trabalho dos monges. Não interessavam as doações senhoriais e a dependência que poderiam atentar contra a vida simples e despojada tão procurada. Era um dado adquirido que a situação cluniacense não se poderia repetir, e por isso bastava a auto-sustentação sem o referido apoio externo<sup>103</sup>. Esta autonomia económica é verificável se atendermos aos terrenos agrícolas, à abundância de água e aos terrenos de onde fosse possível extrair pedra dura<sup>104</sup>, assegurando o material necessário para a construção do mosteiro. Efectivamente, este crescimento económico não passou despercebido ao mundo de então e, por essa razão, “no século XII, a Ordem de Cister colocou-se na vanguarda do

---

<sup>101</sup> *Exordium Cisterciense*, XXV.1, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. p.59.

<sup>102</sup> A respeito desta questão veja-se a sistemática introdução do Frei Maria Damián Yáñez Neira In S. BERNARDO – *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*. Lisboa: Editorial Confluência, 2004. pp.37-40.

<sup>103</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. pp.119-120.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p.118.

desenvolvimento inclusive da metalurgia”<sup>105</sup> por ter desenvolvido novas formas de trabalhar com o ferro. E o que aconteceu com o metal, sucedeu com tudo o que se necessitava para o funcionamento interno. Tudo quanto era produzido e desenvolvido no interior do mosteiro, desde as oficinas às granjas, concorria para o crescimento e melhoria do mosteiro. E se o trabalho, enquanto potenciador económico, pode constituir perigo para a vida espiritual, São Bernardo reconhece que o trabalho é também ele, uma possibilidade de crescimento na vida espiritual<sup>106</sup>.

Cister será um marco fundamental na recuperação desta consciência de que o espaço obedece às necessidades estritas e à vida espiritual bem orientada sem que se atendam as meras vontades de afirmação humana, como acontecia em Cluny e noutras abadias à época.

Acerca da construção cisterciense podemos afirmar que de modo geral todas as abadias da Ordem seguiam uma normal planta beneditina primitiva que não apresenta qualquer radicalidade na sua definição, mas cuja implantação terá uma nova expressividade, sinal de uma renovação espiritual na própria definição do edifício monástico. Podemos dizer que se trata de uma nova leitura, de um novo sopro na própria estética cristã, que nos inícios do segundo milénio se desenvolve entre a compreensão do sensível estético formal clássico e a procura por novas formas, como sucederá no Gótico francês em pleno apogeu na Idade Média<sup>107</sup>. O lugar desta nova expressão procura situar-se entre uma forma estética mais simples, mais natural, mais imediata e prática, e uma forma mais complicada e desenvolvida, onde sobressai a dimensão espiritual e até imaterial. Os Monges Brancos irão procurar desenvolver esta compreensão equilibrada entre o espaço necessário à vida no mosteiro e a vida espiritual. A Ordem de Cister não trouxe um novo estilo, mas na sua reforma teve em

---

<sup>105</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.132.

<sup>106</sup> *Ibidem*, pp.119-121.

<sup>107</sup> Para um estudo mais completo sobre arquitectura gótica (Cf. SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991).

consideração quanto existia e recebia da tradição românica da Borgonha e estabeleceu assim um programa artístico específico, que *a simultaneo* e ulteriormente serviria de base à arte gótica, uma vez que havia encontrado novas soluções estruturais e decorativas, “o que lhe permitiu assumir um papel predominante na arquitectura monástica medieval”<sup>108</sup>.

Esta estética cisterciense não se revê no plano do mero sensível, mas toma a arte como lugar espiritual e transcendente, sem esquecer que existe no imediato da existência humana. Como temos visto, a emergência cisterciense adveio da necessidade de dar resposta a uma purificação da vida monástica beneditina, que começava a perder aquele antigo vigor que Bento de Núrsia havia definido na sua Regra. Assim, teremos na floresta de Cister, situada na região da Borgonha, no centro da França, uma reformulação dos preceitos<sup>109</sup> beneditinos com o desejo de melhor cumprir os propósitos espirituais deixados pelo Fundador. Deste modo, veremos como o espaço monástico surgiu de acordo com os parâmetros da arquitectura da época. Saliente-se a este propósito a importância que teve nos mosteiros a convivência de dois grupos distintos no mesmo cenóbio: os Professos e os Conversos. Os primeiros, comumente designados de monges, eram aqueles que habitualmente encontram correspondência em qualquer Ordem/Congregação Religiosa, podendo designar-se de irmãos professores, mais dedicados aos Ofícios litúrgicos. Os segundos, por seu lado, eram leigos que auxiliavam os anteriores no trabalho manual dentro dos mosteiros, dedicando-se ao trabalho agrícola e à produção animal<sup>110</sup>, sendo considerados inferiores aos primeiros, assumidos inclusive como iletrados, com enquadramento próprio na Ordem, vivendo

---

<sup>108</sup> CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. p.25.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>110</sup> *Exórdio de Cister*, XIX.1.-XXII.1. In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. p.60.

uma espiritualidade enraizada na humildade e renúncia de si<sup>111</sup>. Segundo a pesquisa de Tamires Martins dos Santos<sup>112</sup>, a existência destes dois grupos dentro do mesmo mosteiro sem partilharem a mesma vida comum, terá repercussões na reforma monástica iniciada por Cister. Inserir o laicado no interior do espaço monástico como colaboração, cujo trabalho era tido como uma vocação, pode ser o início de um novo entendimento eclesiológico e vocacional. A referência à convivência destes dois distintos grupos evidencia assim a necessidade de num mesmo mosteiro existirem estruturas adaptadas e adequadas para que pudessem viver de acordo com as orientações. Acerca deste segundo grupo de irmãos diz-nos o *Exordium Parvum* que no início da fundação de Cister, os primeiros monges “determinaram receber monges conversos, de barba, mediante autorização do seu bispo, e tratá-los, na vida e na morte, como a si mesmos, com a diferença de não serem monges”<sup>113</sup>. Deste modo Cister apresenta como parte integrante do seu carisma esta dimensão dum trabalho específico por parte dos irmãos que na sua diversidade integravam a grande comunidade da abadia cisterciense, como se dentro de uma só casa houvesse diferentes famílias.

Vejamos de seguida um outro elemento necessário à vida comunitária cisterciense: a água. Na já referida criteriosa escolha do lugar para a construção de uma abadia, os Monges Bernardos, como acontecia ao tempo de São Bento, procuravam terrenos agrícolas, cursos de água<sup>114</sup> existentes ou canalizáveis e lugar para poder criar animais para sustento da comunidade. A água como bem essencial e fundamental, permitia que houvesse condições de vida, mesmo que muito básicas, pois a partir da água todas as diversas dependências do mosteiro poderiam funcionar, nomeadamente, a

---

<sup>111</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.138.

<sup>112</sup> SANTOS, Tamires Martins dos - *Os irmãos conversos: A questão da diferenciação entre leigos e monges na Ordem Cisterciense*. São Paulo: Departamento de História-FFLCH – Universidade de São Paulo, In <https://sistemas.usp.br>, 23 de Janeiro de 2012. 9:15.

<sup>113</sup> *Exordium Parvum*, XV. 10., In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. p.30.

<sup>114</sup> CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. pp.27-28.

cozinha e as oficinas, tal como nos diz Manuel Luís Real: “(...) os padres bernardos procuravam normalmente a travessia dos edifícios conventuais por linhas de água com alguma força de corrente, tendo em vista o aproveitamento hidráulico e um melhor cuidado das condições de higiene”<sup>115</sup>. Tudo convergia para o mosteiro, centro de todo o complexo sistema construído de canais e estruturas onde se utilizava a força da gravidade para a respectiva e necessária distribuição<sup>116</sup>. Por esta mesma razão de necessidade São Bento prevê que haja água dentro do mosteiro<sup>117</sup>. Contudo, a este respeito João Alves da Cunha avança um pouco mais na abundante significação que a água teria na vida monástica:

“A presença da água nos mosteiros da Ordem de Cister era obrigatória, primeiro que tudo, pelo seu simbolismo baptismal e purificador, mas a sua função prática também nunca foi posta de parte, pois a água era um elemento indispensável à vida monástica. De tal modo, que os monges desenvolveram em grande medida os conhecimentos de hidráulica, tornando-se mestres (também) nesta arte”<sup>118</sup>.

Se a água é um bem natural, comum a toda a humanidade, seja pela sua importância sob o aspecto da higiene, seja pelo essencial contributo que presta à vida humana enquanto bem essencial à nossa existência, não menos relevância tem tido na simbólica cristã. A água como sinal presente no sacramento do Baptismo é lugar da presença de Deus, sendo essencial para a condição de se pertencer aos filhos de Deus, regenerados e purificados do pecado das origens precisamente pela água. Deste modo, quiseram os monges cistercienses ter nos seus mosteiros o símbolo primeiro da condição do ser cristão. A presença da água indicava assim a força viva e fluente de Deus no meio dos homens. De tal forma é sinal de vida, que a água que serve para baptizar, é o primeiro dos elementos naturais de que todos precisamos para sobreviver.

---

<sup>115</sup> REAL, Manuel Luís – *A construção cisterciense em Portugal durante a Idade Média*, In AAVV – *Arte de Cister em Portugal e Galiza*. Fundação Pedro Barrié De La Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p.61.

<sup>116</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.135.

<sup>117</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.132.

<sup>118</sup> CUNHA, João Alves da – *Multidisciplinaridade na arquitectura cisterciense: pistas para o estudo e salvaguarda da sua autenticidade*, In AAVV - *LUSITANIA SACRA*. Lisboa: UCP, 2ª série, 17, 2005. p.451.

Assim também o entenderam os construtores dos cenóbios cistercienses ao desenvolverem os sistemas hidráulicos que abasteciam as dependências dos mosteiros, desde o exterior ao interior. A este propósito vejamos o que nos diz Cristina Castel-Branco: “Todo este conjunto de vias de irrigação, canalizações, banhos e cozinhas, fazia parte do sistema de águas funcional do convento mantendo sempre o seu núcleo simbólico na fonte do claustro”<sup>119</sup>. Apresentando como referência cisterciense, João Alves da Cunha cita, no seu trabalho sobre a arquitectura cisterciense um testemunho contemporâneo à edificação da abadia de Claraval, ao tempo de São Bernardo:

“Quando acaba o pomar começa o jardim, dividido em muitos canteiros cortados por pequenos canais, onde a água parece parada, mas flui lentamente. A água preenche duas funções: alimentação de peixes e irrigação da horta. Sendo também que «a água em canais é um conforto para os irmãos”<sup>120</sup>.

Definido o método de captação e direcção das águas, os monges já podiam iniciar os estudos do ponto de vista topográfico ao nível da orientação e do espaço projectado para a construção do edifício conventual. Assim, começando a edificar a igreja, os monges orientavam as obras de acordo com as necessidades primeiras, dando ao espaço sagrado o privilégio por ser o lugar principal da casa monástica. Depois, projectava-se o claustro.

Vejamos agora como se procedia à orientação e à definição do traçado do cenóbio cisterciense. Se a escolha de um determinado lugar com as características que indicámos anteriormente era a questão primária, a definição do traçado do empreendimento era a segunda questão. Que critérios seguiam os monges de Cister no desenho do mosteiro desejado? Tiveram em conta, em primeiro lugar, a tradição que advinha das antigas matrizes deixadas pelos mosteiros já edificadas desde Bento de Núrsia, e que agora, num apelo a uma reforma alteravam de acordo com as necessidades

---

<sup>119</sup> CASTEL-BRANCO, Cristina – *O uso da água no espaço exterior: do sagrado ao profano*, In *Hidráulica Monástica Medieval e Moderna*. Lisboa: Fundação Oriente, 1996. p.332; CUNHA, João Alves da – *Multidisciplinaridade na arquitectura cisterciense: pistas para o estudo e salvaguarda da sua autenticidade*, In AAVV – *LUSITANIA SACRA*. Lisboa: UCP, 2ª série, 17, 2005. p.451.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.453.

próprias de um novo tempo. Contudo, o traçado manteve sempre o mesmo critério de forma regular, apesar da ausência de quaisquer directivas específicas regulamentadas pela Ordem. A este propósito refere Juan Plazaola:

“Las primeras construcciones se hicieron con absoluta fidelidad al ideal primitivo: eran pequeñas, elementales, con cubiertas de madera y de una sencillez extrema. Con el tiempo se fue pasando a las cubiertas de piedra, con bóveda de cañón y arcos fajones, y luego a las bóvedas de crucería”<sup>121</sup>.

A igreja era a primeira estrutura a ser edificada, sendo por excelência o espaço privilegiado de todo o complexo monástico. Depois seguia-se a construção da sacristia no transepto sul onde se guardavam os objectos necessários às celebrações litúrgicas. O claustro, que posteriormente trataremos com a devida propriedade, era edificado imediatamente a seguir paralelamente à nave sul, servindo à comunidade monástica para os ofícios processionais. Erguido com a forma quadrangular, nele abriam-se quatro galerias destinadas a dar acesso a outras dependências do cenóbio, nomeadamente à igreja (de onde partiam e onde culminavam as procissões) e à sala do Capítulo, lugar solene do mosteiro, onde diferentes actos comunitários de desenrolavam e onde se tomavam decisões importantes para a comunidade ou acerca de algum Irmão. Continuando a estruturação da abadia, seguia-se a edificação do parlatório, lugar destinado à escuta das ordens do abade sobre o trabalho a realizar em cada dia. Depois, seguia-se no traçado, ainda a sul do transepto, o *scriptorium*, ou uma sala de estar para os monges. Na parte superior encontrava-se o dormitório, preferentemente ligado à igreja por uma escada para a oração comunitária. Ali perto erguia-se também um espaço para o aquecimento das águas – o *calefactorium*, onde os monges poderiam fazer a sua barba. Comummente edificado na parte oposta da igreja, ficava o refeitório onde participava toda a comunidade nas refeições presididas pelo abade. Também, segundo Frei M<sup>a</sup> Yañez, que temos seguido nesta descrição tipológica do traçado cisterciense, era costume erguer um lavatório junto ao refeitório no interior do já referido claustro

---

<sup>121</sup> PLAZAOLA, Juan – *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1999. p.120.

processional. Também perto do refeitório ficava a cozinha e seus espaços anexos que lhe seriam úteis e necessários<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> Cf. NEIRA, Frei M<sup>a</sup> Damián Yañez, In S. BERNARDO – *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*. Lisboa: Editorial Confluência, 2004. pp.42-44. A este respeito leia-se também: DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. pp.139-141.

### III. Igreja e claustro no mosteiro cisterciense

Desde cedo o espaço cultural ocupou no seio das sociedades um destaque privilegiado para o encontro entre aqueles que partilham a mesma fé e vivem esse mesmo credo de forma comunitária. O espaço sagrado, destinado ao culto, não é semelhante a outro qualquer, assumindo-se desde logo como expressão maior de crença, ou se quisermos, de uma determinada forma de religiosidade, distinguindo-se assim do espaço civil, da vida social, definindo por isso mesmo uma determinada tipologia de acordo com o conteúdo da referida crença e de acordo com as práticas rituais/cultuais ali praticadas. Cada estrutura cultural obedece às noções de arquitectura e de representação iconográfica determinadas num tempo e num lugar específicos. Só com esta compreensão podemos entender a vastidão de formas artísticas de que somos herdeiros desde as primitivas formas de sociedade até aos nossos dias. Deste modo, veremos como também a Arte Cisterciense será, num tempo, num lugar e num contexto determinados, expressão de uma concepção do divino, respondendo à necessidade de uma mudança paradigmática na própria arte sacra entre os séculos XII e XIII.

#### 1. Igreja – esplendor e austeridade

Na planificação de um mosteiro, a igreja era o primeiro edifício a ser erguido, por ser “o mais importante elemento na implantação do Mosteiro Cisterciense”<sup>123</sup>. A sua construção acontecia logo após a chegada ao lugar escolhido para o fazer. Assim, a igreja afirma-se desde o princípio como o “alfa e o ómega de toda a fundação”<sup>124</sup>. Não entanto, na Regra, São Bento é brevíssimo na referência a este espaço: “O oratório seja o que o seu nome indica, e nenhuma outra coisa ali se faça ou guarde”<sup>125</sup>. Vemos assim que este espaço se destinava unicamente e reconhecidamente à oração, destacando-se

---

<sup>123</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *Espaço monástico: da Cidade de Deus à Cidade do Homem*, In *Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor José Amadeu Coelho Dias*. Vol.I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p.93.

<sup>124</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.153.

<sup>125</sup> S. BENTO – *Regra*. Singeverga: Edições «Ora et Labora», 1992. p.107.

como o “centro espiritual do mosteiro” e por se evidenciar como o edifício mais importante e maior, é também aquele que “notabiliza o carácter unitário da Ordem e as preocupações do construtor”<sup>126</sup>. Veremos como os diferentes testemunhos hoje conhecidos, nos oferecem dados concretos para um estudo aprofundado sobre o que compreendemos hoje ser a denominada arquitectura cisterciense, sabendo no entanto que não há em Cister a formulação definitiva sobre uma planta total ou de um plano estético fixo que se propusesse para todas as construções da Ordem. A este propósito escreve Xosé Pérez:

“La Orden de Cister no impuso nunca un modelo tipológico uniforme, no existiendo tampoco, exceptuando la llamada planta bernarda mientras vivió San Bernardo y en la filiación de Clairvaux, normas unitarias dentro de cada rama o línea fundacional. La libertad en este campo era total, bastando para la homología la supeditación a los ideales básicos de simplicidad y despojamiento que significaron a la Orden en su arranque”<sup>127</sup>.

Toda esta abertura permitiu que a planta cisterciense não fosse uma única, tendo-se “adaptado consoante as suas necessidades provenientes da realidade do contexto em que se inseriam”<sup>128</sup>, mesmo atendendo a uma planta-base que diante das diferentes situações se teria de adaptar.

Quando Cister desenvolveu os seus estatutos nos Capítulos Gerais, enquanto a Ordem se disseminava pela Europa medieval, firmou-se o princípio fundamental na construção dos mosteiros e que nos revela uma das principais fontes espirituais dos Monges Brancos, de todas as igrejas ligadas à Ordem fossem dedicadas a Maria, Mãe de Jesus:

---

<sup>126</sup> JORGE, Virgolino Ferreira – *Mosteiros Cistercienses Femininos em Portugal: Notas sobre a tipologia dos sítios e das igrejas*. Évora: Universidade de Évora. Separata da Revista *Cistercivm*, Ano LI, Outubro-Dezembro, nº 217, 1999. p.857.

<sup>127</sup> PÉREZ, Xosé Carlos Valle – *La implantación de la Orden del Cister en Galicia y su reflejo monumental durante la Edad Media*, In AAVV – *Catálogo Arte de Cister em Portugal e Galiza/Catálogo Arte del Cister en Galicia y Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998. pp.9-10.

<sup>128</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *As Beiras, berço de Cister em Portugal: marcas de 9 séculos de arquitectura*, In *Actas IV Congresso Internacional sobre El Cister*. Vol. II. Braga-Oseira: Ediciones Monte Casino, 2010. p.897.

“Fica estabelecido que os nossos mosteiros devem ser fundados em honra da Rainha do Céu e da Terra”<sup>129</sup>, e ainda: “Dado que os nossos antecessores e pais vieram inicialmente da igreja de Molesmes para o lugar de Cister, e que aquela igreja é dedicada à bem-aventurada Virgem Maria e daí também nós tivemos origem, por isso mesmo decidimos que todas as nossas igrejas e as dos nossos sucessores sejam fundadas e dedicadas a Santa Maria, Rainha do céu e da Terra”<sup>130</sup>.

A dimensão da espiritualidade mariana rejuvenescida na Idade Média encontrou na vida monástica um forte lugar de devoção e de disseminação. Por meio de Cister, a piedade e o culto marianos rapidamente assistiram a um fortalecimento por parte das comunidades locais, nas catedrais e assim, rapidamente a Mãe de Deus reassumiu o seu lugar no culto cristão. Tenhamos, portanto, em consideração o trabalho desenvolvido por Bernardo de Claraval, do qual saíram: o célebre, anteriormente mencionado, *Tratado dos Louvores da Virgem Maria* e o excepcional comentário ao *Livro do Cântico dos Cânticos*, onde a Mãe de Jesus é exaltada e associada à dupla dimensão divina: na maternidade e na sponsalidade. Assim como Cristo é o Noivo que a Igreja aguarda, também a Sua Mãe é a Esposa e Mãe dos monges, que tendo na Virgem Maria o exemplo maior do amor feminino, não precisariam mais ninguém. Para referir a estreita devoção de Bernardo à Virgem Maria, dizia Roschini: “Il est impossible de parler ou d’écrire d’une façon adéquate sur Marie sans avoir d’abord étudié ce que saint Bernard en a dit”<sup>131</sup>. Deve-se a este contacto tão peculiar e forte entre o abade de Claraval e a Mãe do Senhor, a ulterior fixação de imagens atribuídas a Maria nas fachadas nas igrejas cistercienses. Só assim podemos entender a razão pela qual os Cistercienses terão apenas, ao tempo de São Bernardo, uma imagem de Nossa Senhora

---

<sup>129</sup> *Exórdio de Cister*, IX.2, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. p.57.

<sup>130</sup> *Estatutos anteriores a 1134*, XVIII, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. p.84.

<sup>131</sup> ROSCHINI, G., O.S.M., In MERTON, Thomas – *Saint Bernard de Clairvaux: Les dernier des pères*. Paris: Éditions d’Histoire et d’Art, 1954. p.131. A propósito de um estudo mais aprofundado acerca da teologia mariana presente em Bernardo de Claraval, leia-se o artigo *São Bernardo e a teologia mariana*, da autoria de D. José da Cruz Policarpo, Cardeal-Patriarca de Lisboa, In *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*. Braga: Universidade Católica/Câmara Municipal de Alcobaça, 1991. pp.51-63.

nas suas igrejas. O objectivo era evidente aos Monges Brancos: *ad Jesum per Mariam*. Só assim entendemos a importância que teve para esta Ordem a figuração mariana, que ainda hoje se faz notar em todas as igrejas cistercienses.

Acerca da construção da igreja, a primeira orientação para os Monges Brancos refere que ela deve ser simples na sua forma, erguida somente para a liturgia, e segundo Georges Duby, deve obedecer a duas funções *a simultaneo*: “abrigar os múltiplos altares onde os monges de coro, todos presbíteros ou destinados a sê-lo, celebrarão a missa e acolher a *schola*, o grupo monástico para o canto das «horas» (...)”<sup>132</sup>. Ao contrário do que teremos nos posteriores séculos na arte religiosa, na arquitectura de Cister, observamos no início a afirmação de uma igreja simples, “sem torres na fachada oriental e precedida de um pórtico pouco elevado”<sup>133</sup>, sem distinção de espaços no interior, como tribunas ou cripta<sup>134</sup>. A este propósito diz-nos Paulo Abreu: “(...) o grande estilo cisterciense é como que a ausência de estilo, ou melhor, é a primazia do espírito da obra sobre a própria construção”<sup>135</sup>. Neste sentido a igreja simboliza a mediação entre o monge e Deus, como lugar espiritual de encontro, estando, por isso, edificada somente para esta relação. Nas palavras de Georges Duby, a igreja é o espaço que “fala de tudo o que liga a terra ao céu, o corpo à alma, o finito ao infinito. É um espaço de espera”<sup>136</sup>. Como lugar espiritual, a igreja é também espaço teológico e litúrgico. Deste modo, a igreja surge como “representação simultânea do homem e do crucificado”<sup>137</sup>, justificando-se assim a aplicação do modelo da cruz latina na construção das igrejas,

---

<sup>132</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.153.

<sup>133</sup> CHICÓ, Mário T. – *A Arquitectura Gótica em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005. p.52.

<sup>134</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.153.

<sup>135</sup> ABREU, José Paulo Leite de – *Cristo, a arte e o laicado em S. Bernardo de Claraval*, In *Communio: Revista Internacional Católica*, Ano IX, 1992. p.358.

<sup>136</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.154.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

bastante difundido no Ocidente do século XII – o plano basilical cruciforme<sup>138</sup>, ao qual nos havemos referir ulteriormente.

Assim, ao entrar no espaço da igreja, o crente é convidado a reconhecer-se participante da Cruz de Jesus Cristo. A arquitectura é uma expressão física da própria vida interior. Por essa razão também o edifício deveria ser simples, despojado de tudo o que pudesse ocupar o lugar do encontro de Deus com os homens: “(...) Edgar De Bruyne observa che l’abate do Clairvaux si orienta verso «un’arte spolia, semplice, tutta in proporzioni, riflesso di una vita spirituale ascetica (...) apertamente diffidente di tutto ciò che produce sensazioni troppo vive e il vagare dell’immaginazione»”<sup>139</sup>.

São Bernardo renunciara, pelo voto monástico, a tudo quanto significava excesso e foi nesse sentido que denunciou Cluny como contratestemunho diante da Regra de Bento de Núrsia. Por essa razão, diz-nos Duby que as igrejas que sairão da Reforma Cisterciense serão expressão desta purificação dos espaços monásticos: “O espírito de renúncia faz banir todo o ornamento da Igreja. Nada de imagens. (...) A abadia cisterciense não tem fachada, nem sequer porta: fecha-se sobre si própria. É nua, é simples”<sup>140</sup>. O ataque de Bernardo de Claraval contra os excessos que se praticavam até então no seio das comunidades beneditinas como Cluny, levou ao despojo absoluto de toda a iconografia nas igrejas de Cister<sup>141</sup>.

Esta necessidade de despojamento de ornamentos e de excessos detinha-se com a grande questão espiritual de que na oração não se pode permitir a distração<sup>142</sup>. Aliás, a oração só acontece diante desta liberdade face a tudo o que esteja a mais, dando lugar à real intimidade da pessoa com Deus. Esta total simplicidade conduz a Ordem no seu

---

<sup>138</sup> KINDER, Terryl N. – *L’Europe cistercienne*. Yonne: Zodiaque, 1998. p.164.

<sup>139</sup> FARINA, Federico; FORNARI, Benedetto – *L’architettura cisterciense e l’abbazia di Casamari*. Casamari: Edizioni Casamari, 1987. p.16.

<sup>140</sup> DUBY, Georges – *O tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.126.

<sup>141</sup> PLAZAOLA, Juan – *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1999. p.122.

<sup>142</sup> KINDER, Terryl N. – *L’Europe cistercienne*. Yonne: Zodiaque, 1998. p.141.

início, a rejeitar os vitrais policromados, ricos paramentos<sup>143</sup>, as opulentas alfaias litúrgicas e a recusar os excessos que o Gótico de Suger defendia. Estas medidas já nos apareceram na *Apologia*, referida anteriormente<sup>144</sup>, onde São Bernardo defende a simplicidade de modo a evitar qualquer equiparação da liturgia cristã ao antigo ritualismo judaico. Por essa razão, se há uma diferença, que ela se expresse materialmente nas igrejas da Ordem de Cister, que considera ter sido a primeira Ordem da Igreja numa interessante associação que estabelece com a primeira comunidade dos Apóstolos, que vivia só para se reunir em torno de Cristo, sem atender a excessos e a distrações supérfluas<sup>145</sup>. Tal simplicidade plasmada na nudez da pedra conduz necessariamente a uma leitura espiritual da razão estética que lhe subjaz, e que nos é enunciada por Georges Duby:

“Logo pela sua estrutura, pelos ritmos da construção, pela disposição simbólica, o espírito eclesiástico, pedra angular, imagem de Cristo, deve conduzir o espírito para as alturas místicas. A luz do dia descreve na sua moldura imóvel os círculos do movimento cósmico. Traça os caminhos da contemplação. (...) O monumento, pelas suas proporções, submete-se à discricção prescrita pela regra de S. Bento. Nenhuma tensão vertical, nenhum orgulho, um equilíbrio de acordo com a medida do universo. Do mesmo modo que nas atitudes intelectuais, Cister, na sua concepção das massas arquitecturais e das relações que as unem, prolonga a tradição beneditina. As suas igrejas são atarracadas como todas as igrejas românicas do Sul da Gália”<sup>146</sup>.

Este é o programa estético e espiritual que Bernardo não redigiu, mas que definiu ao longo da sua pregação e da sua acção como abade de Claraval, e que levou à afirmação de haver um suposto Plano Bernardino<sup>147</sup>, sustentado no minimalismo e no rigor da linha recta, onde não houvesse lugar para meras explorações artísticas, mas onde apenas se procurasse aquela medida transcendente, e que já referimos

---

<sup>143</sup> KINDER, Terryl N. – *L'Europe cistercienne*. Yonne: Zodiaque, 1998. p.141.

<sup>144</sup> S. BERNARDO – *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, In *Obras Completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983. pp.289-295.

<sup>145</sup> *Ibidem*, pp.284-285.

<sup>146</sup> DUBY, Georges – *O tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.126.

<sup>147</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *Espaço monástico: da Cidade de Deus à Cidade do Homem*, In *Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor José Amadeu Coelho Dias*. Vol.I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p.93.

anteriormente: “*Quid est Deus? Longitudo, latitudo, sublimitas et profundum*”<sup>148</sup>. Com esta renovação da estética monástica, a Ordem ganhará na Europa do século XII em diante uma vitalidade inesperada, fazendo com que a forma simples de Cister seja veículo na divulgação do estilo que ainda se iniciava no sul de França: o Gótico<sup>149</sup>. Contudo, Cister não se limitou a uma única forma arquitectónica na edificação dos seus mosteiros, fazendo uso, tanto dos conhecimentos que o Românico havia deixado, como dos novos conceitos inscritos no já referido Gótico. Por essa razão Artur Gusmão afirma que Cister se encontra no meio entre dois estilos distintos, mas aproximativos: o Românico e o Gótico<sup>150</sup>. O mesmo autor ajuda-nos a contextualizar a importância que teve o crescimento da Ordem no território europeu:

“Por toda a parte, desde os meados do século XII, da Grã-Bretanha à Polónia, da Suécia à Itália, a Europa recebeu os monges, que, no período áureo da sua expansão, levavam consigo duas notáveis contribuições para a história da humanidade e das suas vitórias: o gótico incipiente dos seus mosteiros, e as novas concepções agronómicas, que faziam das suas *granjas* autênticas escolas práticas de agricultura”<sup>151</sup>.

No entanto, acerca da definição estilística, não podemos afirmar que a Arte Cisterciense é gótica ou é românica, mas sim uma junção depurada de ambos os estilos, de onde retira os elementos essenciais mais necessários à afirmação de um estilo mais puro, mais elevado, menos sumptuoso e mais espiritual. Ou como afirma Duby: “Toda a beleza das abaciais cistercienses se apoia nesta perspectiva, na vontade de uma festa mais verdadeira, mais sincera e mais brilhante porque repudia todo o ornamento fictício, porque assenta nesta sinceridade”<sup>152</sup>. Cister é antes: “ (...) o compromisso entre o que passa e o que está para vir”<sup>153</sup>. Interessava a Cister e às abadias a si filiadas que se

---

<sup>148</sup> S. BERNARDO – *De Consideratione ad Eugenium Papam*, In *Obras Completas de San Bernardo*. Vol. II. Madrid: BAC, 1994. pp.226-227.

<sup>149</sup> PLAZAOLA, Juan – *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1999. p.123.

<sup>150</sup> GUSMÃO, Artur – *A Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1948. p.63.

<sup>151</sup> IDEM – *A Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. p.40.

<sup>152</sup> DUBY, Georges – *O tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.157.

<sup>153</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira, SILVA; Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. p.309.

disseminaram pela Europa em plena Idade Média, encontrar uma forma coerente com a Regra de São Bento, atendendo à realidade desta nova época. Neste período a abadia de Cluny foi precursora na adesão ao Gótico inicial, presente pela primeira vez na Île-de-France<sup>154</sup>, onde surgia como um novo sistema arquitectónico<sup>155</sup>. Cluny distinguia-se então naquilo que seria o melhor da arte escultórica e arquitectónica. Quanto ao espaço da igreja temos uma evidente afirmação das suas naves, na sua altura e na sua largura, que Bernardo de Claraval acusou proibindo exactamente “a exaltação das grandes naves acima das colaterais, impondo a relação 2:1, que as mantém na ordem da humildade”<sup>156</sup>, afirmando a equidade no comprimento e na largura tanto nas naves laterais como na nave central remetendo assim para a noção de cubo espacial numa perfeita harmonia geométrica, tal como Boécio havia procurado na sua investigação filosófica<sup>157</sup>. Os ornamentos que encimavam as colunas da igreja e toda a decoração da abadia cluniacense, eram sinal da presença do Gótico, ou antes, do *opus novum*<sup>158</sup>, que se difundia lentamente no Ocidente através da construção das catedrais europeias, tendo sido iniciado na região da Borgonha no sul de França. Por sua vez, o protótipo que terá servido de base às igrejas cistercienses terá partido efectivamente dos “esquemas construtivos borgonheses”<sup>159</sup>, inspirados nesta transição do Românico ali tão desenvolvido e neste novo estilo que também ali encontrava o seu atelier. Contudo, Cister servir-se-á das novas possibilidades arquitectónicas para materializar a dimensão espiritual da Ordem, ao invés de Cluny que no Gótico evidenciou o seu poder abacial. Sobre a riqueza existente na abadia cluniacense, Paulo Pereira faz notar que a igreja da

---

<sup>154</sup> SIMSON, Otto Von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.63.

<sup>155</sup> WORRINGER, Wilhelm – *A Arte Gótica*. Lisboa: Edições 70, 1992. p.123.

<sup>156</sup> FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.186.

<sup>157</sup> SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.58.

<sup>158</sup> Designação desenvolvida na Borgonha do século XII ao tempo do surgimento deste novo sistema arquitectónico denominado de Gótico (CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. p.36).

<sup>159</sup> Ibidem.

abadia era o “espaço onde se desenrolavam as cerimónias da liturgia rebuscada e complexa da reforma cluniacense, traduzida na riqueza mobiliária – na altura incalculável – dos cálices, báculos, crossas e relicários”<sup>160</sup>. Pelo contrário, como temos vindo a afirmar, Cister, e posteriormente Claraval e as abadias a esta filiadas pela Europa, como por exemplo Fontenay<sup>161</sup>, serão a afirmação de um outro ideário estético, não ao serviço da arte *per se*, mas da arte ao serviço da espiritualidade, de uma vida espiritual que era necessário recuperar em pleno século XII. Assim, compreendemos que esta reforma de Cister representa o sentir geral de que urgia uma mudança na vida e nos comportamentos da vida monástica, que se afirmava como lugar privilegiado de salvação, diferenciando-se da vida secular dos cristãos leigos. Desta forma, vemos como Cister e a sua proposta de uma renovada vida espiritual “fascinam os espíritos, criam um modelo de piedade cristã e fazem emergir novas formas de pensamento”<sup>162</sup>. Como afirma Juan Plazaola: “Es difícil pensar que sólo una elite de monjes reformadores fuera sensible a los excesos de la última imaginería románica”<sup>163</sup>. Contudo, Cister não desprezou as novas técnicas que o Gótico havia descoberto e principiava a desenvolver em França. Neste sentido, sublinhamos a importância arquitectónica e espiritual que as abóbadas tiveram na construção das igrejas da Ordem. Esta opção estrutural de cobertura da igreja assumida a partir de 1150, influenciada pela Filosofia e pela Teologia escolásticas pretendia somente expressar materialmente o desejo de elevar a oração monástica até Deus, sempre representado nas alturas na sublimidade luminosa e transcendente inalcançável à mera vontade humana. A oração ganhou nesta opção pela altura e pela profundidade das abóbadas com cruzamento em ogiva, uma expressividade que ainda hoje marca profundamente toda a linguagem simbólica artística cristã, qual

---

<sup>160</sup> PEREIRA, Paulo – *Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p.259.

<sup>161</sup> LEROUX-DHUYS, Jean-François – *Las Abadias Cistercienses en Francia y en Europa*. Könemann: Barcelona, 1999. p.113.

<sup>162</sup> VARANDAS, José, *Cistercienses*, In *Dicionário Histórico das Ordens, Institutos Religiosos e outras formas de vida consagrada católica em Portugal*, dir. José Eduardo Franco. Lisboa: Gradiva, 2010. p.114.

<sup>163</sup> PLAZAOLA, Juan – *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1999. p.123.

concha<sup>164</sup> que guarda dentro de si a maior riqueza da Ordem de Cister: a vida orante permanente. Para melhor compreender a abóbada basta recordar como esta peça arquitectónica é desde sempre símbolo do Céu, o lugar onde habita Deus e para onde todos os cristãos desejam partir no fim da sua peregrinação terrena, como sugere o salmista: “Suba junto de Ti a minha oração como incenso, e as minhas mãos erguidas como oferenda da tarde” (Sl 141). Efectivamente, nenhum outro estilo arquitectónico reproduziu tão bem estas mesmas palavras de louvor e de acção de graças a Deus. Erguidos sobre colunas, os referidos arcos em ogiva manifestavam na igreja cisterciense esta certeza de que toda a oração se eleva até Deus tal como o incenso ascende ao céu sem qualquer limite. E de mãos erguidas, transpostas para o mesmo arco em ogiva gótica, o monge orante entregava a Deus as suas intenções, as suas súplicas, os seus louvores, em nome de todo o mundo. Esta era a missão espiritual dos Monges Brancos: viver a *fuga mundi* por todos os homens, e não como mera vontade pessoal de afastamento da realidade do mundo, mas para que a sua oração pudesse interceder por todos aqueles que se afastavam de Deus. Havia sido este o ponto de partida de Roberto de Molesmes<sup>165</sup>, e Bernardo ia confirmando este mesmo programa de vida monástica. Deste modo compreendemos a importância de a arquitectura expressar esta necessidade espiritual de fazer da vida um hino de louvor a Deus: “Não vos acomodeis a este mundo. Pelo contrário, deixai-vos transformar, adquirindo uma nova mentalidade, para poderdes discernir qual é a vontade de Deus: o que é bom, o que lhe é agradável, o que é perfeito” (Rm 12,2).

São Bernardo, distinguindo-se na apologia da fé e na sua difusão, terá um lugar de fundamental importância na cristianização, como nos testemunha a própria dinâmica das Cruzadas que terão como princípio a liberdade da Igreja; mormente a reconquista da

---

<sup>164</sup> DUBY, Georges – *O tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p.160.

<sup>165</sup> TEIXEIRA, V.G. – *Os Cistercienses e a sua rede de mosteiros*, In AAVV – *O Esplendor da austeridade: Mil anos de empreendedorismo das Ordens e Congregações em Portugal: Arte, Cultura e Solidariedade*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011. p.109.

Terra Santa como lugar fundamental e primeiro do Cristianismo. Era necessário recentrar Cristo no mundo conhecido de então, daí que uma das missões fundamentais dos monges fosse rezar pela conversão do mundo, sem no entanto se envolverem directamente com o mundo, permanecendo num espaço recolhido, impenetrável pelo mundo, onde não se perdesse tempo na mera contemplação dos adornos e de outras superficialidades, mas dedicando o tempo ao trabalho e à oração como ensinara São Bento. Otto von Simson, a propósito de um estudo sobre o Gótico, fala-nos de uma intensa discussão em pleno século XIV entre Jean Mignot e certos arquitectos italianos, onde se discutia a unidade entre arte e ciência ou a disparidade entre ambas. Segundo Mignot era evidente que não se podiam separar, estando interligadas, havendo mesmo uma dependência da arte sob a ciência: “*ars sine scientia nihil est*”<sup>166</sup>. Simson avança neste sentido dizendo:

“Os termos «arte» e «ciência» não significavam o mesmo que hoje em dia. Para Mignot e os seus contemporâneos, a arte é o conhecimento prático adquirido pela experiência, a ciência a capacidade de avaliar as razões que determinam a prática do processo arquitectónico por meios racionais e, mais precisamente, geométricos”<sup>167</sup>.

Por esta razão não se pode falar de uma arte pela arte, de uma artificialidade só por si sem qualquer razão científica. Em Bernardo de Claraval esta noção está muito presente. Cluny era já um lugar onde a expressão plástica havia ganho contornos de exuberância que já não correspondiam à exigência da vida monástica humilde segundo Bento de Núrsia:

“Se no mosteiro houver artífices, exercerão, se o abade o permitir, as respectivas artes com toda a humildade. E se algum de entre eles se ensoberbecer com o conhecimento que tem da sua arte, convencido de que dá proveito ao mosteiro, esse tal seja proibido de a exercer e não mais nela se ocupe, a não ser que, depois de se ter humilhado, o abade lho ordene outra vez.”<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.39.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> S. BENTO – *Regra*. Singeverga: Edições «Ora et Labora», 1992. p.115.

Não se pretendiam distrações, mas uma forte e madura vida espiritual, e em Cluny não tínhamos esta mesma expressão, mas um grande programa artístico elaborado no sentido de se afirmar naquela abadia o poder senhorial manifesto segundo as generosas ofertas aplicadas nas constantes reformas da abadia. Predominava nesta abadia a arte figurativa, excessivamente decorativa. Não era esse o objectivo de São Bernardo. Contrariamente a esta linha, o abade de Claraval acabou por encetar numa nova linguagem artística, que não subjaz primariamente na elaboração artística, mas na vida espiritual. Nesse sentido podemos captar melhor o que nos diz Dimier a este propósito: “O criticismo cisterciense da arte e a arte cisterciense devem ser sempre entendidos à luz do ascetismo cisterciense e das suas definições de oração e contemplação”<sup>169</sup>. Acresce também referir o que nos diz Simson: Bernardo de Claraval foi também importante para o Gótico, uma vez que a arte da sua época ficou fortemente marcada pelas estruturas filosóficas de então que mais se evidenciaram (o platonismo e o ascetismo) e que ele assumia como base para esta mesma noção estética estrutural<sup>170</sup>. Quer isto dizer que a própria definição e o entendimento acerca da estética e do conceito de beleza, alcançaram em São Bernardo uma maior visibilidade, uma vez que o Doutor Melífluo terá como base do seu pensamento filosófico a linha platónica, fortemente assumida pela cultura cristã.

Símbolo visível desta influência platónica na concepção estética é o surgimento de uma estética luminosa. Tornando-se numa expressão artística tipicamente medieval, a questão da luz surge especificamente desta procura pela transcendência agostiniana, defendida em Agostinho de Hipona e reafirmada no *Proslogion* de Santo Anselmo de

---

<sup>169</sup> DIMIER – *La Règle de Saint Bernard et le dépouillement architectural des cisterciense*, In SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.56.

<sup>170</sup> Ibidem. A dimensão filosófica que está na origem desta compreensão bernardina, será posteriormente desenvolvida por São Tomás de Aquino no seu texto *De pulchro et bono*.

Cantuária, e ainda nas obras de Hugo de São Victor e de São Tomás de Aquino<sup>171</sup>. Deus é a fonte da Beleza, isto é, Deus é o Belo, e como tal a igreja enquanto lugar de comunicação com Deus tem de transmitir esse contacto, expressar essa sublimidade luminosa que só a pureza pétrea e vítrea podem dar. Nada mais brilha se não a luz solar, símbolo da imanência divina plasmada nas paredes cistercienses. Diz a este propósito Otto von Simson: “Com efeito, a arte gótica não teria existido sem a cosmologia platónica cultivada em Chartres e sem a espiritualidade de Claraval”<sup>172</sup>. Assim, as coisas belas seriam lugar do encontro com Deus, o Belo por excelência. Daí que seja de Deus que brote a harmonia desejada para a arte, alcançada somente por meio da unidade, do número, da proporção, da ordem e da igualdade. Será o conjunto destes critérios que farão da arte gótica uma arte única, distinta e superior enquanto expressão da fé cristã.

A respeito da já referida divergência entre Cister e Cluny devemos atender à compreensão de que à época, em pleno século XII, ambas as posições se afirmavam segundo duas correntes estéticas distintas como referimos anteriormente. Se para as abadias de Cluny e de St. Dennis, esta sob o abaciado de Suger, forte impulsionador na arte do vitral, se procurava aprofundar um “equilíbrio entre o sensível, o belo e o sumptuoso *per visibilia ad invisibilia*”<sup>173</sup>, temos em Bernardo de Claraval uma outra consciência estética “segundo a qual é rejeitada a analogia entre a beleza terrena e o esplendor celeste, constituindo a ascese, e por consequência a renúncia dos sentidos, um meio de alcançar Deus”<sup>174</sup>. Assim compreendemos que as diferenças entre abadias e abades residem, não somente em questões arquitectónicas, mas fundamentalmente em

---

<sup>171</sup> SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.59.

<sup>172</sup> Ibidem, p.44.

<sup>173</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *As Beiras, berço de Cister em Portugal: marcas de 9 séculos de arquitectura*, In *Actas IV Congresso Internacional sobre El Císter*. Vol.II. Braga-Oseira: Ediciones Monte Casino, 2010. p.892.

<sup>174</sup> Ibidem.

questões teológicas e teóricas<sup>175</sup>. Por essa razão a matriz cisterciense já enraizada na espiritualidade de Bernardo de Claraval é-nos apresentada pelo monge e investigador Maur Cocheril: “Só se utilizam linhas directas. As paredes são espessas, reforçadas por contrafortes. O emprego do arcobotante é reduzido a um mínimo indispensável. As naves laterais só servem para dar passagem porque a Ordem não admite procissões na Igreja”<sup>176</sup>.

Assim, na análise à tipologia arquitectónica das igrejas cistercienses devemos ter em conta que estamos a tratar de uma referência única nesta área, não como estilo *per se*, mas como modelo na combinação das formas, denominado de Gramática da Forma:

“A Gramática da Forma é definida por regras que se aplicam sobre um conjunto finito de linhas colocadas num referencial cartesiano e que permitem, através da transformação das formas antecedentes em formas consequentes, gerar as plantas das igrejas cistercienses”<sup>177</sup>.

Esta breve definição permite-nos desde já obter a noção de que tratamos aqui de uma nova forma, de um novo conceito na arquitectura, na já mencionada simbiose entre Românico e Gótico, onde se afirma um “profundo sentido de ortogonalidade e alinhamentos baseados num módulo quadrangular”<sup>178</sup>, tal como representou Vilard de Honnecourt em 1230, num desenho de uma igreja cisterciense idealizada e desenvolvida neste respectivo sistema quadrangular<sup>179</sup> rectilíneo, que nos testemunha a existência de um plano tipológico para as igrejas da Ordem Cisterciense. Não podemos afirmar que

---

<sup>175</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *As Beiras, berço de Cister em Portugal: marcas de 9 séculos de arquitectura*, In *Actas IV Congresso Internacional sobre El Císter*. Vol.II. Braga-Oseira: Ediciones Monte Casino, 2010. p.892.

<sup>176</sup> COCHERIL, Maur – *Abadias Cistercienses Portuguesas. I. Inventário e Cronologia das Abadias do Século XII*, In *Lusitania Sacra IV*, Lisboa, 1959. p.24; ABREU, José Paulo Leite de – *Cristo, a arte e o laicado em S. Bernardo de Claraval*, In *Communio: Revista Internacional Católica*, Ano IX, 1992. p.359.

<sup>177</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. p.309.

<sup>178</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *Espaço monástico: da Cidade de Deus à Cidade do Homem*, In *Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor José Amadeu Coelho Dias*. Vol.I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p.93. O termo específico de ‘ortogonalidade’ deve-se à forma ortogonal, isto é, à forma de ângulos rectos, cuja projecção geométrica indica a perpendicularidade do edifício ao plano do desenho (CALADO, Margarida; SILVA, Jorge Henrique Pais da – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005. p.266).

<sup>179</sup> *Ibidem*.

correspondam todas ao mesmo padrão, mas que, tendo evoluído com o tempo, seguem um padrão comum – a anteriormente mencionada Gramática da Forma, transversal a todas as edificações da Ordem de Cister com base no ideário reformador da própria Ordem. Não havendo uma planta única, há uma compreensão comum da forma pela simples razão de que o sentido espiritual e teológico se situam de igual modo nas diversas comunidades, e por essa mesma razão é compreensível que se tenha definido por assim dizer, um “modelo” comum.

A primeira questão a ter em consideração na planimetria da igreja da Ordem de Cister era a axialidade, isto é, o eixo espacial. Vejamos o que nos diz a este respeito Mário Krüger:

“A definição da Gramática da Forma das igrejas cistercienses permite-nos concluir que existem dois tipos fundamentais de igrejas: o tipo uniaxial e o biaxial. O tipo uniaxial é caracterizado por ter o transepto assimétrico e a cabeceira rectangular – igreja de uma extrema simplicidade na qual estão presentes os princípios organizacionais da Ordem de Cister. O tipo biaxial é caracterizado por ter o transepto simétrico e a cabeceira semicircular com deambulatório e capelas radiantes – igreja de um período mais tardio, reflexo da expansão da Ordem de Cister e cuja planta converge para uma forma mais completa e de maior dimensão”<sup>180</sup>.

Temos assim uma dupla definição de uma estrutura-base na construção do espaço da igreja cisterciense. Dois planos distintos, mas semelhantes, que têm por princípio a forma da cruz latina, onde o transepto distingue o altar do resto do corpo da igreja, isto é, da nave, que em algumas igrejas poderá ser somente uma nave, ou nas grandes abadias, como em Alcobaça, poderá conter três naves: as laterais e a central. Contudo, nas igrejas cistercienses era comum existir esta tripla divisão, e por sua vez haver uma tripla separação na nave central: “o coro dos conversos, o dos enfermos e o coro dos monges com abertura para o transepto”<sup>181</sup> e assim para o altar-mor sito na ábside. A cabeceira, ora rectangular, ora semicircular, pretendia destacar o lugar da

---

<sup>180</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. p.310.

<sup>181</sup> CHICÓ, Mário T. – *A Arquitectura Gótica em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005. p.52.

oração por excelência – a Missa. Segundo o já referido Plano Bernardino, a cabeceira era rectangular, mas com o passar do tempo foi necessário acrescentar capelas e respectivos altares à igreja abacial, por haver o costume de só se poder celebrar a Missa uma vez por dia em cada altar. Diante do aumento de sacerdotes nos mosteiros, ergueram-se mais capelas que aquelas que existiam nas primeiras plantas. Deste modo, e sendo Claraval a perscrutora desta reforma, rectificaram-se as cabeceiras rectangulares para cabeceiras semicirculares<sup>182</sup>. Contudo importa compreender a distinção entre ambos os planos, porque se no tipo uniaxial<sup>183</sup> verificamos a simplicidade na aceitação da assimetria e temos apenas uma cabeceira rectangular, temos uma outra proposta não somente estética nem arquitectural no tipo biaxial.

Esta segunda forma prevê assim um outro espaço – o deambulatório. Do latim *ambulatorium*, o deambulatório, ou comumente chamado de charola, é um lugar de passagem, por onde se anda ou deambula. Construído na extremidade da igreja, atrás do altar-mor da ábside<sup>184</sup>, este lugar alberga normalmente algumas capelas por onde os monges poderiam passar e ali rezar. Contudo, esta forma, como refere Krüger, advém de um desenvolvimento tardio que avança para uma construção maior e mais completa. E a edificação do deambulatório e respectivas capelas não está presente em todas as igrejas com planta de tipo biaxial<sup>185</sup>. Quanto à cabeceira da igreja, segundo a Planta

---

<sup>182</sup> COCHERIL, Maur – *Alcobaça: Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. p.52.

<sup>183</sup> A axialidade refere-se ao eixo (do latim *axis*), enquanto linha imaginária que nos dá o referencial do centro de uma construção ou de qualquer uma das suas partes (CALADO, Margarida; SILVA, Jorge Henrique Pais da – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, p.133).

<sup>184</sup> A ábside é uma “construção de planta semicircular, poligonal ou de lóbulos, coberta de meia cúpula (...) parte da capela-mor (...) reservada aos actos litúrgicos de maior importância” (CALADO, Margarida; SILVA; Jorge Henrique Pais da – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005. p.12).

<sup>185</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. p.311.

Bernardina<sup>186</sup>, a sua projecção é “dominada pelas linhas e pelos ângulos rectos, destacando a ábside, de planta quadrangular ou rectangular, e mais profunda, ladeada por capelas laterais que, seguindo a mesma formatura, se erguiam, em número par ou ímpar em cada um dos braços do transepto”<sup>187</sup>. A respeito da forma quadrangular, diz-nos Paulo Abreu<sup>188</sup> que esta simbologia se deve a uma “nota típica de Cister”, designada de ‘quaternidade’. Segundo este autor, São Bernardo remete o número simbólico de quatro para as quatro extremidades da cruz, atribuindo respectivamente a cada ponta da cruz um significado específico. Assim, teríamos no “extremo mais alto o amor, na direita a obediência, na esquerda a paciência, no solo a humildade”<sup>189</sup>, a mãe de todas as virtudes cristãs.

A forma da cruz latina referida anteriormente, valorizava a profundidade e o sentido da especificidade da arquitectura cristã, reafirmando uma linguagem simbólica que será a base deste novo tipo de construção. Esta renovada significação representará uma importante viragem na própria arquitectura europeia. Sobre a dimensão simbólica da planta de cruz latina, diz-nos Georges Duby:

“Do universo, já que também ele se estabelece a partir do encontro de dois eixos derivados dos pontos cardeais, transferindo, assim, para o interior a intersecção do claustro: este é, manifestamente, o prolongamento do corpo do homem nas dimensões do cosmos; pelo contrário, a igreja congrega, encerra, concentra para o núcleo o cruzamento do transepto”<sup>190</sup>.

Neste modelo cruciforme, vemos como a simbologia da disposição da cruz latina indica a estreita ligação entre este espaço da oração e o próprio monge, numa profunda afirmação de que a união entre os dois eixos vindos dos pontos cardeais é sinal do

---

<sup>186</sup> Esta designação tipológica da cabeceira cisterciense deve-se a Karl Heinz Esser (CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. p.39).

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> ABREU, José Paulo Leite de – *Cristo, arte e o laicado em S. Bernardo de Claraval*, In *Communio: Revista Internacional Católica*, Ano IX, nº4 Julho/Agosto. 1992. p.360.

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.154.

universo criado por Deus onde o homem se vê também ele retratado nesse prolongamento do seu próprio corpo na intrínseca configuração com a cruz de Cristo<sup>191</sup>.

Na estética cristã é deveras fundamental que numa igreja se atenda à já referida axialidade, não apenas na sua objectiva dimensão arquitectónica, mas porque ela significa a tensão para Deus plasmada na condição humana. A orientação axial permite uma leitura espiritual e teológica que eleva o próprio Homem, nascido na terra, para o céu, lugar maior da presença simbólica de Deus, convidando-o a erguer-se em direcção à sua origem primeira – o próprio Deus. Por esta razão a igreja cisterciense privilegia a dupla axialidade espacial: longitudinal na direcção da ábside, e vertical na direcção das abóbadas e do céu. Assim, não nos parece demais afirmar que tanto a verticalidade como a horizontalidade axiais são a melhor expressão do caminho peregrinante do Povo de Deus, que caminha na Terra até que um dia se encontre diante do Criador.

Quanto à orientação da igreja cisterciense, esta não é uma novidade, mas uma tradição antiquíssima da própria Igreja, que procurava que a cabeceira das igrejas fosse construída em direcção a Jerusalém<sup>192</sup>, como refere Frei M<sup>a</sup> Yañez Neira: “A parte dianteira do templo – salvo raríssimas excepções – era sempre orientada para Nascente, imitando neste método os primeiros cristãos que, para rezar, viravam-se para o Levante (...) porquanto é opinião corrente, que o paraíso terrenal se encontrava situado a Oriente”<sup>193</sup>. Por essa razão de a zona do altar-mor, edificado na cabeceira da igreja, se encontrar virada para o Oriente, se designou esta posição de “orientação”. Esta indicação planimétrica também indicava para os cristãos, que será do Nascente que Cristo virá na segunda vinda. Assim, os altares orientados para o Levante, indicavam de forma excelente a dimensão escatológica, própria da celebração da Missa, lugar da

---

<sup>191</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.154.

<sup>192</sup> CALADO, Margarida; SILVA; Jorge Henrique Pais da – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005. p.266.

<sup>193</sup> NEIRA, Frei M<sup>a</sup> Damián Yañez, In S.BERNARDO – *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*. Editorial Confluência: Lisboa, 2004. p.41.

oferta sacrificial de Cristo aos homens. Virados para Oriente, os monges sabiam de onde vinham e para onde iam, na confiança de que Cristo é o princípio e o fim de todas as realidades. Contudo, apesar de esta questão da orientação estar decidida como norma geral para todas as abadias de Cister, havia no entanto igrejas não orientadas devido à questão sobre a condição topográfica necessária para a fundação das mesmas abadias. Assim, temos muitos testemunhos de uma correcta orientação, e outros que não correspondem a este princípio comum a toda a arquitectura cristã<sup>194</sup>.

Segundo o autor que temos seguido – Mário Krüger, podemos definir cerca de cento e noventa e uma regras de transformação na concepção de doze igrejas cistercienses que se utilizam como exemplo no estudo sobre a arquitectura cisterciense<sup>195</sup>. As igrejas-modelo podem distinguir-se de acordo com os dois tipos de planta referidos anteriormente. Assim, do tipo uniaxial/monoaxial temos: Fontenay, Santes Creus, Bonmont, Fossanova, Poblet, Silvacane, Le Thoroner e Flaran; do tipo biaxial destacam-se Pontigny, Claraval, Alcobaça e Casamari.

Indicam-se de seguida os doze estágios<sup>196</sup> que contemplam as regras essenciais para a construção das igrejas referidas anteriormente, segundo Mário Krüger:

- “Estágio 1 – Definição do corpo das naves;
- Estágio 2 – Adição do transepto;
- Estágio 3 – Divisão em naves;
- Estágio 4 – Divisão das naves em tramos;
- Estágio 5 – Definição do transepto;
- Estágio 6 – Adição da cabeceira;
- Estágio 7 – Delineamento de pilares e pilastras;
- Estágio 8 – Delineamento de contrafortes exteriores;
- Estágio 9 – Realinhamento de paredes e espaços auxiliares;
- Estágio 10 – Delineamento de portas, janelas e nichos;

---

<sup>194</sup> KINDER, Terryl N. – *L'Europe cistercienne*. Yonne: Zodiaque, 1998. pp.163-164.

<sup>195</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. p.314.

<sup>196</sup> Por estágio, ou estádio, devemos entender, não a especificidade da evolução da construção arquitectónica mas sim a teorização da construção do próprio desenho arquitectónico. Ou seja, o estágio aqui referido por Krüger, tenta criar regras, quando estas não existem de forma a sistematizar o objecto arquitectónico. Por vezes os estádios são coincidentes com a evolução da construção arquitectónica e por vezes não são. Esta é, assim, uma visão muito particular do objecto arquitectónico cisterciense.

Estágio 11 – Delineamento de escadas;  
Estágio 12 – Término das transformações”<sup>197</sup>.

Os estágios enunciados anteriormente são por si o indicativo de um princípio que está na base da construção destas igrejas. Em cada estágio percebemos que critérios se seguiram para que desta simbiose entre dois estilos distintos (o Românico e o Gótico) surgisse algo tão específico como é a arquitectura cisterciense. Verificamos deste modo a estrutura pela qual se compõe uma igreja e qual a sua evolução na sua própria edificação. Importa ter em conta por isso mesmo como era fundamental haver esta criteriologia na construção, uma vez que era a primeira parte do edifício monástico a ser erguida e a mais importante de todo o conjunto do cenóbio. Somente depois de delineada e assente a igreja, se podiam construir as outras dependências do mosteiro. Todo o edifício levantado posteriormente partia do pressuposto da vida comunitária sempre em relação com a vida espiritual. A vida espiritual é afinal a razão principal da vida monástica e por isso importava ter bem definido o lugar da oração comum para que todo o resto fosse erguido para responder então às diferentes necessidades da vida monástica.

Apesar de cada igreja cisterciense ser única na sua construção e por isso serem todas diferentes de região para região e de país para país<sup>198</sup>, elas apresentam uma linha comum expressa nas duas tipologias já referidas: monoaxial e biaxial. Segundo Mário Krüger tais tipologias apresentam-se como “síntese de um *corpus* estável e consequente”<sup>199</sup>, o que nos permite falar de uma arquitectura pertencente a uma linguagem comum. Segundo este mesmo autor podemos considerar, em jeito de

---

<sup>197</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. pp.314-315.

<sup>198</sup> CHICÓ, Mário T. – *A Arquitectura Gótica em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005. p.57.

<sup>199</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. p.324.

conclusão, quatro características que distinguem a Gramática da Forma das igrejas cistercienses. Assim, em primeiro lugar podemos reconhecer a sua ‘pertinência’, pois ela permite construir diferentes igrejas, havendo no entanto uma constante na sua base e que permite reconhecer a mesma linguagem. Além da ‘pertinência’ Krüger indica a ‘elegância’ como outra característica comum, partindo de um “referencial cartesiano do eixo de simetria E-O até à regra de paragem”<sup>200</sup>. Esta simetria proporciona o equilíbrio desejado e por sua vez dá-nos uma noção de elegância e simplicidade, pois o próprio referencial é simples por si só. De seguida indica-se a ‘consistência’ como indicador de continuidade nas edificações de Cister. Quer isto dizer que há de modo geral, uma regularidade neste *corpus cisterciensis*, sugerindo uma evolução contínua<sup>201</sup>. Por último Mário Krüger mostra que a Gramática da Forma das igrejas cistercienses é também ‘exploratória’. Quer isto dizer que tendo por base uma gramática comum, a Ordem de Cister encontrou nesta forma a possibilidade de criar novas igrejas tendo as mesmas regras, mas dando novas possibilidades de expressão, partindo de duas tipologias: a monoaxial e a biaxial. Seguindo por cada uma destas formas sobre o traçado, Krüger conseguiu explorar as consequências de vinte e sete regras em quarenta e oito, vendo o que de comum havia em todas.<sup>202</sup> Havendo regras comuns, deu-se a possibilidade de encontrar consequências diferentes. Segundo Ana Margarida Carvalheira, sobre a questão de existir efectivamente ou não uma planimetria bernardina conclui:

“ (...) a Ordem de Cister adoptou, para a maior parte das suas primeiras construções, um tipo específico de planta, vulgarmente designada como a planta típica cisterciense, caracterizada por uma cabeceira extremamente simples, dominada pelas linhas rectas e pela adopção de capelas laterais quadradas ou rectangulares que envolviam uma ábside de planta semelhante”<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998. p.324. A referência E-O identifica a coordenada Este-Oeste.

<sup>201</sup> Ibidem, p.325.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. p.44.

Assim, de acordo com o estudo supra citado, não se pode afirmar a existência de uma planta cisterciense/bernardina<sup>204</sup>, uma vez que os fundamentos desta nova forma são essencialmente espirituais, com base na vida monástica de acordo com a Reforma de Cister. Verificamos, isso sim, que algumas das estruturas existentes no seio da Ordem apresentam diferenças do ponto de vista da distribuição e da disposição dos edifícios. Desde a existência, ou não, da charola e das respectivas capelas radiantes, até à cabeceira, ora rectangular ora semicircular. Diferentes intervenções em igrejas cistercienses diferentes em épocas similares, denotam alguma independência face a possíveis plantas únicas. No entanto, não deixamos de admitir a semelhança entre planos uma vez que certamente houve a influência entre abadias em toda a Europa, de onde surgiu esta mesma designação de Planta Bernardina. Contudo, a designação de Plana Bernardina não pretende ser um absoluto sobre uma determinada tipologia no edificado monástico cisterciense, uma vez que o próprio São Bernardo de Claraval nada deixou predefinido, para lá da reforma espiritual que foi aplicando no seu abaciado e ao longo da sua vida. Assim, não nos comprometemos a falar de uma planta definida segundo Bernardo de Claraval, mas de um estilo bernardino<sup>205</sup>, profundamente expressivo numa “inexcedível pureza e perfeição de construção e proporção arquitectónica”<sup>206</sup>. Temos assim, o resultado de uma perspectiva espiritual e não o acabamento de uma leitura meramente artística de acordo com a moda de então. Digamos antes, que a moda nasceu da aceitação dos pressupostos da estética orante, onde o Doutor Melífluo se destacou no dealbar do século XII.

Efectivamente, todo este conjunto ao nível dos dados arquitectónicos permite-nos confirmar que o objectivo final destas construções era a afirmação plástica de uma

---

<sup>204</sup> CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002. pp.44-45.

<sup>205</sup> SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.58.

<sup>206</sup> Ibidem.

espiritualidade vertical, que se fazia sentir na Ordem, “ (...) não só na arquitectura e na arte, mas também no modo de vida, no trabalho, na alimentação, nas vestes, na liturgia”<sup>207</sup>. Este *modus vivendi* firmava nas próprias edificações aquele desejo de uma vida totalmente dedicada a Deus, através da simplicidade de vida e de costumes, numa contínua atitude de oração. Só um espaço simétrico, equilibrado, calculado e ao mesmo tempo solene, poderia permitir que os monges vivessem já essa dimensão futura, a realidade escatológica antecipada na completa envolvência com Deus.

## **2. O claustro – local de silêncio e escuta**

Vejamos por fim outra dependência, já referida anteriormente, à qual os Cistercienses atribuíam uma profunda significação – o claustro. Ao aprofundarmos as diferentes partes essenciais do complexo monástico cisterciense, compreendemos então que o claustro é um espaço de eleição e por isso mesmo, um espaço convergente que dá acesso às outras partes principais do mosteiro. Deste modo podemos afirmar que a igreja e o claustro são os lugares principais e fundamentais na projecção de uma abadia cisterciense.

O claustro respondia a duas necessidades: a nível prático era o que comunicava com as várias partes do cenóbio; ao nível espiritual era o lugar privilegiado de encontro pessoal com Deus. Este espaço assumiu desde cedo na vida monástica o lugar da separação entre a realidade do mundo e a vida embrenhada no Espírito de Deus. Ali, os monges vivem a Regra em silêncio orando, desejando alcançar cada vez mais um degrau rumo à perfeição espiritual, tal como São Bento deixara como desafio na sua Regra: “Os varais desta escada são, podemos dizer, o nosso corpo e a nossa alma; nos quais o chamamento divino colocou, para os subirmos, diversos degraus de humildade e

---

<sup>207</sup> MARTINS, Ana Maria Tavares – *As Beiras, berço de Cister em Portugal: marcas de 9 séculos de arquitectura*, In *Actas IV Congresso Internacional sobre El Císter*. Vol.II. Braga-Oseira: Ediciones Monte Casino, 2010. p.891.

perfeição espiritual”<sup>208</sup>. Assim se poderá compreender que o centro espacial da vida comunitária, seja também lugar da vida individual, onde cada um, em silêncio, medita sobre os temas que lhe são dados pelo abade ou então medita nos textos que a Ordem reconhece serem importantes na formação monástica, ou ainda aprofundando a Palavra de Deus, como alimento espiritual. O claustro é assim, o lugar do silêncio. Se a igreja, no seu aspecto mais sagrado, é o lugar primeiro do encontro pessoal com Deus, então o claustro será o lugar permanente da passagem de uma realidade para a outra, uma vez que o monge passa o seu dia entre a Igreja e os outros espaços comuns. Segundo o medievalista Georges Duby, o claustro é expressão material do simbolismo bíblico onde a forma quadrada representa “os quatro rios do Jardim do Éden, as quatro nascentes que são os Evangelhos, as quatro virtudes cardeais”<sup>209</sup>, remetendo para um novo espaço, o espaço de Deus. Ali, os monges, cada um no seu ritmo, deambulavam entre as suas leituras e orações no permanente desejo de se unirem cada vez mais a Deus, Criador do Universo, Senhor do equilíbrio e das proporções. Duby insiste na defesa de uma simbologia cosmogónica em que a quadratura claustral assume a relação entre o monge e os quatro elementos que compõem o Universo: “O quadrado em torno do qual cada monge, de livro na mão, conduz a sua deambulação meditativa, preside à fusão harmoniosa, governada por estes quatro princípios”<sup>210</sup>. Naquele espaço privilegiado, o monge discutia sobre si mesmo e com Deus sobre a sua vida, sobre a sua escolha, sobre o seu ritmo. Trata-se aqui da questão do ordenamento interior do monge, daquele que tudo abandona e deixa fora do mosteiro para somente dar lugar a Deus. Por esta mesma razão nos diz Maur Cocheril: “O claustro constitui o coração do Mosteiro”<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> S. BENTO – *Regra*. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso: Edições «Ora et Labora», 1992. p.38.

<sup>209</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.147.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p.148.

<sup>211</sup> COCHERIL, Maur – *Alcobaça: Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. p.35.

## Conclusão

Ao longo do estudo realizado, concluímos que a abordagem à Arte Cisterciense carece de bastante bibliografia respeitante a normas específicas acerca da forma e do conteúdo. Numa aturada análise do ponto de vista da historiografia, vários são os lapsos com que nos deparamos, nomeadamente na dimensão da espiritualidade subjacente à própria forma arquitectónica. No entanto, encontrámos durante a pesquisa alguma bibliografia que nos serviu de alicerce ao trabalho que aqui apresentámos. Dessa lista que apresentámos no fim do nosso estudo, sobressaem com carácter de autoridade temática, os poucos documentos que a Ordem de Cister promulgou nos inícios da sua existência, no dealbar do século XII. Por outro lado, podemos afirmar que a bibliografia acerca de Cister e da compreensão esteta de Bernardo de Claraval é extensa, apesar de uma parte considerável dessas mesmas obras evidenciarem a escassez a que já fizemos referência sobre as indicações precisas na dimensão artística. Porém, esta pluralidade bibliográfica não nos oferece qualquer novidade uma vez que São Bernardo apenas nos deixou como indicações concretas a *Apologia* ao seu amigo abade Guilherme de São Teodorico<sup>212</sup> e o Tratado *De consideratione*, dirigido ao Papa Eugénio III<sup>213</sup>. Nesses textos o *Doctor Mellifluus* apresenta-nos uma crítica directa à arte desenvolvida na abadia de Cluny e repropõe-nos uma nova leitura sobre a arte a ser desenvolvida no interior dos mosteiros. Para São Bernardo, a arte monástica era diferente da arte que florescia no interior das catedrais francesas, inglesas e alemãs, todas inspiradas numa nova configuração arquitectónica tardiamente designada de Gótico, que salientava uma acentuada verticalidade e uma maior luminosidade. Nestas construções, cada vez maiores do ponto de vista das suas estruturas, e cada vez mais enriquecidas de símbolos

---

<sup>212</sup> S. BERNARDO – *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983, pp.250-295.

<sup>213</sup> IDEM – *De Consideratione ad Eugenium Papam*, In *Obras Completas de San Bernardo*. Vol. II. Madrid: BAC, 1994, pp.49-233.

decorativos e ornamentais, envolvidos numa liturgia de tal modo solene que tornara a liturgia um mero aparato, perdendo a sua dimensão espiritual, Bernardo encontra somente a afirmação do poder senhorial e a recusa de um paradigma verdadeiramente ascético espiritual. Vimos neste estudo que é nesta situação de recusa do referido modelo estético presente nas catedrais e que se havia fixado em Cluny, que surge alguma da bibliografia de São Bernardo. Em pleno século XII, num período histórico conturbado, vemos em Bernardo de Claraval a possibilidade de redescobrir a originalidade e autenticidade do monaquismo beneditino que naquela época decaía de abadia para abadia. Depois da reforma cisterciense executada por Roberto de Molesmes, Bernardo de Fontaines seria o grande impulsionador da Ordem do “Novo Mosteiro” a assumir uma nova fase, seja ao nível da história monástica, seja ao nível da história secular. O abade de Claraval foi, referem alguns autores, o homem do seu século. Desde o abaciado de Claraval e do papel político que desempenhou no contacto com diferentes monarcas e com a Cúria Romana até à defesa e impulsionamento da Segunda Cruzada, o Doutor Melífluu foi símbolo maior de uma mudança social, política e religiosa na vida da Europa do século XII.

Além dos textos de Bernardo, foram-nos muito úteis os textos primitivos da Ordem de Cister: o *Exordium Parvum*<sup>214</sup> como testemunho original da fundação da nova abadia na floresta de Cister – o *Novum Monasterium*; o *Exordium Cisterciense*<sup>215</sup> enquanto complemento ao *Exordium Parvum*, que nos reforça os dados acerca da origem de Cister; a *Carta de Caridade*, que nos relata a estrutura essencial da Ordem de Cister, referindo especificamente o modo de relação entre as diversas abadias que haviam surgido de Cister: Pontigny, Clairvaux, La Ferté. O documento seria sinal da unidade estabelecida entre as abadias e a referência unitária e primaz da abadia-mãe que

---

<sup>214</sup> *Exordium Parvum*, III.1.3-5, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. pp.25-45.

<sup>215</sup> *Ibidem*, pp.47-61.

seria Cister, uma vez que as três primeiras tinham saído desta primeira comunidade. Finalmente, foram de grande utilidade para a nossa pesquisa os *Estatutos* anteriores a 1134<sup>216</sup>, que os Capítulos Gerais deixaram como documentos normativos para toda a Ordem de Cister.

O nosso trabalho não pretendeu apresentar uma análise exaustiva à questão arquitectónica, destacando primeiramente as bases e o objectivo desta tipologia específica da Arte Cisterciense, desenvolvida entre dois momentos distintos da arte europeia: o Românico e o Gótico. Cister, situada na fronteira de ambos os estilos, distinguiu-se na unidade que estabeleceu entre ambas as linguagens estéticas, o que nos permite verificar que a reforma cisterciense não pretendeu criar uma situação de ruptura, mas antes de mais criou uma ponte com a Regra de São Bento, raiz da nova Ordem de Cister, reformando-a e dando-lhe assim continuidade. Assim, assumindo a identidade beneditina, os Cistercienses procederam à releitura do espaço monástico, permanecendo com os critérios alicerçados por Bento de Núrsia. A igreja e o claustro mantêm-se como lugares privilegiados, por melhor expressarem na vida comunitária o silencioso e amoroso contacto do monge com Deus. No espaço da liturgia comum, o monge entregava a sua vida na contínua oração pela salvação do mundo. No espaço da leitura orante e do silêncio pessoal, o monge meditava no modo de como chegar à perfeição de si, não como sinal da perfeição humana à maneira dos homens, mas no encontro de si com Deus, numa gradação em direcção à humildade. Vimos a este respeito como o espaço do cenóbio cisterciense não surgiu somente como resultado de uma mera forma de organização comunitária, mas como representação simbolicamente escatológica da Cidade de Deus, onde os monges viveriam a tensão escatológica do “já e ainda não”, entre a vida terrena e o contacto com a vida em Deus.

---

<sup>216</sup> *Estatutos anteriores a 1134*, IX, In NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. pp.81-85.

Terminada a nossa pesquisa, gostaríamos de repetir aquela frase habitualmente atribuída a São Bernardo de Claraval: “isto não significa o fim, mas o início de uma nova pesquisa”<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> DUBY, Georges – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997. p.206.

## Bibliografia

AAVV, *A Nova História da Arte de Janson: A tradição ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

AAVV, *Actas do Colóquio “Arte e arquitectura nas Abadias Cistercienses no sséculos XVI, XVII e XVIII”*, Lisboa: IPPAR, 2000.

ABREU, José Paulo Leite de – *Cristo, a arte e o laicado em S. Bernardo de Claraval*, In *Communio: Revista Internacional Católica*, Ano IX, 1992.

CALADO, Margarida; SILVA; Jorge Henrique Pais da – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

CALI, François – *L’Ordre Cistercien. D’après les trois provençales, Sénanque, Silvacane, Le Thoronet*. Arthaud: Paris, 1972.

CARVALHEIRA, Ana Margarida Gonçalves – *A Igreja cisterciense de Santa Maria de Aguiar*. Ed. Parque Arqueológico Vale do Côa, 2002.

CASTEL-BRANCO, Cristina – *O uso da água no espaço exterior: do sagrado ao profano*, In *Hidráulica Monástica Medieval e Moderna*. Lisboa: Fundação Oriente, 1996; CUNHA, João Alves da – *Multidisciplinaridade na arquitectura cisterciense: pistas para o estudo e salvaguarda da sua autenticidade*, In AAVV – *LUSITANIA SACRA*. Lisboa: UCP, 2ª série, 17, 2005.

CHICÓ, Mário T. – *A Arquitectura Gótica em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

COCHERIL, Maur – *Alcobaça: Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

IDEM – *Abadias Cistercienses Portuguesas. I. Inventário e Cronologia das Abadias do Século XII*, In *Lusitania Sacra IV*, Lisboa, 1959.

CUNHA, João Alves da – *Multidisciplinaridade na arquitectura cisterciense: pistas para o estudo e salvaguarda da sua autenticidade*, In AAVV - *LUSITANIA SACRA*. Lisboa: UCP, 2ª série, 17, 2005.

DIAS, Geraldo Coelho, OSB – *S. Bernardo e Alcobaça*. Alcobaça, 2005.

DIMIER – *La Règle de Saint Bernard et le dépouillement architectural des cisterciense*, In SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

DUBY, Georges – *O Tempo das Catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

IDEM – *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Lisboa: Edições ASA, 1997.

ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

FARINA, Federico; FORNARI, Benedetto – *L'architettura cisterciense e l'abbazia di Casamari*. Casamari: Edizioni Casamari, 1987.

FOCILLON, Henri – *Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

GLANCEY, Jonathan – *Guias essenciais: Arquitectura*. Porto: Dorling Kindersley-Civilização, Editores, Lda., 2006.

GUSMÃO, Artur – *A Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1948.

IDEM – *A Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

JEDIN, Hubert – *Manual de Historia de la Iglesia*. Vol. IV. Barcelona: Editorial Herder, 1973.

JORGE, Virgolino Ferreira – *Mosteiros cistercienses femininos em Portugal: notas sobre a tipologia dos sítios e das igrejas*. Separata da Revista *Cistercium*. Ano LI, Outubro-Dezembro, nº217. Cóbreces Cantabria: Edición Conferencia Regional Española Cisterciense, 1999.

KINDER, Terryl N. – *L'Europe cistercienne*. Yonne: Zodiaque, 1998.

KRÜGER, Mário Júlio Teixeira; SILVA, Cidália Maria Ferreira da – *A Gramática da Forma das igrejas cistercienses*, In AAVV – *Actas do Colóquio Internacional Cister: espaços, territórios, paisagens*. Lisboa: IPPAR, 1998.

LEKAI, Louis J. – *Los Cistercienses. Ideales y realidad*. Barcelona: Herder, 1987.

LEROUX-DHUYS, Jean-François – *Las Abadias Cistercienses en Francia y en Europa*. Barcelona: Könemann, 1999.

MACHADO, José Alberto – *Arte Sacra*, In *Communio: Revista Internacional Católica*, Ano XII, Nº5, Setembro/Outubro. Lisboa, 1995.

MARTINS, Ana Maria Tavares – *As Beiras, berço de Cister em Portugal: marcas de 9 séculos de arquitectura*, In *Actas IV Congresso Internacional sobre El Cister*. Vol.II. Braga-Oseira: Ediciones Monte Casino, 2010.

IDEM – *Do ideal no espaço monástico: utopia e realidade. O caso cisterciense*, In *Utopian and Utopianism – Utopian Studies Journal*, nº2. Madrid: The University Book, 2007.

IDEM – *Espaço monástico: da Cidade de Deus à Cidade do Homem*, In *Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor José Amadeu Coelho Dias*. Vol.I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

IDEM – *Medieval Cistercian Heritage: from the Ideal to the Reality*, In *Actas do 1<sup>st</sup> International Meeting EAHN – European Architectural History Network* (June 17-20, 2010), Guimarães. Minho: Centro de História de Além Mar; Escola de Arquitectura da Universidade do Minho; European Architectural History Network, 2010.

IDEM – *Minimalismo Cisterciense: Del Cister del siglo XII al “Minimum” del siglo XXI*, In *Actas do II Congresso Internacional de Arquitectura Religiosa Cintemporánea*. Ourense: Fundación Santa María Nai, Delegación de Ourense del COAG, 2009.

MIRANDA, Maria Adelaide – *Escultura monumental alcobacense. O pensamento de S. Bernardo na sua génese*, In *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*. Braga: Universidade Católica/Câmara Municipal de Alcobça, 1991.

Musée de Dijon – *Saint Bernard et l’Art des Cisterciens*. Dijon: Musée de Dijon, 1953.

NASCIMENTO, Aires A. – *Cister: documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

PEIXEIRO, Horácio Augusto – *A iluminura em Alcobça nos séculos XIV e XV*, In *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*. Braga: Universidade Católica/Câmara Municipal de Alcobça, 1991.

PEREIRA, Paulo – *Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

PÉREZ, Xosé Carlos Valle – *La implantación de la Orden del Císter en Galicia y su reflejo monumental durante la Edad Media*, In AAVV – *Catálogo Arte de Cister em Portugal e Galiza/Catálogo Arte del Císter en Galicia y Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998.

PLAZAOLA, Juan – *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1999.

RASQUILHO, Rui; FERREIRA, Maria Augusta T. – *Cister e a Europa. Santa Maria de Alcobça: Aliança entre a espiritualidade e o trabalho manual*. Alcobça: ACD Editores, 2007.

REAL, Manuel Luís – *A construção cisterciense em Portugal durante a Idade Média*, In AAVV – *Arte de Cister em Portugal e Galiza*. Fundação Pedro Barrié De La Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

ROSA, Isabel Maria Augusta de Sousa – *Ordem de Cister – Bernardo de Claraval*, In *Artitextos*. Lisboa: Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura; Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design. N.º 5. Dezembro, 2007, In [www.repository.utl.pt](http://www.repository.utl.pt). 2 de Setembro de 2011. 16:25.

ROSCHINI, G., O.S.M., In MERTON, Thomas – *Saint Bernard de Clairvaux: Les dernier des pères*. Paris: Éditions d’Histoire et d’Art, 1954.

S. BENTO – *Regra. Mosteiro de Singeverga – Santo Tirso*: Edições «Ora et Labora», 1992.

S. BERNARDO – *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983.

IDEM – *Cantica*, Sermo XXV, 7, vol. II, tomo IV, p.278; PEIXEIRO, Horácio Augusto – *Um missal cisterciense iluminado (Alc. 26)*, In *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*. Braga: Universidade Católica/Câmara Municipal de Alcobaça, 1991.

IDEM – *De Consideratione ad Eugenium Papam*, In *Obras Completas de San Bernardo*. Vol. II. Madrid: BAC, 1994.

IDEM – *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*. Lisboa: Editorial Confluência, 2004.

SANTOS, Tamires Martins dos - *Os irmãos conversos: A questão da diferenciação entre leigos e monges na Ordem Cisterciense*. São Paulo: Departamento de História-FFLCH – Universidade de São Paulo, In <https://sistemas.usp.br>. 23 de Janeiro de 2012. 9:15.

SIMSON, Otto von – *A Catedral Gótica: origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

TALON-HUGON, Carole – *A estética: História e Teorias*. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009.

TEIXEIRA, V.G. – *Os Cistercienses e a sua rede de mosteiros*, In AAVV – *O Esplendor da austeridade: Mil anos de empreendedorismo das Ordens e Congregações em Portugal: Arte, Cultura e Solidariedade*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011.

TORRE, Juan Maria de la – *El carisma cisterciense y bernardiano*, In *Obras completas de San Bernardo*. Vol. I. Madrid: BAC, 1983.

VARANDAS, José, *Cistercienses*, In *Dicionário Histórico das Ordens, Institutos Religiosos e outras formas de vida consagrada católica em Portugal*, dir. José Eduardo Franco. Lisboa: Gradiva, 2010.

VITI, Goffredo (dir.) – *Architettura Cisterciense*. Firenze: Edizioni Casamari, 1995.

WORRINGER, Wilhelm – *A Arte Gótica*. Lisboa: Edições 70, 1992.