

Redenção e Escatologia
Estudos de Filosofia, Religião, Literatura
e Arte na Cultura Portuguesa

Ficha Técnica

© Nota de Rodapé Edições (2015)

TÍTULO Redenção e Escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura
e Arte na Cultura Portuguesa – VOL. I - Idade Média - TOMO 2

COORDENAÇÃO Samuel Dimas | Renato Epifânio | Luís Lóia

CAPA Joana Almeida

IMAGEM DA CAPA Inicial I – Criação e Expulsão do Paraíso. Sta Cruz 1, fl. 2 Bíblia, séc. XII.
Biblioteca Municipal do Porto

PAGINAÇÃO Joana Almeida

REVISÃO Rita Gomes

IMPRESSÃO Artipol, Artes Tipográficas Lda
www.artipol.net

ISBN 978-989-20-5876-4

DEPÓSITO LEGAL 396047/15

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UID/FIL/00701/2013

Todos os direitos para a publicação em língua portuguesa reservados por:

© Nota de Rodapé Edições

52 Boulevard du Montparnasse

75015 PARIS (FRANCE)

<http://notaderodapeedicoe.wix.com/notaderodape>

Redenção e Escatologia

Estudos de Filosofia, Religião, Literatura
e Arte na Cultura Portuguesa

VOL. I - Idade Média
TOMO 2

COORDENAÇÃO
Samuel Dimas | Renato Epifânio | Luís Lóia



nota de rodapé edições



Coordenadores

Samuel Dimas – Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa / CEFi – Centro de Estudos de Filosofia da FCH da UCP / Instituto de Filosofia Luso-Brasileira.

Renato Epifânio – Instituto de Arte e Design / Instituto de Filosofia da Universidade do Porto / Instituto de Filosofia Luso-Brasileira / Sociedade da Língua Portuguesa / *NOVA ÁGULA: Revista de Cultura para o Século XXI* / MIL: Movimento Internacional Lusófono

Luís Lóia – Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa / CEFi – Centro de Estudos de Filosofia da FCH da UCP / Colégio Manuel Bernardes / Instituto de Filosofia Luso-Brasileira / *NOVA ÁGULA: Revista de Cultura para o Século XXI*.

Colaboradores

Aida Sampaio Lemos – CLEPUL da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alicia Miguélez Caveró – Instituto de Estudos Medievais (IEM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Ana Maria Machado – Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigadora do Centro de Literatura Portuguesa

Ana Sofia Laranjinha – SMELPS do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

António Braz Teixeira – Faculdade de Direito da Universidade Lusófona / Instituto de Filosofia Luso-Brasileira

António-José de Almeida OP – Bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia; académico correspondente da Academia Portuguesa da História

Carla Varela Fernandes – Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP) da Universidade de Coimbra

Filipe Alves Moreira – SMELPS do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Francisco Teixeira – Universidade do Algarve e Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa

Frei António-José de Almeida OP – Frade Pregador (dominicano); Académico correspondente da Academia Portuguesa da História; antigo bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (de 2008 a 2013).

Isabel Dias – Universidade do Algarve

Joaquim Cerqueira Gonçalves – Centro de Estudos de Filosofia da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa

Jorge Manuel Oliveira Rodrigues – Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Museu Calouste Gulbenkian

José Augusto Cardoso Bernardes – Centro de Literatura Portuguesa

José Carlos Ribeiro Miranda – SMELPS do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Luís Correia de Sousa – Instituto de Estudos Medievais (IEM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Manuel Cândido Pimentel – Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa / CEFi – Centro de Estudos de Filosofia da FCH da UCP

Maria do Rosário Ferreira – Universidade de Coimbra, SMELPS / Instituto de Filosofia / FCT

Mariana Leite – Ecole Normale Supérieure de Lyon / SMELPS do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade

Paulo Almeida Fernandes – CEAACP (Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património – Universidade de Coimbra) e colaborador do IEM (Instituto de Estudos Medievais – Universidade Nova de Lisboa).

Índice

Parte IV INFERNO E PARAÍSO NA LITERATURA ESPIRITUAL CONVENTUAL E NA LITERATURA HISTORIOGRÁFICA E FICCIONAL

Introdução – Visões do Inferno e do Paraíso na literatura doutrinal de edificação e na literatura social e política da cultura medieval portuguesa

- A. A literatura doutrinal de edificação, produzida nos meios monásticos e clericais, como preparação para a vida após a morte 13
- B. A noção de providência escatológica na historiografia universal e na ficção romanesca que é narrativa fundacional da linhagem escolhida 21

Capítulo Sétimo – VISÕES DO INFERNO E DO PARAÍSO NA LITERATURA DOUTRINÁRIA DE EDIFICAÇÃO

- 1. *A Escada Celestial* de João Clímaco 27
- 2. A Literatura hagiográfica dos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça
 - 2.1. Em busca da salvação 44
 - 2.1.1. Memórias da redenção 45
 - 2.1.2. Da paixão como modelo 53
 - 2.2. De olhos postos no além 58
- 3. As penas do Inferno e as alegrias do Paraíso nos *Sete Tratados Cartusianos* 66
- 4. Viagens ao Outro Mundo e Visões do Além
 - 4.1. Visões 78
 - 4.2. Viagens 82

Capítulo Oitavo – PROVIDÊNCIA E ESCATOLOGIA NA LITERATURA SOCIO-POLÍTICA HISTORIOGRÁFICA E ROMANESCA

1. Os princípios e fins dos tempos na *General Estoria* de Afonso X: Processos escatológicos e redentores da sua origem castelhana à posteridade na cultura portuguesa 95
2. Pedro de Barcelos e a Salvação da Espanha
 - 2.1. Pedro de Barcelos e a *Crónica de 1344*: a espiral do tempo 108
 - 2.2. Reconquista e providencialismo: as linhagens escolhidas 112
 - 2.3. Nobreza e amizade: o dever da Espanha 116
3. O ciclo arturiano em prosa, versão cavaleiresca da história do mundo 118

Parte V

PROVIDÊNCIA E SALVAÇÃO NA OBRA DA DINASTIA DE AVIS E NA ARTE DO REINO

Introdução – Providência, condenação e salvação na historiografia, no teatro vicentino e na arte medieval

- A. O caráter escatológico da historiografia hagiográfica da dinastia de Avis e a noção de plenificação do mundo no teatro vicentino 127
- B. Representações do Inferno e do Paraíso na arquitetura e escultura do Românico e do Gótico e no imaginário simbólico da iconografia do final da Idade Média 134

Capítulo Nono – PREDESTINAÇÃO E REDENÇÃO NA HISTORIOGRAFIA E NA FILOSOFIA DA GERAÇÃO DE AVIS E NO TEATRO VICENTINO

1. Escatologia, redenção e memória na historiografia portuguesa do séc. XV (*Crónica de 1419*; *Crónica do Condestabre*; *Tratado da Vida do Infante D. Fernando*; *Crónica de D. Afonso Henriques*) 149
2. Fernão Lopes: escatologia e ironia 158
3. Antropologia e Ética em D. Duarte: a Ética da lealdade 170
4. A teoria do benefício do infante D. Pedro 179
5. *As Barcas* de Gil Vicente: *artes moriendi* e horizonte escatológico na corte de D. Manuel
 - 5.1. *As Barcas* na criação vicentina
 - 5.1.1. Inferno 185
 - 5.1.2. Purgatório 186
 - 5.1.3. Glória 187

5.2. Os modelos	190
5.3. Salvação e Condenação	192
5.4. Problemas em aberto	192
5.4.1. A solução final de Glória	192
5.4.2. O Parvo Joane	194
5.5. A teatralidade da Vida e da Morte	195
5.6. Conclusão	198
6. Soteriologia e escatologia vicentinas	
6.1. Introdução	198
6.2. Gil Vicente e a questão da redenção	200
6.3. A responsabilidade da vontade humana	205
6.4. Nexos entre a soteriologia e a escatologia vicentinas	208

Capítulo Décimo – EXPULSÃO E REGRESSO AO PARAÍSO NA ARTE CRISTÃ DO ROMÂNICO E DO GÓTICO

1. Redenção e Escatologia na Arte Românica em Portugal	213
2. Limiares da Salvação. Visões da vida eterna na escultura românica portuguesa. O paraíso.	
2.1. A representação do Paraíso na arte românica portuguesa	230
3. Lugares da eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV	240
4. Redenção e Escatologia na Escultura Gótica	256
5. A iconografia da redenção no Beato de Lorvão	
5.1. O <i>Livro da Revelação</i> e a sua exegese	264
5.2. A exegese do <i>Apocalipse</i> na Península Ibérica	265
5.3. Os <i>Beatos</i> em Portugal	269
5.4. Redenção e escatologia no <i>Beato de Lorvão</i>	271
5.4.1. O Julgamento Final	271
5.4.2. A pomba e a exegese visual da redenção	273
5.4.3. A Jerusalém Celeste	277
5.5. Conclusões	278
6. Visão escatológica e caminhos de redenção na iconografia das Bíblias portáteis e Missais iluminados dos séculos XIII e XIV	280
7. Representação plástica da Santíssima Trindade e da Redenção no final da Idade Média, em Portugal (e Compostela).	
7.1. No seio do Pai.	298
7.2. Anunciação e Encarnação do Redentor	299
7.2.1. Epitáfio gravado de Leça do Balio	299
7.2.2. Tríptico da Encarnação	300
7.2.3. Tríptico de Portalegre	301

7.3. A Mãe do Redentor	302
7.4. Ungido para o Anúncio da Salvação	302
7.5. A Páscoa da Redenção	303
7.5.1. Última Ceia	303
7.5.2. Trindade redentora – Trono da Graça (<i>Gnadenstuhl</i>)	305
7.5.3. Trindade sofredora – <i>Compassio Patris</i>	308
7.5.4. O Ressuscitado	309
7.6. O Espírito de adoção – Santíssima Trindade e Pentecostes	311
7.7. A rainha do Céu – <i>Coroação da Virgem</i>	312
7.8. Dupla Intercessão	312

Bibliografia

1. Fontes	315
2. Estudos	324

Parte IV
INFERNO E PARAÍSO NA LITERATURA ESPIRITUAL
CONVENTUAL E NA LITERATURA HISTORIOGRÁFICA E
FICCIONAL

Introdução

**Visões do Inferno e do Paraíso na literatura doutrinal de edificação
e na literatura social e política da cultura medieval portuguesa**

Palavras chave: visões do inferno e do paraíso, visões do outro mundo, paraíso terreal, paraíso celestial, literatura hagiográfica, literatura de edificação, historiografia social e política, literatura romanesca, peregrinação, exílio, ascese monástica, bestiário, escada espiritual, pecado, salvação, mosteiro, libertação da alma, juízo final, livre arbítrio, misericórdia, ciclo arturiano, santo graal.

**A. A literatura doutrinal de edificação, produzida nos meios
monásticos e clericais, como preparação para a vida após a morte**

Iniciamos a quarta parte do nosso volume sobre a redenção e a escatologia na cultura portuguesa da Idade Média com a análise de algumas obras literárias que encerram um explícito objetivo doutrinário e emanam de meios monásticos ou clericais, concretamente através de um fecundo trabalho de

tradução. Uma literatura que se destina ao público específico desses meios e que em alguns casos obteve uma difusão mais vasta, concretamente no final da Idade Média. A título de exemplo, podemos referir obras como a *Imitação de Cristo*, de Thomas Kempis, que foi um best-seller do século XV; o *Sacramental* de Clemente Sanchez de Vercial; o *Tratado de Confissom* ou a *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia¹; a *Escada Espiritual* de São João Clímaco, escrita no séc. VII a pedido do abade do mosteiro de Raitu, acerca da experiência ascética do autor no deserto do Sinai, e traduzida para português no séc. XV².

Esta última obra, que será tratada neste estudo por Isabel Rosa Dias, é dirigida àqueles que se propõem entrar no caminho estreito da transformação pessoal e da configuração com Cristo, referindo-se essencialmente aos múltiplos patamares da ascese monástica no caminho da salvação. Os trinta degraus da *Escada Espiritual* são metáfora, construída a partir da escada angélica de Jacob, de uma ascese da consciência em contínuo aperfeiçoamento que visa a conversão e a união final com Deus. Representa a ligação entre a terra da amargura e o céu da felicidade, entre a vida precária do homem mortal e a vida eterna de Deus glorioso, num caminho ascendente de redenção que se realiza pela paz interior e pela oração. A ideia de que pela renúncia do mundo e da vontade pessoal se acede à união com Deus fundamenta-se numa corrente de pensamento que ignora a perspectiva bíblica e judaico-cristã da bondade e dignidade do mundo e da natureza das suas criaturas, na linha gnóstica oriental que associa a elevação do homem à libertação da alma da prisão do corpo e das suas paixões. Nesta perspectiva, a salvação do homem e a possibilidade de união com Deus só se realiza, virando costas ao mundo, através da renúncia e do exílio, no despojamento dos bens materiais e no afastamento da família e dos amigos. É a morte para os desejos pessoais e para a sedução das coisas mundo, no exílio do Mosteiro, que possibilita a transformação interior e depois da morte a vida eterna³.

A noção paulina de que pelo batismo o homem morre em Cristo para poder viver na expectativa da ressurreição futura (Rom. 6, 4-8), ou seja de que para viver eternamente é preciso morrer primeiro já nesta vida para o pecado, é interpretada no sentido de uma associação entre o mal e as coisas mundanas na experiência do vício do corpo e da mente. É preciso morrer para o mundo e para as suas paixões ou prazeres, num esforço que tem presente a memória dos pecados realizados e a revelação do tormento e julgamento eterno. Neste sentido, a união com Deus não significa a redenção do mal e do mundo criado, pela sua consumação ou espiritualização no amor misericordioso do

¹ Cf. Artur Anselmo, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.

² Cf. João Clímaco, *Escada Celestial*, (cód. Alc. 213). Tradução integral do texto disponível na BNP digital, em <http://purl.pt/24116>.

³ Cf. João Clímaco, *Escada Celestial*, fól. 5v.

Criador que tudo plenifica, mas significa a fuga do mal e do mundo, como se estes fossem entidades em absoluta concorrência com o bem e a vida transcendente.

Nesta visão pessimista e marcada pelas ideias maniqueístas, a expectativa escatológica do julgamento divino divide-se entre a esperança do amor de Deus, pela fé no dia da ressurreição, e o medo do tormento ou do fogo eterno, pela lembrança dos que estão no inferno. A lembrança da morte e do que está para além dela constitui um exercício espiritual dos monges no seu percurso ascético de conversão e santidade que tem na obediência e no arrependimento condições fundamentais, expressas também na prática da autoflagelação⁴. Quando atinge o domínio das paixões, num estado de impassibilidade, o monge atinge a perfeição e a santificação da vontade e do pensamento, situando-se a um passo do trigésimo e último degrau da escada, no qual se reúnem as virtudes mais elevadas da fé, esperança e caridade e que significa a união perfeita com Deus⁵.

Na literatura hagiográfica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que será tratada neste capítulo por Ana Maria da Silva Machado, destacamos a obra *Vida de S. Teotónio* que descreve a vida do primeiro superior deste mosteiro. Esta hagiografia apelida Teotónio de homem excelso que calou o diabo e ganhou a coroa da tranquilidade na alegria da Jerusalém celeste⁶, referindo que na última fase da sua vida sofre de prolongada enfermidade corporal dedicando-se apenas à contemplação e oração em favor da transfiguração das misérias do mundo e no desejo de que todos participem da Jerusalém Celeste de anjos e arcanjos, profetas, apóstolos e fiéis de coração misericordioso, onde não há miséria nem fome⁷. No entender do hagiógrafo, embora vivesse fechado no mosteiro, Dom Teotónio já gozava da imensidão do paraíso, não sentindo fome e saciando-se com o Senhor Jesus Cristo⁸. No contexto do recurso à linguagem alegórica e metafórica, o hagiógrafo da *Vida de São Teotónio* apresenta o santo, através da visão de certo religioso da Ordem de Claraval, numa ilha entre varões vestidos de branco, esforçando-se para que a água não alagasse a ilha. A planura cercada pelas águas significava o claustro do Mosteiro de Santa Cruz e o mar simbolizava o mundo ou a cidade de Coimbra em redor do mosteiro⁹.

A partir da visão bíblica de Jacob e invocando a imagem da Jerusalém Celeste, apresenta a parábola da escada até ao Céu pela qual subiam os santos mais religiosos, ficando os outros ainda no mosteiro a purificarem-se dos pe-

⁴ Cf. *ibidem*, fól. 26.

⁵ Cf. *ibidem*, fól. 113.

⁶ Cf. *Vita Theotonii* (Porto, BPM, Santa Cruz, n.º29/52), n.º1, in *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra* (edição crítica de Aires de Nascimento), Lisboa, 1998, p.139.

⁷ Cf. *ibidem*, n.º 28, in *op. cit.* p. 192.

⁸ Cf. *loc. cit.*

⁹ Cf. *ibidem*, n.º 30, in *op. cit.* p. 196.

cados¹⁰. O fim da obra fala da esperança no gozo da bem-aventurança eterna, como recompensa da vida de expiação dos pecados, e realça o exemplo de Teotónio que no termo dos seus dias enfrentou a morte com alegria, revelando no seu leito de morte a presença dos santos anjos para elevarem a sua alma para a glória da bem-aventurança. Mas ao contrário de hagiografias como *Vita Rudesindi* e *Vita Fructuosi*, em que a santidade, resultante da manifestação de Deus em linha de continuidade histórica, é concebida apenas num plano transcendente, movendo para ela todos os horizontes humanos, a hagiografia de Santa Cruz de Coimbra em obras como *Vita Sancti Theotonii* e *Vita Tellonis* encerra um sincronismo de referência profana e não apenas teológica, baixando o registo dos acontecimentos ao nível do quotidiano¹¹, com a descrição do patrocínio divino nas vitórias do reino.

Como podemos verificar, nesta época é generalizado o recurso à imagética das alegorias e das metáforas com fundamento no texto bíblico e na sua perspectiva escatológica, tal como se pode verificar no caso da obra da Santa Senhorinha de Basto (*Vita Sanctae Senorinae*¹²), em que o biógrafo pede a Deus que lhe mostre a sua misericórdia e que o ensine a escrever os feitos desta santa, recorrendo para tal à linguagem bíblica do matrimónio espiritual acerca das vestes claras, do anel de noivado e do leito nupcial no reino do Céu¹³.

No âmbito do trabalho de tradução realizado no Mosteiro de Alcobaça, entre o séc. XIV e o séc. XV, podemos destacar os *Sete Tratados Cartusianos*, mais conhecidos pelo título do primeiro tratado, *Castelo Perigoso*, obra de que temos dois manuscritos na Biblioteca Nacional (códices CCLXXVI/ 199 e CCLXXV/ 214) datados do século XV e que será apresentada no capítulo sétimo deste estudo por Aida Lemos. São tratados de carácter hagiográfico, alegórico-moralista e ascético-místico: *Castelo Perigoso*, com preocupação para o combate ao principal inimigo que é o mal e o pecado; *Das Benefícios de Deus*, com uma particular atenção ao mistério da Paixão de Cristo; *Do Livro da Consciência e do Conhecimento Próprio*, com referência ao auto-conhecimento, como forma de conhecer a Deus; *Da Amizade*, com indicação das condições necessárias para se puder receber Deus no coração; *Das Penas do Inferno*, acerca dos tormentos sofridos pelos condenados ao Inferno; *Das Alegrias do Paraíso*, em que se evidenciam as glórias dos bem-aventurados na glória da vida eterna;

¹⁰ Cf. *ibidem*, n.º 31, in *op. cit.* p. 198. Cf. Mário Martins, «Metáforas e alegorias da nossa hagiografia», in *op. cit.*, pp. 29-30.

¹¹ Cf. Aires de Nascimento, «Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra: Entre Edificação, Saudade e Memória», in *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra - Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure* (edição crítica de Aires de Nascimento), Lisboa, 1998, p.10.

¹² Cf. José Galdes Freire, *Problemas literários das «Vitae Sanctae Senorinae»*, in *Actas do Colóquio «A mulher na Sociedade Portuguesa»*, II Volume, Coimbra, 1986, pp. 35-38.

¹³ Cf. Mário Martins, «Metáforas e alegorias da nossa hagiografia», in Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, pp. 28-29.

Livro dos Três Caminhos e dos sete sinais do amor embebedado, acerca dos itinerários purgativo, iluminativo e contemplativo para Deus.

Os *Sete Tratados Cartusianos* são uma obra monástica de carácter doutrinal, em que se pretende ensinar as pessoas a terem um coração forte para resistir aos inimigos de Jesus e em que se promove a esperança na vida eterna para além da morte, que chegará no dia do Juízo Final. Nesse dia todas as consciências serão descobertas, pelo que aqueles que não acreditarem em Cristo e praticarem más ações serão condenados às penas do Inferno e impedidos de aceder ao Paraíso¹⁴ e aqueles que pela fé fizerem obras de misericórdia serão ressuscitados pela graça do Espírito e subirão ao Céu, ressurgindo da morte para a vida gloriosa de Deus¹⁵. A celebração dos sacramentos, como o batismo e a eucaristia, e a vida de ascese e penitência individual e coletiva são as formas mais eficazes para se obter as graças de Deus e combater o diabo que é a encarnação do mal¹⁶.

O mosteiro era como uma fortaleza ou um castelo, metáfora da defesa, cuja função principal em favor do interesse coletivo era adorar a Deus, obter os seus favores e graças e combater o inimigo perigoso e sinistro do mal e dos seus demónios, para instaurar a paz¹⁷. Caso o inimigo já tenha conseguido penetrar no coração da cidade e dos seus habitantes, deve ser combatido pela oração, pela confissão e penitência, para remissão dos pecados, sem a qual não será possível aceder ao Paraíso¹⁸, o mesmo é dizer, sem a qual não é possível evitar a condenação das penas eternas¹⁹. A preocupação em salvaguardar o livre arbítrio e as noções de justiça e mérito moral, com a possibilidade do homem puder recusar a graça oferecida por Deus, conduziu a tradição religiosa cristã latina a conceber um estado de purgatório e outro de castigo definitivo na vida além morte, aproximando-se em certas perspetivas da linha maniqueísta da eterna tensão entre o bem e o mal, em que um e outro surgem como absolutos.

Será já na contemporaneidade que a reflexão teológica irá acentuar a perspetiva da misericórdia divina e do amor de redenção integral, na linha otimista dos padres orientais, sem prejudicar a noção de liberdade e de justiça desenvolvida pelos padres latinos. A espiritualidade monástica medieval acentuou muito, quer a visão gnóstica do mundo como inimigo da santidade e a salvação como libertação da alma para uma condição de pura espiritualidade, quer a visão do Inferno como condição de eterna condenação,

¹⁴ Cf. *Castelo Perigoso*, fols. 25v-26r. Cf. Aida Sampaio Lemos, *Os Sete Tratados Cartusianos. Edição e Glossário. Contributos para o Estudo Linguístico*, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Serie Azul, Humanidades, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

¹⁵ Cf. *Castelo Perigoso*, fol. 38v.

¹⁶ Cf. *ibidem*, fols. 1v-2r.

¹⁷ Cf. *ibidem*, fol. 1v.

¹⁸ Cf. *Das Penas do Inferno*, fols. 85v e 88r.

¹⁹ Cf. *ibidem*, fols. 87v-90r.

no sentido em que é apresentado nesta obra com a descrição pormenorizada das penas e tormentos daqueles que já não estando sujeitos à morte, porque no dia do Juízo todos terão direito a ressuscitar, não podem viver a glória do Paraíso em virtude da sua falta de fé e das más obras²⁰. A misericórdia de Deus atua nesta vida e não pode deixar de contar com a vontade humana.

O último texto deste capítulo, escrito por Ana Sofia Laranjinha, faz referência a algumas narrativas medievais sobre viagens ao Outro Mundo e visões do Além, que incorporam na sua ficção os mitos da Antiguidade, os Apocalipses Judaico-cristãos e as narrativas de viagens da tradição céltica, sob a temática escatológica comum da Vida para além da morte. Com objetivos religiosos e políticos diversos, de âmbito evangelizador e ético-social, e através de um fabuloso diálogo entre crenças pagãs e cristãs, estas narrativas, escritas e transmitidas em contexto monacal, representam visões do Outro Mundo, quer num sentido extático, como é o caso da *Visão de Túndalo*, quer num sentido de viagens marítimas à procura do Paraíso, como por exemplo a *Navigatio Sancti Brendani* ou o *Conto de Amaro*. A obra *Visão de Túndalo* tem por objetivo contribuir para a salvação de todos aqueles que vierem a beneficiar do relato do cavaleiro acerca da viagem da sua alma guiada por um anjo através do Além onde se descrevem os lugares horrendos de tormento dos condenados e os lugares da Luz que conduzem as almas arrependidas à Fonte da Vida e à harmonia e beleza do Paraíso. As temáticas da separação da alma do corpo, do purgatório e da esperança da Salvação, após a expiação dos pecados, estão presentes nestes textos através do recurso a imagens fabulosas como instrumento de redenção para quem as lê.

A obra *Navegação de São Brandão* relata as viagens de um abade irlandês em forma de peregrinação à procura da ilha paradisíaca onde os bem-aventurados esperam o Juízo Final. Esta viagem por lugares infernais, que corresponde a um percurso de iniciação, conduz à ilha das Delícias onde abundam a luz e as árvores de fruto, numa alusão ao regresso ao Paraíso. Podemos identificar nesta narrativa uma exaltação à vida monástica e às suas práticas ascéticas e litúrgicas no reconhecimento de que a salvação só pode ser alcançada na relação entre o esforço sacrificial do homem e a graça de Deus. Esta narrativa significa que aos terrores do desconhecido e do mal, o homem medieval contrapõe a confiança numa providência divina que não abandona quem nela confia e que conduz à salvação e à vida eterna do paraíso²¹.

E concluímos o capítulo com uma referência ao *Conto de Amaro*, que conta a viagem em busca do paraíso terreal, que se encontra para lá do Mar Vermelho a Oriente²². Trata-se de uma viagem de iniciação em que Amaro,

²⁰ Cf. *ibidem*, fols. 91r-91v e 96v-97v.

²¹ Cf. *Navegação de São Brandão II*, in *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*, edição crítica de Aires A. Nascimento, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.187.

²² Cf. *Conto de Amaro*, n.º 1, in *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*, edição

pelo esforço do conhecimento e pela graça da revelação, acede à união mística com o divino. Sem haver nele qualquer predestinação para a santidade, Amaro é um viajante que parte com o desejo de ver o paraíso terreal, isto é, com o desejo de alcançar a sabedoria da paz interior e descobrir o sentido da vida. O tema da adversidade, como condição para atingir este objetivo, está presente ao longo da narrativa pelo rigor da vida ascética na travessia de um mar imenso, que é símbolo da insegurança e da incerteza quanto ao lugar de chegada, e pelo convívio com animais ferozes nas ilhas por onde passa, não permitindo que aí se detenha por muito tempo. O mar simboliza o mundo e o coração humano, em que ainda imperam as paixões, e o bestiário fantástico simboliza os perigos que o homem enfrenta no espaço desconhecido dos territórios distantes da vida. Dominada pela constante superação do perigo, a errância de ilha em ilha representa o carácter purgativo e expiatório do itinerário para Deus, num constante aperfeiçoamento interior, rumo à bem-aventurança final. As ilhas simbolizam o pecado e a tentação materializada nos bens terrenos, podendo desviar Amaro e os seus companheiros da demanda espiritual.

A ascensão pela encosta da serra até ao paraíso significa a última etapa do percurso de maturação interior e o corolário de um processo de purificação espiritual que permitirá a contemplação de indiscrimináveis belezas e o desfrute de indizíveis deleites místicos. Este estado de inefável gozo místico é representado pelo recurso a analogias sensoriais e a fórmulas de negação que expressam a superação da condição humana. Amaro encontra o paraíso no interior de um castelo de construção sumptuosa e depois de pedir com muita insistência, o porteiro, sem o deixar entrar, permite que espreite e contemple as maravilhas do seu interior. Trata-se do paraíso em que Deus criou Adão, repleto de árvores de frutos e flores perfumadas, com temperatura amena e aves coloridas com belos cantos²³. A visão do paraíso é concedida a Amaro, porque pelas qualidades adquiridas na sua vida ao longo da peregrinação, é merecedor de tal bem ou conhecimento. O porteiro dirige-se a Amaro para lhe dizer que ele chegou àquele lugar pelo Espírito Santo e, embora o sentisse como um ano, esteve naquela contemplação à porta do paraíso duzentos e sessenta e sete anos, sem precisar de comer e de beber²⁴.

No entanto, apesar da suspensão do tempo, a vida de Amaro ainda é temporal e efémera, pelo que só alcançará a plena consumação quando superar a sua condição humana e alcançar o paraíso celestial. O impedimento de entrar no paraíso significa esta limitação. A visão parcial do paraíso significa a impossibilidade de comunicação plena entre o mundo humano e o mundo divino. O conjunto de *topoi* usados na descrição do paraíso tem como objetivo

crítica de Aires A. Nascimento, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 265.

²³ Cf. *ibidem*, n.º 13, in *op. cit.*, p. 278.

²⁴ Cf. *ibidem*, n.º 13, in *op. cit.*, p. 279.

manifestar a impossibilidade de definir o estado de perfeição e plenitude que está vedado ao homem na sua condição existencial do mundo terreno. Diz-lhe o porteiro que não pode entrar no paraíso terreal, mas que em breve entrará no «paraíso dos anjos» que é nos céus e que é melhor que este. Esta impossibilidade também quer significar que a consumação plena da vida não é uma mera conquista humana, mas é uma graça de Deus. Nunca chega a entrar no Paraíso Terrestre, o que simbolicamente pode querer dizer que não existe senão na esperança escatológica, estando reservada a experiência efetiva do paraíso dos anjos para depois da morte na glória da vida eterna de Deus²⁵. Este é o verdadeiro conhecimento que Amaro adquire e que a narrativa pretende oferecer: a viagem de iniciação revela-lhe que o poder sobrenatural, o acesso à sabedoria e à harmonia e perfeição da vida eterna sem sofrimento são uma graça que só pode ser facultada diretamente por Deus, na vida atual em momentos efêmeros e em prefiguração, na vida futura, para toda a eternidade.

Mas a visão desta realidade, concedida por Deus em forma de prefiguração, dá ânimo e alento para instaurar neste mundo essa forma de vida divina de paz e harmonia, conciliando a meditação e a contemplação com a ação, a fé com as obras. Esta ideia está representada na narrativa pela oferta do porteiro, que pergunta a Amaro o que é que ele quer levar com ele de todas as coisas belas que contemplou. Amaro pede-lhe se pode levar um pouco da terra do paraíso. Com essa terra que levou para o lugar de onde tinha partido, os seus construíram casas, plantaram muitas vinhas, pomares e hortas e tudo se desenvolveu como em nenhum outro sítio. Ao saberem disso, as pessoas acorreram de todos os lugares para ali e desenvolveu-se uma cidade muito grande e rica de nome Trevilles²⁶.

Numa certa analogia como a alegoria da caverna de Platão, esta narrativa cristã significa que depois de ter adquirido este conhecimento, que não é uma mera gnose, mas que é uma sabedoria e uma santificação, Amaro regressa e transmite-a aos seus semelhantes. Esta narrativa tem a função de modificar aqueles que a ouvem: conquistados pela antevisão maravilhosa do santo, os seus semelhantes tudo farão para merecer o mesmo. Só quem viver nos preceitos religiosos e morais poderá atingir o céu sem sofrimento e sem morte. Com o retorno do protagonista à temporalidade para dar testemunho daquilo que viu, dá-se a partilha de um conhecimento que é motor de desenvolvimento e de uma nova ordem social. O visionário que teve acesso à contemplação da verdadeira realidade cria com o seu conhecimento um novo centro do mundo e, à semelhança do que aconteceu no momento da criação do cosmos, repete o gesto do Criador reencontrando as condições que existiam antes da expulsão do Paraíso. Algum tempo depois, Amaro, que era o

²⁵ Cf. Laura Paes de Vasconcellos, «Do Immrama Brian Mac Febal ao Conto do Amaro», in *Matéria de Bretanha em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p. 182.

²⁶ Cf. *Conto de Amaro*, n.º 1, in *op. cit.*, p. 281.

senhor desta cidade verdejante, morreu e a sua alma libertou-se da carne e foi para o paraíso dos anjos, como o porteiro tinha dito. Depois da sua morte fez Deus por ele muitos milagres.

B. A noção de providência escatológica na historiografia universal e na ficção romanesca que é narrativa fundacional da linhagem escolhida

Após a apresentação de algumas obras produzidas no seio de comunidades religiosas, nomeadamente nos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça, cujo propósito explícito é abordar doutrinalmente, sob a forma de narrativa exemplar e de reflexão argumentativa, as questões mais importantes da espiritualidade cristã, em que se contam os temas da morte, do juízo final e da vida eterna, o trabalho do capítulo oitavo procurará evidenciar várias obras que fazem uso das noções de redenção, profetismo, fim do mundo e de outros temas típicos da mundivisão cristã, mas cujo propósito é de natureza «político-social» num contexto de diálogo sobre questões profanas.

Estas obras situam-se entre o ficcional, o historiográfico e o hagiográfico, em que estas últimas se destinaram a ser lidas por públicos clericais e leigos, com predomínio para as classes sociais de ordem senhorial, régia e também episcopal. As obras historiográficas e romanescas, cujas temáticas escatológicas se apresentam como pano de fundo cultural, são de ambiente profano e orientam-se para um público laico essencialmente cortês. No filão historiográfico, destaque para os textos em latim escritos no séc. XII, alguns deles hagiográficos com uma dimensão política evidente, outros deles políticos, mas, tal como o romance arturiano, recorrendo com frequência a *similia* e referências bíblico-escatológicas, como a obra *De expugnatio Scalabis*.

Destaque também para os *Anais* compilados nos finais do séc. XII, conhecidos como *Chronica Gottorum* ou *Chronicon lusitano*, tendo este último texto alguma posteridade na redação da *Primeira Crónica Portuguesa* (1270), com uma recuperação mais extensa que se dá apenas com a *Crónica dos Reis de Portugal de 1419*, obra onde surge narrado pela primeira vez o célebre milagre de Ourique. A partir desta importante obra definir-se-á uma linha de legitimação divina do poder da dinastia reinante em Portugal, assente numa ideia messiânica e redentora que se incrementará com Fernão Lopes e com Duarte Galvão.

No âmbito da historiografia universal, uma referência para as *Histórias do Abreviado Testamento Velho* que são vestígio de uma tradução da *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, texto com origem crúzia e traduzido nos inícios do séc. XIV²⁷ e para os *Autos dos Apóstolos*, editados no séc. XVI por iniciativa de

²⁷ Cf. Mariana Leite, «Os testemunhos da tradução portuguesa da *Historia Scholastica* de

D. Leonor, que são um vestígio da VI parte da *General Estória* de Afonso X, obra cuja presença em ambiente galego-português se pode rastrear desde os últimos anos do séc. XIII. Neste contexto, o nosso trabalho dará um particular destaque à *General Estória*, que toma como fundamento a narrativa bíblica, com uma cronologia de alcance escatológico que se estende da Criação à VI idade do mundo.

A *Grand e General Estoria* de Afonso X, o Sábio, é uma das maiores obras da historiografia universal da Idade Média, a qual se apropria da história da criação e da salvação do texto bíblico e da ordem escatológica das setes idades do mundo da *Cidade de Deus* de Santo Agostinho. Nesta obra que se constitui como uma bíblia romanceada e como uma história do mundo que serve de modelo para o bom governante, Santa Maria aparece como intercessora direta do rei junto de Cristo para que se cumpram as leis de Deus e se respeite o sentido da justiça. Santa Maria, mãe de Deus e dos homens, é figura central da história da humanidade porque nela foi gerado o Salvador. A obra procura relatar o percurso da salvação do mundo, integrando o desaparecimento dos grandes impérios nesse plano escatológico.

No mesmo sentido, também o seu projeto político-devocional das *Cantigas de Santa Maria* encerra uma dimensão escatológica, com metáforas ao sabor das invocações próprias das ladainhas, com parábolas e alegorias e com exemplos moralizantes, em que a Virgem Maria surge como a nova Eva que é a rosa das rosas e o caminho dos Céus²⁸. A figura de Maria surge como mediadora entre a vida da terra e a vida do céu, estrela do dia que ilumina o coração dos pecadores e guia os homens para Deus. Tal como destacam Mário Martins²⁹ e José Mattoso³⁰, esta obra faz uma referência significativa aos temas da intervenção milagrosa de Santa Maria na afugentação dos demónios dos defuntos (cantiga 123), na salvação de pessoas que à beira da morte eram assediadas por demónios (cantiga 123), na ressurreição de defuntos antes de serem apoderados pelos demónios (cantigas 11, 182) e também na visão da vida bem-aventurada do Paraíso (cantiga 103). Estas várias narrativas são exemplos do poder intercessor da Virgem Santa Maria e da misericórdia de Deus face à condição pecadora da humanidade, aludindo à noção de que Deus é amor e deseja a salvação para todos, defendendo-os das forças do mal personificadas nos demónios. As salvações à última da

Pedro Comestor: consequências ideológicas da selecção de fontes» in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, N°33 (2010), pp. 183-194.

²⁸ Cf. Afonso X, O Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, ed. Walter Mettmann, 3 tomos, Coimbra, 1972.

²⁹ Cf. Mário Martins, «Cantigas de Santa Maria e Cancioneiros Galaico-Portugueses», in Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, pp. 17-22.

³⁰ Cf. José Mattoso, *Poderes invisíveis. O imaginário medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013, pp. 205; pp. 219-236.

hora no leito de morte significam que nunca está perdido quem confia na Mãe de Deus.

Como salienta Ana Sofia Laranjinha, a cantiga 103, escrita em género de parábola, narra a experiência de um monge que rogava à Virgem Maria que lhe mostrasse a bem-aventurança da vida eterna. A Virgem fê-lo andar pela cerca do convento até que chegou a uma fonte de águas claras e nesse momento voltou a rogar para que lhe fosse mostrada a beleza do Paraíso de modo a ter uma noção de como seria a recompensa de Deus para quem faz a sua vontade. Nesse momento um passarinho começou a cantar e o monge, encantado pela beleza desse canto, ali ficou trezentos anos sem dar por isso. Quando voltou a casa notou a diferença na porta do mosteiro, os monges e o abade eram outros e ninguém o conhecia. Descobriram então que tinha sido milagre da Virgem Santa Maria. Considera Mário Martins que tal como a parábola do Filho Pródigo nos permite ver no filho todos os pecadores arrependidos e no pai deste a imagem de Deus misericordioso, esta parábola permite-nos ver no monge em êxtase pelo bosque o símbolo da alma a viver os gozos da Jerusalém Celeste quando o tempo cronológico deixar de existir. A redução dos trezentos anos a um instante representa o tempo sem tempo da eternidade e a fonte de águas límpidas representa a Vida celestial. A música do passarinho é símbolo da música dos anjos e representa a vida feliz e harmoniosa da comunhão com Deus no mundo redimido da Glória, sem antes nem depois, sem sofrimento e sem morte³¹.

Da mesma forma, o nosso estudo apresentará uma análise da *Crónica de 1344* de D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, que procura continuar o trabalho literário do seu bisavô, o rei Afonso X de Leão e Castela, e que tem por objetivo colocar a aristocracia e as monarquias ibéricas num ponto definido do desenrolar do plano providencial inaugurado pela Criação. Nesta época, o desenvolvimento da atividade humana do século pressupõe uma ordem superior sagrada, legitimando as ações individuais e coletivas. O poder da dinastia sobre o espaço físico tem de ser legitimado pela ligação simbólica do mundo dos vivos à divindade, o que se faz, por exemplo, através da memória construída pelos panteões familiares aristocráticos ou régios. Os feitos humanos têm de ser legitimados pela memória da linhagem e da relação com o divino, o que se faz também através da escrita historiográfica cronística e genealógica assente na estrutura da narrativa bíblica que configura o devir histórico no quadro providencial da Criação e da Vontade superior, que esteve na sua origem. A ocupação moura da Península Ibérica é concebida numa lógica de punição e expiação, mas após esse período de penitência terá lugar a restauração do reino visigótico e a reunificação do território de Espanha. Esta obra anuncia que a identidade aristocrática cristã da Reconquista pressupõe uma ação providencial que pode significar, não apenas o fim de um

³¹ Cf. Mário Martins, «Cantigas de Santa Maria e Cancioneiros Galaico-Portugueses», in *op. cit.* pp. 18-19.

ciclo, mas também o fim do mundo e a prefiguração da sociedade universal de Cristo, de acordo com a cronologia da história das idades do Mundo³².

No âmbito das obras romanescas, destacamos o ciclo arturiano em prosa, que apresenta uma ficção cavaleiresca que explora o modelo temporal da história universal e, ao mesmo tempo, adota argumentos do chamado “augustinismo político”, no sentido em que explora os temas alto-medievais da teologia política. Neste contexto, é frequente encontrar nestes textos guerreiros, como por exemplo na *Estória do Santo Graal* e na *Demanda do Santo Graal*, imagens e personagens com filiação evidente na escatologia cristã, valorizando a noção de identidade pessoal e a nova noção de “linhagem”. Na versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal* designada por *Livro Português de José de Arimateia* é narrado que no tempo a seguir à paixão e ressurreição de Cristo, após a destruição apocalíptica de Jerusalém no ano setenta, dirige-se para oriente um grupo de cristãos dirigido por José de Arimateia para implantar, pela persuasão e intervenção sobrenatural, uma nova ordem cristã no mundo como reflexo da ordem divina, constituída pelo sacerdócio, realeza e cavalaria³³.

Assim, adverte José Carlos Ribeiro Miranda que a construção romanesca não tem apenas por objetivo ilustrar as verdades da fé e catequizar, mas sim construir uma imagem da supremacia da cavalaria terrena e da sua permanência histórica sob a forma de linhagem. Para tal, socorre-se do argumento de que tal ordem emana da vontade divina e de que a sua existência acompanha o tempo da recriação da humanidade operada com a encarnação de Cristo. A cavalaria apresenta-se assim no mesmo plano de dignidade das classes sociais da nobreza e do clero, por legitimação divina de acordo com uma narrativa fundacional de linhagem que se fundamenta nos lugares bíblicos do livro do Génesis e do Apocalipse, num ambiente ficcional que se desenvolve em torno da viagem do Graal para oriente em direção ao Paraíso.

Neste contexto não podemos deixar de fazer uma referência ao bestiário presente no *Livro de José de Arimateia*, através do qual se manifesta também o carácter moralizador e evangelizador do romance arturiano: os animais que representam o divino, como o leão, o cervo, o touro, o cordeiro e as aves, com destaque para a pomba e a águia; e os animais que representam o diabólico, como a serpente, o lobo, o cão, a raposa e o javali. O leão, rei de todas as bestas é associado a Jesus Cristo, rei de todas as criaturas, tendo o papel de proteger e vigiar. Os animais são um sinal do poder sobrenatural, divino ou maléfico, que escapa à vontade humana, apresentando-se como manifestação de uma ordem superior e de um plano divino de resgate das almas,

³² Cf. João Soares Carvalho, «A Crónica Geral de Espanha de 1344, de D. Pedro, conde de Barcelos», in *História da Literatura Portuguesa. Das Origens ao Cancioneiro Geral*, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, p. 221.

³³ Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, «Realeza e cavalaria no Livro Português de José de Arimateia, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 157-161.

que se prolonga no tempo até à vinda anunciada de Galaaz, o cavaleiro de Cristo. Todos os acontecimentos estão assegurados pela divina providência, constituindo-se o leão, não apenas como instrumento de conversão, guardião e símbolo da virtude, mas também como símbolo de Cristo ressuscitado que ampara aqueles a quem confiou a missão de edificar, pela evangelização, a Igreja de Cristo³⁴.

Samuel Dimas

³⁴ Cf. Maria Ana Sequeira de Medeiros, «A Simbologia do Leão no Livro de José de Arimateia», in *Matéria de Bretanha em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 81-90.

Capítulo Sétimo

VISÕES DO INFERNO E DO PARAÍSO NA LITERATURA DOCTRINÁRIA DE EDIFICAÇÃO

1. A *Escada Celestial* de João Clímaco

Isabel Rosa Dias

A *Escada Celestial* é uma longa compilação de reflexões sobre os múltiplos patamares da ascese monástica³⁵. Sendo uma obra dirigida sobretudo àqueles que se propõem entrar no «estreito caminho» da transformação pessoal para através dele se reconfigurarem em Cristo, a natureza profundamente ontológica das questões tratadas tornam a *Escada* numa obra que transpõe as fronteiras da instrução monástica. A seguir à *Bíblia*, a obra de João Clímaco foi a mais citada, usada e recomendada no Cristianismo oriental e ainda hoje este, em alguns contextos, lhe atribui grande importância³⁶. Foi escrita no séc. VII, a pedido do abade do mosteiro de Raitu, espelhando a experiência ascética do autor e o saber por ele acumulado em cerca de sessenta anos de vida no deserto do Sinai. A obra foi traduzida para várias línguas, como por exemplo o siríaco (séc. VII), o árabe (séc. X), o arménio, o georgiano (séc. X), o latim (séc. XIV) e para diferentes línguas vernáculas, como o português (séc. XV). A transmissão do texto apresenta relativa estabilidade, o mesmo não se podendo dizer das *scholia* (comentários interpretativos) anexados aos capítulos ou distribuídos pelas suas margens, que mostram grande variação. Como sintetiza Jonathan Zecker:

³⁵ Cf. A *Escada Espiritual* (ou escada da divina ascensão, *Klimax theias anadon*) também é conhecida pelos seguintes títulos: *Tábuas Espirituais* (*Plakes pneumatikai*) e *Discurso Ascético* (*Logos Askētikos*).

³⁶ Cf. Rosa Maria Parrinello, *Giovanni Climaco, La Scala del Paradiso*, Milano, Paoline Editoriale, 2007, p. 165.

(...) these two facts – stability and commentary – allow us to characterize how the *Ladder* was perceived by its readers. It was understood as an *authoritative collection of wisdom* and so while its author could remain all but anonymous, its copying was undertaken with great care – changes being rare (outside of book and chapter titles) and illustrations (even colour ones) popular. This same perception explains the more widely varied body of scholia which have, in some cases, attached to the text itself: as it was read and interpreted, other bits of wisdom (often attributed to if not directly taken from works of famous luminaries like Isaac the Syrian, Barsanuphius of Gaza, and others) which recalled the *Ladder* or with which it resonated, would be inserted in the margins to explain this or that obscure point.³⁷

Em Portugal, a *Escada* foi conhecida em latim e em português. Conservam-se atualmente, em manuscritos quatrocentistas, uma cópia da tradução latina que Ângelo Clareno realizou em 1300 (alc. 387), um conjunto de capítulos em português, subordinado ao título *Espelbo de Monges* (alc. 200), e uma tradução integral para português (alc. 213)³⁸. No que diz respeito a edições nesta língua, há apenas a mencionar a de João Mendes de Almeida Júnior, datada de 1902, feita a partir da edição espanhola de 1562, de Frei Luis de Granada. A reconhecida importância da obra de Clímaco no âmbito da espiritualidade e cultura medievais e, acima de tudo, a extraordinária intemporalidade de tantos dos pensamentos que reúne justificam que se encontre editada em várias línguas europeias. Esperemos que num futuro próximo o venha a ser também em português³⁹.

³⁷ Jonathan L. Zecker, *The Symbolics of Death and the Construction of Christian Asceticism: Greek Patristic Voices from the Fourth through Seventh Centuries*, Doctoral thesis, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/3217/>, p. 20.

³⁸ Esta tradução está disponível na BNP digital, em <http://purl.pt/24116>. Foi editada por Ilma Alkimim: *Escada Celestial, de João Clímaco (cód. Alc. 213): edição e estudo*, dissertação de mestrado policopiada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Deixo aqui o meu agradecimento à autora por me ter generosamente facultado uma cópia deste seu trabalho.

Acerca dos manuscritos portugueses que conservam o texto de Clímaco, vejam-se as súmulas de Alkimim, no estudo anteriormente citado, p. 24-25, e de A. Cristina Rui Almeida, «Da Palestina à Europa: trajecto de um livro de formação monástica», *Península*, revista de Estudos Ibéricos, 1, 2004, pp. 263-268. Sobre a tradução portuguesa e sua possível vinculação a Frei Álvaro Pais, veja-se M. Martins, «O Livro do Pastor», *Broteria*, 75, 1962, pp. 62-68.

³⁹ Na ausência de uma tradução contemporânea, utilizarei aqui como texto de citação a edição em português antigo, preparada por Ilma Alkimim (cf. nota anterior). Procederei, contudo, a algumas alterações, com vista a fornecer uma leitura mais ágil do texto (separação ou união de palavras de acordo com a ortografia atual, eliminação de pontuação e acentuação hoje não usadas, uso de pontuação e de maiúsculas, de acordo com as normas atuais, simplificação de consoantes duplas, atualização do uso da cedilha, desenvolvimento de abreviaturas, transformação de *j* com valor vocálico em *i* e de *u* e *i* com valor consonântico em *v* e *j*, uso do hífen para separação de pronomes e adição de letras que corrigem ou facilitam a leitura do

É João Clímaco que em mais do que um momento designa a sua obra como «escada espiritual», cujos trinta degraus, como diz nas últimas linhas, evocam a idade com que Cristo foi batizado «todos venhamos na carreira da fe e em conhecimento do filho Deus qua nenhum estado de homem perfeito nom he na midida da ydade do comprimento de Christo, o qual na ydade visivil dos xxx^{ta} anos foy baptizado en aquesta intelectual escada sobre o mais alto grao dos trinta» (fól. 116). Os trinta degraus oferecem-se aos «verdadeiros servidores de Deus»; eles são metáfora de uma ascese que percorre todos os recantos da natureza humana, no que a afasta e a aproxima de Deus. A «escada espiritual» é um percurso de consciência, de aperfeiçoamento espiritual que visa a conversão e união final com Deus. É uma caminhada de paciente confrontação com as asperezas do *eu*, de desnudamento do corpo e da alma, de libertação da ansiedade emergente de ambos, com os olhos postos na vida eterna.

A ideia de que o caminho da conversão se faz por degraus vem, aliás, da literatura patrística anterior a Clímaco, como exemplificam as *Instituições* de João Cassiano⁴⁰ e a *Regra de S. Bento*⁴¹. Porém, o tema da escada, como recorda M. Rosa Parrinello, também se encontra em textos de autores cristãos da tradição grega, tais como Ireneu de Lião, Orígenes, Gregório de Nissa, Gregório Nazianzeno, João Crisóstomo, Teodoreto de Ciro, e em autores da tradição siríaca, como Efrém da Síria, Afraate e Tiago de Sarug. Podem ainda acrescentar-se a esta lista os nomes do Pseudo-Dionísio Areopagita e de Cirilo de Scitopoli⁴².

Se recuássemos no tempo até ao período pré-cristão, encontraríamos o motivo da escada na cultura funerária egípcia, contexto em que era considerada um instrumento facilitador do acesso dos defuntos ao além. É, no entanto, na cultura mesopotâmica que surge como símbolo da ligação entre o homem e Deus⁴³. De acordo com o texto do *Livro do Génesis*, Jacob encontra-se na Mesopotâmia quando sonha com uma escada cujos degraus são percorridos por anjos que os sobem e descem antecipando o anúncio das benesses de Deus. A escada como meio de ligação entre a terra e o céu, entre o homem e

texto, entre []. As leituras duvidosas que Alkimim assinala entre () e as leituras conjecturadas entre < > são mantidas).

⁴⁰ Cf. *Institutions cénobitiques*, Livre IV, chap. 38-39, texte latin revu, introduction, traduction et notes par Jean-Claude Guy (Sources Chrétiennes 109), Paris, Cerf, 1965, p. 179 e p. 181 da trad: «Voici les degrés par lesquels on parvient à l'état de perfection. ... ».

⁴¹ Cf. *La règle de Saint Benoît*, I, éd. par Adalbert de Vogue (Sources Chrétiennes 181), Paris, Cerf, 1972, p. 473 e p. 475 da trad. : «Aussi, frères, si nous voulons atteindre le sommet de la suprême humilité et si nous voulons parvenir rapidement à cette élévation céleste, à laquelle on monte par l'humilité de la vie présente, il nous faut, pour la montée de nos actes, dresser cette échelle qui apparut en songe à Jacob, et sur laquelle il voyait des anges descendre et monter... ».

⁴² Cf. R. M. Parrinello, *Giovanni Climaco, La Scala del Paradiso*, pp. 66-70.

⁴³ Cf. M. Le Glay, «Le symbolisme de l'échelle sur les stèles africaines dédiées à Saturne», *Latomus*, 23, 1964, pp. 230-231.

Deus viria a tornar-se posteriormente no pensamento cristão dos padres da Igreja, como antes se apontou, uma sugestiva metáfora para falar de ascese. Assim acontece na *Escada Espiritual* de João Clímaco.

Afirma este autor que a ascensão espiritual tem um ponto de partida – a renúncia do mundo e da vontade pessoal – e um ponto de chegada – a união com Deus através da paz interior e da oração; no meio fica a «batalha» pela incorporação das virtudes de base (obediência, arrependimento, lembrança da morte e lamentação pelas lágrimas), pela correção dos vícios (ira, ressentimento, calúnia, loquacidade, mentira, negligência, gula, luxúria, avareza, insensibilidade, sonolência, medo, vanglória, orgulho, blasfêmia) e pela prática das virtudes inspiradas na vida de Cristo (simplicidade, humildade e discernimento), que conduzem à santificação⁴⁴. Todos estes aspetos correspondem a trinta etapas de reflexão, de extensão variável, nas quais se mescla o saber tradicional herdado dos padres do deserto e dos padres da Palestina com a experiência de vida intelectual e ascética de Clímaco. Deste cruzamento resulta um tratado que não é dogmático e sistemático, sobressaindo antes os objetivos formativos. Quem o lê fica tocado pela agudeza da observação e da análise psico-moral do comportamento humano. As enumerações exaustivas que procuram caracterizar os comportamentos virtuosos ou viciosos não são redundantes, pois correspondem ao objetivo de encontrar o melhor ponto de abordagem, de chamada de atenção, de incisão. Sobre realidades tão complexas como aquelas de que Clímaco fala nada se pode explicar de uma vez só. Com efeito, todas as formas de reflexão parecem ser insuficientes; apenas a sua soma oferece um raciocínio esclarecedor. A explicação feita por adição fragmentária de ensinamentos, ditos aforísticos e exemplos tem a virtude de poder ser mais facilmente absorvida pela memória e nela guardada. Esta vantagem mnemónica também afeta positivamente o exercício da meditação, que se pode mais fácil e proveitosamente fazer a partir dos múltiplos pequenos segmentos textuais. A retórica do escalonamento coloca-se assim ao serviço do tempo lento e também ele escalonado da ascese.

Em jeito de prólogo, João Clímaco inicia a sua obra com um louvor a Deus, refletindo depois sobre o modo como os homens se hierarquizam de acordo com o laço espiritual que mantêm com o criador⁴⁵. O autor insiste nesta ideia, expondo-a duas vezes, ainda que de forma invertida: primeiro, apresenta uma sequência que ordena os homens no sentido da inimizade ou afastamento em relação a Deus «alguns som chamados seus amigos, alguns son estranhos

⁴⁴ Têm sido propostos vários esquemas de organização do texto da *Escada*. Veja-se a este propósito, a síntese feita por Parrinello em *Giovanni Climaco, La Scala del Paradiso*, pp. 82-83.

⁴⁵ Muitos manuscritos, entre os quais a tradução portuguesa da *Escada* (alc. 213), apresentam no início um texto chamado «Prólogo», que não pertence ao autor. Nele se narra, como Ângelo Clareno, encontrando-se com alguns companheiros num mosteiro do norte da Grécia, passou, por milagre, a dominar a língua grega, facto que lhe possibilitou a tradução de alguns livros do grego para latim, nomeadamente a obra de Clímaco.

e alongados del, alguns son seus adversairos» (fól. 4v) e de seguida constrói outra sequência que mostra uma ordem inversa:

Cruel he aquel que por natureza razoavil e mortal vontariosamente fuge a vida e ao seu proprio fazedor perduravil e pensa se ser alguma cousa; maligno he aquel o qual avendo a ley de Deus crendo-a e crendo-a vive iniquamente, quer dizer mui mal ...; christão he aquel que he seguidor de Jhesu Christo quanto he possivel en palavra e en obra e en entençon crendo perf(e)ctamente en Deus e en na sua trindade; amador de Deus he aquel que todas as cousas usa e participa sem pecado...; continente he aquel o qual estando na meatade das tentações e dos laços e das tempestades do mundo estuda e combate con toda a sua força pera aver as maneiras e os costumes livres das tempestades do mundo; monge he hum estado e huma orden de sustancia sem corpo, quer dizer grao de angeo. (fól. 5v)

Os homens definem-se, pois, segundo o tipo de relação que estabelecem com Deus ou o grau de comunhão em que vivem com o criador. A segunda série coloca no topo da hierarquia o monge, cuja caracterização se prolonga mais do que nenhuma outra, recobrimdo um conjunto de traços fundamentais que têm como horizonte o merecimento do «reyno dos ceos». É com os olhos postos neste lugar que fica para além da vida terrena, que, em permanente «lembrança da morte», vive o monge «senpre esta en dor e en choro e senpre se exercita na memoria da morte e, velando ou dormindo, o desprezamento do mundo e o leixamento ha en sy e ha en hodio todo louvor humano ou dos homens e todo deleito natural, e aquesto pera ganhar as cousas que son sobre natura» (*ibidem*).

O percurso espiritual do monge impõe um afastamento gradual de tudo quanto o impeça de se unir com o que está do outro lado da vida, ou seja, o amor de Deus. Assim, os primeiros degraus da escada que o monge se propõe subir são os do corte com o mundo, que se manifesta de três modos: através da renúncia, do despojamento e do exílio. Aqueles que querem entrar no mosteiro «pera ganhar o reyno dos ceos ou por medo que han das penas do inferno que han merecidas por los muitos pecados ou por la caridade de Deus que lhes haja pongido o coração» (*ibidem*) devem imitar «aqueles que stan a par das sepulturas a chorar os seus mortos» (*ibidem*), ou seja, a renúncia do mundo é vista como «morte», do próprio e dos outros. É a morte antes da morte que possibilita a transformação e a ascese e, no fim de tudo, a vida eterna.

Esta atitude face à morte é central na tradição teológica cristã. O apóstolo S. Paulo recordara aos cristãos em Roma que através do baptismo eles tinham «morrido» e «sido enterrados» com Cristo, devendo viver na expectativa da ressurreição futura (Rom. 6, 4-8). E Cristo mais do que uma vez advertira que para viver é preciso primeiro morrer. Morrendo para o mundo, o monge aguarda, como diz Clímaco, que Cristo retire de cima de si a pedra da

escuridão das paixões e o deixe seguir livre delas, serenamente. O percurso ascético tem um sentido – a tranquila libertação das paixões –, pressupõe esforço, trabalho (palavra que é muitas vezes usada), sofrimento e também a ajuda de um guia adequado às tarefas espirituais a realizar. Clímaco evoca exemplos bíblicos conhecidos que mostram o papel fundamental dos guias: «aqueles que sayron do Egipto ouverom Moyses e aqueles que fugirom de Sodomia ouveron o ango por guiador» (fól. 6). Mas o autor adverte que a escolha do guia não é aleatória, devendo adequar-se às características e necessidades do que dele necessita: «segundo que as chagas som mays podres e mayores assy ha mester de fisico mais sabedor» (*ibidem*).

Por outro lado, o que opta pela vida monástica, deixando tudo o que antes lhe pertencera para trás, deve preparar-se para a dureza do caminho, «com trabalhos e com forças e com amarguras», seguindo uma de três modalidades possíveis (das quais a segunda seria a mais adequada para muitos): «estar solitario e apartado corporalmente das gentes», «estar a obedie(nc)ia do padre spiritual com hum ou com dous com(p)anheiros» e «morar no moesteiro com paciencia» (fól. 8). O objetivo a alcançar são as «r<i>quezas perfectas» e a necessidade de o caminho ser percorrido com rigor e entrega decorre da urgência de se estar preparado no imprevisível momento em que a morte possa surpreender. Dois polos orientam este rigor da vida monástica: a memória dos pecados passados e presentes e a memória do tormento e julgamento eterno. O monge tem presente o imperativo de morrer para os vícios do corpo e da mente, de olhos postos na salvação futura, sendo a recordação permanente do último julgamento que ativa a necessidade de se deixar morrer, a cada dia que passa, em renúncia. De inspiração evangélica (cf. por exemplo Mt. 6, 19), esta ideia de viver preparando a morte e o julgamento final percorreu a literatura dos padres do deserto; recordem-se as palavras de Teófilo, arcebispo de Alexandria, antes de morrer: «Arsénio, bendito sejas porque sempre guardaste este momento na tua memória» (*De Vitis Patrum, sive Verba Seniorum*, Lib.V, de Pelágio e João)⁴⁶.

A renúncia do mundo implica pois o despojamento dos bens materiais e o afastamento da família e dos amigos. Segue-se um período de transformação interior cuja expetativa escatológica – a do julgamento – se reparte entre a esperança do amor de Deus e o medo do tormento ou do fogo eterno, metáfora de longo uso na literatura espiritual cristã. São, na verdade, as interrogações sobre o julgamento final que habitam a mente do asceta que o ajudam a reajustar a cada momento os seus pensamentos e ações. Sabemos que antes de Clímaco outros padres abordaram esta questão fundamental da vida monástica de forma igualmente instrutiva. Num apotegma atribuído a Evágrio, podemos ler:

⁴⁶ Cf. *The Desert Fathers. Sayings of the Early Christian Monks*, translated and with an introduction by Benedicta Ward, London, Penguin Books, 2003, p. 13 (Tradução minha do texto em inglês).

Enquanto estás sentado na tua cela, foca a tua atenção e lembra-te do dia da tua morte e verás que o teu corpo está a decair. Pensa na perda, sente a dor. Foge da vaidade do mundo exterior. Mantém-te retirado e procura manter o teu voto de silêncio e não enfraquecerás. Lembra-te dos que estão no inferno. Medita na sua condição: o amargo silêncio e o lamento, o medo e a luta, a espera e o sofrimento sem alívio, as lágrimas que não podem parar de correr. Lembra-te também do dia da ressurreição, imagina o terrível e horrível julgamento de Deus. Traz à tua mente a confusão dos pecadores perante Deus e Cristo, perante os anjos e arcanjos e poderes e toda a raça humana, o castigo, o fogo eterno...⁴⁷.

A recordação da morte (e do que está para além dela) é vista aqui como um exercício espiritual recorrente, lento, que isola momentos, imagens, separa emoções e inculca aprendizagens.

O caminho do despojamento é, aliás, também ele marcado pela lentidão e pela dificuldade: o corte com o mundo implica, depois, o da própria vontade e da arrogância pessoal, que, uma vez conseguidos, abrem caminho à obediência, fonte da humildade. Este caminho, que é ao mesmo tempo «fugir do mundo» e «peregrinação», prepara para o amor de Deus. É, como lembra Clímaco, o caminho de Lot, que não permite olhar para trás. O abandono do corpo e da vontade culminam na obediência, quarto degrau da *Escada Celestial*, que abre uma nova e muito extensa sequência de reflexões e ensinamentos sobre, primeiro, as virtudes e, depois, a luta contra as paixões.

Na parte dedicada à obediência, o autor enumera um conjunto de dez histórias edificantes que ouviu contar a outros padres do deserto, a maior parte das vezes a seu próprio pedido. Trata-se da secção da obra em que mais longa e insistentemente Clímaco recorre a pequenas histórias, tão ou mais eficazes no ensino dos preceitos da vida monástica quanto o são os ditos ou frases lapidares muito amplamente usados e que sumariam os ensinamentos que a memória deve reter e nos quais deve meditar. Antes, porém, da sucessão das histórias, o autor, usando imagens bélicas, define o comportamento dos monges-guerreiros de Deus:

tem o escudo firme a Deus e ao padre spiritual per o qual escudo todo pensamento de infeldade ou de prevaricaçon deitem de sy e sempre tem esbainhado o coytel do spiritu a matar toda vontade que se achegase a eles, e depoy sendo vestidos de panceira da paciencia e da mansidon e a sofrer en paz toda ferida e pungimento de enjurias e de palavras, e avendo em na cabeça o elmo da saude, isso he, da fe, confiando que perla oraçon do padre spiritual seran defendudos e ajudados e, sendo ja assy armados, (o) hum dos pes estendem en no serviço e ami(n)istraçon dos irmãos ho outro tem firme a oraçon. (fól. 11v)

⁴⁷ *Ibidem*, p. 12 (Trad. do inglês).

E define também a obediência que os caracteriza, ampliando todas estas definições com a adição de sucessivos elementos, cada um a merecer por parte do leitor reflexão isolada. Algumas imagens usadas chamam a atenção para o facto de a obediência ser um percurso de «morte» até ao fim da vida para o *eu* e para o mundo. Uma vez aceite e praticada a obediência, atingir-se-á o patamar da humildade.

As histórias que ilustram a virtude da obediência mostram muitas vezes situações-limite da sua aplicação, transmitindo portanto a mensagem de que esta virtude é alheia a qualquer ideia pré-concebida de justa medida. O monge deverá estar disponível para obedecer sem limites. Mas as histórias mostram também que o caminho árduo para a experimentação da obediência monástica não exclui ninguém, mesmo os que praticaram atos ilícitos. É o caso de um ladrão que pede para ser admitido num mosteiro e passados dias é convidado pelo abade do mesmo a fazer a confissão pública dos seus numerosos pecados. Clímaco terá observado ele próprio como, nalgumas circunstâncias, velhos monges se tornaram obedientes como crianças, rejubilando com as humilhações a que foram submetidos, e outros, revela ainda o autor, viveram décadas sucessivas em regime de obediência, alcançando por essa via a mais profunda «humildade per la qual toda cousa, toda batalha deitavon de sy» (fól. 13v). Há ainda aquelas histórias que mostram monges a serem testados na sua obediência de forma extrema. Contudo, o que se procura realçar é o valor moral do teste, afastando os receios de que o mesmo possa vir a ser causa de desmobilização da vida monástica. Para frisar mais vivamente esta ideia, o autor reproduz em discurso direto as palavras esclarecedoras, ora dos abades, ora dos monges envolvidos em tais provas de obediência, sendo, assim, eliminadas as dúvidas acerca do uso de métodos demasiado rigorosos, por vezes a raiar o incompreensível. Não será de excluir que estas últimas histórias possam ser apenas uma elaboração metafórica da dureza da virtude da obediência.

Os comportamentos descritos nestas pequenas narrativas são, com efeito, frequentemente acompanhados por comentários e juízos. Num caso ou outro, o próprio autor se terá acercado dos monges em exercício de obediência para indagar das suas reações e portanto para testemunhar do acerto dos resultados obtidos. Vejamos a este propósito um excerto sobre o que se passou com o abade Lourenço, que:

era estado quarenta e oyto anos naquele sancto logar e era o segundo clérigo que aly fosse, e depoyz vindo ele engeolhou-se homildosamente aos pes do padre spiritual e, recebendo ele a bençon, levantou-se de terra humildosamente e o abade o leixou estar ante a mesa desdo começo ata o acabamento, e assy esteve bem tres oras, en maneira que eu me avergonhava de o esguardar... andey aquele velho que me dissesse qual cousa avya pensado em aquele pouco tempo que avya estado aos pes do abade e ele me respondeu assy: «Eu contenprava que a pessoa do abade fosse a ymagen de Christo». (fóls. 14-14v).

Entre as virtudes fundamentais encontra-se ainda o arrependimento, a lembrança da morte e o choro. É no âmbito da primeira que o autor escreve alguns dos parágrafos mais imagetivamente duros da *Escada*. Eles referem-se ao relato circunstanciado do que observou ao longo de vários dias num espaço chamado «carcer», anexo de um mosteiro que visitou durante algum tempo. Aí, diz ter visto um conjunto de cenas de autoflagelação extrema, as quais descreve com minúcia, considerando-as «exemplo e figura» de arrependimento (fól. 30v). Todas estas práticas que impressionam pela dureza e violência são expressão do arrependimento que liberta da pior das punições, a eterna. Clímaco tem a noção da excessiva severidade destas formas de alcançar o arrependimento, mas realça o seu sentido escatológico, notando que a medida do sofrimento auto-infligido resulta da avaliação pessoal. São os próprios monges que afirmam: «justamente somos dignos de todo tormento e de toda pena» (fól. 26). As cenas, por mais incríveis que pareçam, não esgotam a sua função no espanto que suscitam, mas na capacidade que poderão ter de servir como agulhão que faz despertar a consciência:

mays eu sey, oo padre maravilhoso, que estas cousas non as creran alguns e alguns seran fortes a crer e a outros pareceran cousas de fazer desasperar, mas aqueles que averan (...) perfeyta ou ouveren vontade daquestas batalhas, aquestes tomaron hum estimolo, assy de uma seta d[e] amor e sempre trageran hum zelo no (seu) coraçõ. (fól. 29).

Ora, a lembrança da morte, que justifica o arrependimento, é também ela uma virtude. O autor recorda que para os que vivem na sociedade ela traz desânimo, mas para os que vivem em silêncio traz paz. No caso particular de Hesichio, um monge do deserto, a súbita e inesperada confrontação com a morte determinou um percurso ascético de extremo rigor. A lembrança diária da morte garante, pois, à alma a evolução espiritual que a liberta do terror final, porque o terror é sinal de que a evolução não aconteceu, de que a alma não fez o caminho do arrependimento. Neste, o choro e o lamento assumem um papel importante. A tristeza da alma («contrição da alma») ajuda a manter a memória do «fogo eterno» ao longo da vida (fól. 33); ela precede a alegria que se situa além do percurso terreno, parecendo que esta raramente se possa alcançar do lado de cá do julgamento final. O lamento incessante conduz a uma comoção interior que suscita o desagrado em relação à própria vida e leva à fuga do corpo, «como de enemigo mortal» (fól. 34). Se, por um lado, o arrependimento e as lágrimas purificam, por outro, eles acentuam a necessidade de desvinculação do corpo, no fundo, a necessidade da morte do *eu*. O monge passa a ver-se como um morto. Alguns padres do deserto, nomeadamente Poemen e Moisés, o etíope, falaram do monge como um ser «morto». Poemen em certa circunstância estaria aborrecido com o seu irmão, também monge, e desabafando a propósito desse estado de espírito com Abba Amonas, este respondeu-lhe: «Poeman ainda estás vivo? Vai, senta-te na tua

cela e recorda-te que já estiveste sepultado um ano»⁴⁸. Mas morrer, como lembra J. Zecher,

means especially achieving the tranquillity of ἀπάθεια which means that the monk has severed attachments not only to transitory goods and pleasures, but to his own ego. Death to one's neighbor operates in conjunction with death to oneself, because it refers to the severance of conventional or sanguinary relationships and the cultivation of a spiritual community. The unity in which brothers dwell arises directly from the tranquillity with which they approach relationships.⁴⁹

Naturalmente que em última instância o ascetismo como «morte» tem de ser visto à luz da imitação da morte de Cristo.

No percurso que faz da vida uma morte permanente que prepara para a vida eterna, o monge asceta entra com paciência e consciência na luta contra as «paixões» espirituais e corporais. À cabeça das «paixões», Clímaco coloca a ira, a que se seguem o ressentimento, a calúnia, a loquacidade, a mentira e a acédia. Se todos estes comportamentos são frentes importantes de combate, sem dúvida que a ira requer especial atenção, por ser contrária a duas virtudes fundamentais, como sejam a humildade e a paciência. A finura da análise comportamental sobressai a propósito da reflexão sobre a paciência, seja tal exercício imputável exclusivamente ao autor ou provenha ele da tradição teológico-moral anterior. Ao referir-se a esta virtude, Clímaco distingue os seus diferentes níveis, dado que a virtude da paciência remete para diferentes realidades consoante o ponto de evolução em que o asceta se encontra. A paciência não é pois uma disposição de espírito homogênea, é um estado evolutivo:

O principio deste ben aventurado renunciamento da sanha e de saber sofrer o mal he aqieste receber as vergonhas na amargura e na dor da alma; o meyo he este estar antre aqueles que lhe fazem as vergonhas sen nen huma tristeza; o perfeyto he este reputar as vergonhas assy como louvores de boa fama. (fóls. 39v-40).

Podemos encontrar o mesmo grau de perscrutação da diferença quando o autor apresenta a reação, por si testemunhada, de três monges à mesma injúria:

Eu vy tres monges receber vergonha e enjuria e hum deles recebeu pena e torvou-se mays calou, o outro se alegrou por sy mais contorvou-se por aquele que o ofendeu, o iiiº pensando somente o

⁴⁸ *The Desert Fathers. Sayings of the Early Christian Monks*, p. 173 (trad. do inglês).

⁴⁹ J. Zecher, *The Symbolics of Death and the Construction of Christian Asceticism...*, p. 121.

dampno do proximo lagrimou e chorou fortemente. Ora, era fremosa cousa a ver en hum obradores de temor e de merce e de caridade. (fól. 40).

Por vezes Clímaco entra em diálogo direto com autores que influenciaram o seu pensamento, como é o caso específico de Evágrio, no capítulo dedicado à gula. E assim acontece para apresentar uma divergência de opinião em relação ao modo como se deve combater tal vício. Se Evágrio propunha um corte radical com a comida «quando a alma deseja desvayrados manjares e comeres que entonce seja metuda a estreytura de pan e auga», (fól. 46v), Clímaco propõe a eliminação gradual de tudo o que torna a comida apetitosa, para o desejo excessivo de comer se ir dissipando gradualmente. A considerável extensão das reflexões sobre a gula deriva certamente do facto de a teologia moral ter desde sempre olhado este vício como uma «porta das paixões», e portanto como um estímulo para o desenvolvimento de outros vícios «Mas quando o ventre per la fame he atribulado, o coraçõ se humi(lda); e quando o ventre he cheo e consolado enton se levanta a cuydaçon», (fól. 47v).

Não é menos extensa a reflexão sobre a luxúria. Também neste caso Clímaco reporta o diálogo travado com certo homem culto, desta vez seu contemporâneo, a propósito da gravidade de tal pecado «qual he o mays grande pecado de todolos outros tirando fora ho homicidio e o anegamento de Deus...?» (fól. 53). O objetivo não é aqui tanto o de o autor polemizar com o seu interlocutor, mas o de perante os seus discípulos reconhecer que por vezes também ele hesita no melhor juízo a formar sobre certos aspetos do percurso espiritual. Ele coloca-se, assim, na posição daquele que está disposto a refletir em permanência e que sabe silenciar-se quando não tem resposta para questões específicas com que possa ser confrontado. A sua pedagogia é, portanto, também a da dúvida e da aprendizagem, quando caso disso.

No longo capítulo dedicado ao orgulho, correspondente ao vigésimo terceiro degrau, vemos o autor recorrer à alegoria, forma poderosa de representar vícios e virtudes transformados em personagens animadas de voz. Clímaco encena um assalto do orgulho a que ele próprio esteve sujeito, deixando este vício discorrer teatralmente sobre quem é e como atua:

Prendy eu en algum logar o error e o enganamento da soberva sen cabeça a qual andava ymagynando no meu coraçõ sobre as espadoas da propria madre, as quaes eu levey em o legamento da obediencia e açoutando-as com avileza e tormento examine-as e figi-me dizer donde eran entradas em mim. E, sendo assy atormentadas, disseron-me assy: «Nos nom avemos princípio nen fomos geradas, mays nos somos senhoras e geradores de todolos outros ma[l]les, mas enpuna-nos e nom pouco a contriçom do coraçõ, ju[g]lo da obediencia, gerada en virtude e non sostemos nem sosterríamos que outrem aja sobre nos senhorio porque no çeo fomos feytas senhoras». (fól. 69v).

A alegoria assume a função de exemplo tanto mais autorizado quanto colhido da vida do próprio autor. Muitas outras vezes são as metáforas de cunho visual, formadas a partir de elementos conhecidos do quotidiano, que transmitem os conhecimentos a reter. A forma expressiva, curta, e, no exemplo que a seguir se transcreve, simétrica, transformam a metáfora numa estrutura de fácil memorização: «Ho sobervoso he assy como a carne⁵⁰ na qual he nascida algua levaçon ou postema porque de fora é corada e fremosa e de dentro he chea de fedor e de vurmo podre» (fól. 69-69v). A mesma qualidade mnemónica caracteriza múltiplas outras estruturas da obra que se oferecem ao leitor/auditor como súmulas sobre o comportamento humano.

Depois de uma longa caminhada de autoconhecimento, alimentada pelo desejo de chegar à perfeição, o monge está apto a integrar e trabalhar as virtudes mais elevadas. Entre os degraus vigésimo quarto e vigésimo sétimo encontram-se a simplicidade, a humildade e o discernimento, sendo estas duas últimas que são alvo de particular atenção, manifesta no longo número de reflexões reunido. A propósito da humildade, Clímaco assume claramente a dificuldade em encontrar palavras para definir esta virtude, afirmando que qualquer tentativa de o fazer se assemelha ao esforço daquele que tenta explicar o que é o mel a quem desconhece o respetivo gosto. É a primeira vez na sua obra que o autor declara a insuficiência da retórica na expressão dos valores morais:

Todo aquele o qual das santas virtudes, conven a saber, da caridade de Deus e santa homildade e da certificaçon do coração sen error e do certo alummyamento de Deus e do seu verdadeiro temor, per palavras visivees quer contar propriamente e convenhavelmente e verdadeiramente o sentimento e a perfeyçon das virtudes pensando estas cousas espremer per exposiçon de palavras, cuydando alumear aqueles que nunca mays as provaron, faz assy como o homen o qual per palavras e per exenplos quer mostrar como he feyta a dulçura e a dulçido[m] do mel aaqueles que nunca o provaron. (fól. 73).

Na tentativa de contornar tal dificuldade, o autor opta por enumerar uma série de definições, a que junta a sua própria:

a homildade he huma graça da alma a qual non se pode nomear se non aaqueles que han recebuda a sua experiencia, nen entendo por ysso dizer porque disse que non se pode nomear e esto he porque os dões e as graças que per ela son dadas a alma non se poden nomear, disse-o porque a homildade he riqueza a qual non se pode dizer e dões divinos segundo que disse Christo no evangelho..., (fól. 74).

⁵⁰ No texto grego a metáfora faz-se com a palavra romã.

Refere-se deste modo ao processo de execução da sua obra, revelando as dificuldades com que se confrontou e a metodologia para as ultrapassar. Esta dimensão metadiscursiva do seu trabalho constitui em si mesma um procedimento retórico de grande alcance pedagógico: quem ensina procura incansavelmente a melhor maneira de transmitir o saber.

No vigésimo sexto degrau, dedicado ao discernimento, sobressai o uso de duas listas alfabéticas que enumeram os diferentes princípios da vida monástica. Destinam-se a monges que se encontram em diferentes estádios do seu percurso espiritual e visam a memorização rápida e a meditação do essencial a atingir. Mesmo que as letras do alfabeto possam não corresponder à letra inicial do princípio enunciado, Clímaco não prescinde destes alfabetos mentais, também usados noutros contextos de instrução espiritual. Com um começo e um fim, o alfabeto é o espaço em que se movem gradualmente o saber e a ascese; é uma metáfora do poder e amor divinos «eu sou o alfa e o ómega, o princípio e o fim, diz o Senhor», Ap., 1,8. Nesta mesma secção da obra, Clímaco introduz também um «breve sumário de todos os passos precedentes», constituído por uma série de frases-súmula que retomam os aspetos anteriormente tratados. Destaca-se aqui o uso de comparações curtas e muito expressivas que recorrem a elementos ou imagens do mundo natural ou quotidiano: «como as nuvens escondem o sol, assy as mas entençoens escurecen e fazem perder o lume da mente» (fól. 99v). A linguagem das coisas do mundo é a que melhor ensina e pode ser entendida e é igualmente a que melhor evoca a simplicidade das formas do discurso evangélico.

A última parte da obra acolhe as reflexões sobre as virtudes mais elevadas: o «santo repouso» (solitária quietude), a oração, a impassibilidade e o amor. A prática da solidão com vista à ascese não é por si mesma garantia de salvação. Por isso, Clímaco fornece os elementos que permitem identificar o mau e o bom caminho seguidos pelos monges solitários. É muitas vezes à sua própria experiência que recorre para melhor explicar o que é a solidão ascética e de como ela, sendo um dos últimos degraus da escada celestial, requer trabalho constante e extrema vigilância: «Hum pequeno cabelo conturba a vista do olho e hum pequeno cuydado de cousas deita e faz fugir a quieta, ca a quieta he leixamento de entendimentos mentaes e sensuais e anegamento de curas mentaes» (fól. 106 v).

O solitário é aquele que, longe de todas as paixões, adquiriu controlo sobre a sua mente e o seu corpo, sabendo como reagir a quem o procura de modo a não perder o equilíbrio alcançado. Ele deve estar por conseguinte preparado para, sem obscurecer o seu caminho, iluminar o dos outros:

poen-te aa memoria e en cuidado de conhecer aquestes negligentes e girovagos e non te cures Deos contristar e entristecer qua per ventura pola tristeza cessarian e partissean de andar girovagando, mas guarda-te que tu con esta entençon non torves aquela alma a qual per sy mesma vem a ti a beber a agua da spiritual doutrina. (fól. 107v).

É também aquele que pratica continuamente a oração, que «segundo o seu ser he conjunçon e (ajun)tamento da alma (com) Deus» (fól. 109). De forma didática, Clímaco explica longamente o que é a oração, fala dos seus diferentes tipos, recomendando o uso de uma estrutura específica «rendi(mento) de graças», «confisson», «petiçom», (fóls. 109v-110), de uma linguagem simples «Non (queiras) ser muyto saibo de palavras», (fól. 110), contida «Non te esforces de muito falar», (*ibidem*), de uma atitude emotivamente sincera («E se tu en huma palavra da oraçom sentes alguma deleitaçon spiritual ou conpunçom en aquela te assessegas en tanto que dura», (*ibidem*) e humilde «non te confies de ty mesmo», (*ibidem*).

Quando o monge atinge o controlo total das paixões, a impassibilidade «non comprehendo que outra cousa seja impassibilidade se non se he hum ceo cordial e amoroso da mente», (fól. 113), ele atinge a perfeição, a santificação do pensamento. Está, assim, a um passo do trigésimo e último degrau da escada, que é aquele em que se reúnem as virtudes máximas: a fé, a esperança e o amor. Este último, que se realiza na interdependência dos outros dois, significa a união com Deus, com a eternidade. Chegado a este ponto da sua reflexão, o autor termina a escrita da *Escada* com uma exortação ao trabalho espiritual, na qual se entrelaçam ressonâncias bíblicas variadas e na qual se resume o sentido da experiência ascética: o «conhecimento do filho de Deus», aspiração máxima do cristão.

Além da *Escada Celestial*, João Clímaco escreveu também o *Sermão do Pastor*, texto de instrução espiritual dirigido ao abade do mosteiro de Raitu, mas igualmente a outros superiores de mosteiros, *pastores* empenhados no exercício da direção espiritual. Em ambas as obras sobressai, com efeito, a importância da figura do guia espiritual, cuja longa experiência permite curar as almas dos seus males, conduzindo-as à redenção. Ele é, aliás, muitas vezes comparado a um médico que aplica o tratamento necessário para resgatar as almas para Deus. Pacómio já havia estabelecido a associação entre a figura do guia e a do superior do mosteiro, a quem era devida incondicional obediência, e o *Epistolário* de Barsanúfio e João de Gaza forneciam importantes elementos sobre a prática do acompanhamento espiritual. Este tema encontrava-se também em diversos apogemas, constituídos muitas vezes por perguntas de discípulos seguidas da resposta de um ancião experiente. Clímaco situa-se, assim, numa linha de continuidade reflexiva sobre o magistério da paternidade espiritual. As suas obras falam continuamente da importância desse magistério e assumem-se elas mesmas como guias, constituindo etapas incontornáveis na história da direção espiritual cristã.

Seria interessante conhecer o impacto destas obras no pensamento teológico-moral português. Sabemos que o rei D. Duarte conheceu o texto da *Escada Celestial* (que não vem porém mencionado no catálogo a sua livreria pessoal), usando-o para definir os vícios da gula, inveja e acédia, tal como se lê no capítulo LXIII do *Leal Conselheiro*. É de crer que outros autores da época medieval e de épocas posteriores tenham lido com interesse a obra de Clímaco, mas a história destas leituras aguarda os seus próprios leitores.

2. A Literatura hagiográfica dos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça

Ana Maria Silva Machado

No panorama literário português dos séculos XII-XV, os *scriptoria* dos mosteiros dos cônegos regnantes de Santo Agostinho, em Santa Cruz de Coimbra (fundado em 1131), e dos cistercienses, em Santa Maria de Alcobaça (1153), desempenharam um papel vital no universo cultural e espiritual medieval. Aí se conservou, escreveu, copiou e traduziu parte significativa das obras que informaram a enciclopédia da época.

Nesta secção privilegiar-se-ão dois importantes conjuntos hagiográficos: três hagiografias crúzias de caráter histórico e de âmbito local – por ordem cronológica de composição, *Vita Martini Sauriensis*, *Vita Tellowis* e *Vita Theotoni*⁵¹ –, compostas no século XII, em latim, sendo as duas últimas traduzidas em Quatrocentos, e o códice alcobacense 462 (*olim* BNL ALC CCLXVI; ANTT Livr. 2274), paleograficamente datável do século XV, mas de origem mais remota⁵², o qual reúne ficções hagiográficas⁵³ – seguindo a ordem do códice, *Vida de Eufrosina*, *Vida de Santa Maria Egípcíaca*, *Vida de Tarsis*, *Vida de Santo Aleixo*, *Vida de uma Monja*, *Vida de Santa Pelágia* – e textos de natureza doutrinal – *Explicação dos dez mandamentos*, *Morte de S. Jerónimo*, *Contemplação de*

⁵¹ As três vidas constituem o legado hagiográfico fundacional do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e são particularmente importantes no primeiro reinado português. Grande parte dos acontecimentos evocados, sobretudo na *Vida de S. Teotónio*, atestam como a proximidade entre o mosteiro e o primeiro rei português favoreceu ambas as partes: D. Afonso Henriques doou as terras onde o mosteiro foi fundado e concedeu-lhe sucessivos bens e privilégios, ao mesmo tempo que recebia conselhos do seu primeiro prior, D. Teotónio, que sobre ele exercia enorme ascendente, a ponto de solicitar as suas preces sempre que se envolvia em conquistas importantes como a de Santarém. De resto, esta mesma relação já se iniciara entre D. Telo, o fundador do mosteiro, e a mãe do rei (D. Teresa) e o padraсто (D. Fernando). Num tempo de afirmação da nacionalidade, de avanço para Sul e de conquista das terras ocupadas por muçulmanos, Santa Cruz mostrava-se receptiva à «missionação em terra de fronteira» e «encarnava, assim, um novo ideal e um novo modelo de monaquismo, em sintonia com os objectivos da realeza» (José Marques, «Peregrinos e peregrinações medievais do ocidente peninsular nos caminhos da Terra Santa», in A. Polónia (ed.), *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, vol. II, p. 36), distanciando-se dos mosteiros beneditinos ligados aos magnates do Norte (Maria de Lurdes Rosa, «A santidade no Portugal Medieval», in *Lusitania Sacra*, 2ª série, 13-14 (2001-2002), pp. 369-450).

⁵² Cf. I. Castro *et al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I): Vida de Tarsis, Vida de uma monja, Vida de Santa Pelágia, Morte de São Jerónimo, Visão de Túndalo», *Revista Lusitana*. Nova Série, 4 (1982-1983), pp. 5-52.

⁵³ Cf. Cristina Sobral, «O modelo discursivo hagiográfico», in *Modelo*. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Porto, Faculdade de Letras, 1995, pp. 97-107; Cf. Linda Coon, *Sacred Fictions: Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*, Philadelphia – Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1997.

S. Bernardo – de proveniência geográfica distinta. Pelo estado de língua conservado, as traduções portuguesas que estas cópias conservam (todas, exceto uma, a partir de versões latinas) poderão ter sido feitas ainda no século anterior, no âmbito do prestígio crescente da língua materna⁵⁴ e com o intuito de servir de complemento prático de formação espiritual⁵⁵.

Santa Cruz constrói o seu próprio mito e modela os seus heróis sacros em função do contexto pastoral e político de uma região próxima das fronteiras muçulmanas e das referências da Ordem: a Terra Santa e a vida apostólica⁵⁶. Na coleção alcobacense, o vínculo histórico não se faz sentir com a mesma premência, pelo que a dimensão comunitária aparece muito diluída tanto nas suas biografias sagradas⁵⁷, de cunho marcadamente eremítico, como nos textos catequético-doutrinários de teor devocional. Face ao recorte que os dois núcleos materializam, dir-se-ia que o apelo dos santos padres do Oriente, que tanto seduzira S. Teotónio, foi vencido pela urgência do claustro e da cruzada no Ocidente, enquanto, na coleção cisterciense, parece assistir-se a uma cristalização e a uma interiorização dessa mesma memória. A sinalizar esta diferença, também plasmada no binómio história/mito, ou devoção, poder-se-ia dizer que o culto jerosolomitano se traduz em viagens reais, nos monges crúzios, e em passagens fugazes e meditações devotas em torno dos locais santos, nos textos cistercienses.

Com retóricas distintas, os textos cultuais⁵⁸ que aqui se reúnem reescrevem e entretecem a tradição cristã que os precede, construindo modelos de pendor apostólico e pastoral a par de exemplos de ascetismo e de *fuga mundi*, duas opções que marcaram o imaginário ocidental desde a alta Idade Média, e ainda textos doutrinários, marcadamente didáticos, que se singularizam pelo modo como glosam os textos originais, ou a sua memória, e pela forma

⁵⁴ Cf. Aires Augusto Nascimento, «As livrarias dos príncipes de Avis», in *Biblos*, 69, 1993, pp. 265-287.

⁵⁵ Cf. *idem*, «A experiência do livro no primitivo meio alcobacense», in *Actas dos Encontros de Alcobaca e Simpósio de Lisboa do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*, Braga, Universidade Católica – Câmara Municipal de Alcobaca, 1991, pp. 122-146; Cristina Sobral, «Notas para uma história da hagiografia em português: os séculos XIII e XIV», in *Cadernos de Literatura Medieval. CLP. Hagiografia*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2015.

⁵⁶ Cf. José Mattoso, *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982; Saul António Gomes, «A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão», in M. Jorge e A. M. Rodrigues (eds.), *Formação e limites da Cristandade*, Vol. I. de Carlos Moreira Azevedo (coord.), *História religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 339-421; Maria de Lurdes Rosa, «A religião no século: vivências e devoções dos leigos», in M. Jorge e A. M. Rodrigues (eds.), *Formação e limites da Cristandade*, Vol. I. de Carlos Moreira Azevedo (coord.), *História religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 423-510; *idem*, «A santidade no Portugal Medieval», in *Lusitania Sacra*, 2ª série, 13-14 (2001-2002), pp. 369-450.

⁵⁷ Cf. Thomas J. Heffernan, *Sacred Biography. Saints and Their Biographers in the Middle Ages*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1988.

⁵⁸ Cf. *ibidem*.

marcadamente afetiva como interpretam o dogma da Encarnação e o relato da Paixão. Considerando o contexto desta publicação, não será aqui abordada a dimensão naturalmente movente⁵⁹ destas obras, nem tão pouco o intertexto que, em maior ou menor grau, mobilizam e atualizam⁶⁰ (nalguns casos ainda não completamente estudado), pelo que a representação literária da redenção e da escatologia será considerada apenas a partir das versões contidas nos códices referidos, um *corpus* suficientemente eloquente para a documentar.

Tratando-se de literatura religiosa, e não obstante as configurações específicas de cada género literário e de cada modelo de santidade, subjaz-lhe uma doutrina comum e os ideais interpeladores e suscitadores de admiração⁶¹ das vias de salvação propostas, embora historicamente condicionados, mantiveram a sua exemplaridade e a sua capacidade edificante. A renúncia ao mundo, mais ou menos, radical permanece um traço dominante de um Cristianismo que, entretanto, se fora abrindo ao século, tanto por via da necessária pastoral, como aparece documentado na hagiografia crúzia, como pela pregação urbana dos franciscanos, atestada na *Crónica da Ordem dos Frades Menores* (1470).

No âmbito da literatura religiosa em análise, verifica-se uma natural homologia ideológica com um Cristianismo sempre em construção, pelo que, apesar de um lastro alargado de representações comuns, tanto a tessitura bíblica⁶² como a das interpretações a que deu azo geram uma pluralidade de interpretações, enfoques, figurações, perspetivas, evocações que aqui procurarei sinalizar.

⁵⁹ Cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

⁶⁰ Para uma noção da tradição em que estas obras se inserem, remeto para a base de dados A. Astkins *et al.*, Philobiblon (<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>). Bancroft Library – University of California, 1997-2015, onde se poderá consultar a vasta bibliografia entretanto produzida. O seu intertexto está em boa parte identificado tanto nas edições críticas como nas lições editadas na *Patrologia Latina*. Falta porém um estudo sistemático sobre a refundição da memória que os textos transportaram e o que dela se conservou nas versões portuguesas. Nos aspetos aqui abordados e citados, o confronto do *corpus* estudado com as versões latinas mostra que nem as traduções nem as cópias introduziram alterações textuais que se reportassem a divergências conceptuais. O contexto de produção poderia conferir algum rigor a estas referências, contudo, nada garante mais do que a própria letra do texto que o autor, copista ou tradutor estava em sintonia com o pensamento do seu tempo (uma expressão em si bem problemática) em matéria tão difusa. Por este motivo, mais do que forçar os textos a interpretações infundadas, importa reter a variedade das representações e avaliar em modo de *close reading* aquilo que os textos permitem de facto inferir.

⁶¹ Cf. Hans-Robert Jauss, «Cinq modèles d'identification esthétique», in *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Napoli, Gaetano Macchiaroli Librai Editore, vol. I, 1978, pp. 145-164.

⁶² Cf. Tolentino Mendonça, *A leitura infinita. A Bíblia e a sua interpretação*, Águeda, Edições Paulinas, 2014.

2.1. Em busca da salvação

A expressão da redenção de Cristo e do destino último do universo e dos homens ocupam um lugar central na história da salvação e, por consequência, na doutrina cristã e são determinantes no modelo de mundo que a literatura religiosa medieval recriou. Não sendo esta um espaço textual propenso à discussão teológica, a sua tessitura tende a cristalizar ideias dominantes e absolutizadoras e a fixar imagens, cenas e episódios iluminadores do essencial do Cristianismo. É a partir deste denominador comum que a literatura recria as suas matérias específicas, estabelecendo um contínuo atualizador da mensagem cristã, num diálogo mais ou menos explícito com o texto bíblico e com as autoridades da patrística, com ênfases variáveis ditadas pela historicidade de cada obra, cópia ou tradução⁶³.

No modo como os textos hagiográficos e didáticos aqui estudados refletem a doutrina da salvação procurar-se-á identificar, por um lado, a relevância concedida a dois dos seus momentos fulcrais – a encarnação e, sobretudo, a paixão –, e, por outro, a réplica desse modelo, representada tanto em distintas formulações doutrinárias, como nas derivas emuladoras do herói santo ou, genericamente, na *imitatio christi*. O discurso que assim se modela ergue-se como uma verdadeira retórica da redenção assente na história do filho de Deus, na exegese que a pensa ou nas criações individuais que a reescrevem ou reinventam em função das suas construções hagiográficas.

Os conceitos de redenção e de escatologia cristãs foram-se desenvolvendo a partir da morte de Cristo na cruz⁶⁴, da sua relação com o Antigo Testamento e da salvação do homem que a ressurreição confirmara. Assim, a redenção significa o preço que Cristo pagou (1 Cor 6:20) para libertar a humanidade do jugo da morte e do pecado onde tinha caído na sequência do pecado de Adão e Eva. Trata-se, pois, de um resgate, de um sacrifício, de um pagamento saldado pela morte de Cristo em vista à restituição da primeira aliança firmada com Deus e à promessa de vida eterna. Tal como foi formulada por Anselmo de Cantuária (séc. XI) no tratado «Cur Deus homo», a teoria da satisfação necessária tornou-se dominante na Idade Média⁶⁵. Um tal gesto, pré-determinado

⁶³ Cf. Marc van Uytfgange, «Modèles bibliques dans l'hagiographie», in G. L. Pierre Riché, *Le Moyen Age et la Bible*, Éditions Beauchesne, 1984, pp. 449-487; *idem*, «Le culte des saints et l'hagiographie face à l'Écriture: les avatars d'une relation ambiguë», in *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 155-202.

⁶⁴ Cf. J. Rogues, «Existência cristã e esperança da salvação», in J. Delumeau (dir), *As grandes religiões do mundo*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, pp. 97-126.

⁶⁵ Cf. C. G. Herbermann, «Redemption», in *The Catholic encyclopedia: an international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the catholic Church* London, Caxton Publishing Company, vol. 12, 1907-1913; M. Viller, C. Baumgartner et A. Rayez, «Salub», in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Paris, Éditions Beauchesne, 1932-1995, vol. 12; Stanley Hauerwas and Samuel Wells, *The Blackwell Companion to Christian Ethics*, Malden – Oxford, Blackwell, 2004.

por Deus Pai, é nuclear na história da salvação do homem e configura uma possibilidade real que se abre ao homem. Porém, desta noção, bem como do dom da graça, não estão ausentes nem a ideia de julgamento nem a do modo como o homem se adequa aos preceitos evangélicos. Na prática, e o imaginário literário espelha bem essa interpretação, tal como Jesus Cristo, também o homem tem de cumprir uma satisfação adequada para atingir o além-tempo desejado, i. é, a sua própria ressurreição. Caso contrário, espera-o a condenação, também eterna, do inferno.

No *corpus* crúzio e cisterciense em foco, a confiança absoluta na salvação e a atitude geral de gratidão e louvor a Deus pela encarnação crística junta-se a uma sensibilidade marcada pela forte impressão causada pelo sacrifício da paixão. Com base nesta tendência, estudar-se-á, primeiro, o modo duplo como este processo se hagiografiza ou se didatiza, distinguindo, por um lado, a memória da redenção, tal como foi vivida por Cristo e tal como textos bíblicos, litúrgicos e teológicos a cristalizaram, a qual se revela mais significativa na prosa doutrinal, e, por outro, a *imitatio christi* que, focada no sacrifício, se oferece de modo mais ou menos explícito, como critério de aferição de santidade nas narrativas hagiográficas. Num segundo momento, abordar-se-á a dimensão escatológica no que respeita ao destino das almas, privilegiando-se as representações do *post mortem*, a dimensão que, em textos muito centrados no indivíduo, adquire maior relevância.

2.1.1. Memórias da redenção

A concretização das abstrações e a repetição e simplificação de pontos-chave da doutrina cristã são congénitas à literatura edificante medieval. Sem este esforço de materialização e de evocação a sua dimensão pedagógica ver-se-ia comprometida. Neste sentido, a devoção jerosolomitana de Santa Cruz traduz-se literariamente na descrição da viagem à Terra Santa e na reação afetiva que suscitou. Na *Vita Theotonii* (c. 1087-1162), primeiro prior de Santa Cruz (1132-1162), redigida, pouco depois da sua morte e antes da sua canonização (1163), por um cônego regente do mosteiro, talvez D. Domingo Salomão⁶⁶ – conservada no ms. Santa Cruz 29/59 da Biblioteca Pública e Municipal do Porto, do século XII, e numa tradução portuguesa, provavelmente a partir de um outro testemunho, de Quatrocentos (Porto, BPM, cód. 414)⁶⁷ –, evoca-se a memória da Paixão em termos que, na substância, se aproximam, do que se encontrará na *Contemplação de S. Bernardo*, da coleção alcobacense, embora ali com consequências diretas sobre o significado

⁶⁶ Cf. José Antunes, «Ordens religiosas», in G. Lanciani e G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 492-499.

⁶⁷ Cf. Aires Augusto Nascimento (ed.), *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Marinho de Soure*, Edição crítica de textos latinos, tradução, estudo introdutório e notas de comentário, Lisboa, Edições Colibri, 1998.

atribuído ao mosteiro. De facto, num texto onde se enaltece o ideal apostólico da vida canonical, em conformidade com o modelo inaugurado pela *Vita Martini Taurensis*, de Sulpício Severo (sécs. IV-V), a exemplaridade do protagonista é tematizada tanto pela enumeração das virtudes manifestadas e dos vícios rejeitados, como por episódios probatórios da sua excelência. Aquando da segunda visita de Teotónio a Jerusalém, mais do que o percurso do itinerário de Cristo, importa notar a importância conferida à imagem do «Redemptor do mundo», construída, segundo A. A. Nascimento⁶⁸, de acordo com as formulações do Pseudo-Agostinho, de Santo Agostinho e de S. Paulo e S. Jerónimo, entre outros, e articulando a redenção com os momentos da Paixão:

deliberou primeiro de visitar o monte Calvario, onde o pressado do mundo, Christo Jesu noso Redemptor, foi pezado em balança da cruz (...). Lembrava sse da morte e da penosa sentença da maldição contra si e contra todos os homens, por a desobediencia de nosso primeiro pai, pronüciada. E assi trazia aa memoria a clemência e piedade da reconciliação do filho de Deus, do qual havia lido que se havia feito maldito por nós pera que da maldição nos remisse, e, por nós, naquelle mesmo lugar, muitos oprobrios escarros, bofetadas fel e vinagre, lança e morte mui deshonrada avia padecido.⁶⁹

Seguindo tradição alheia, o autor vinca o sentido etimológico de redenção ('grande preço'), nos termos em que é recordada em Cor I 6:20, apresenta a sua causa (a queda de Adão) e, em função do intertexto selecionado, dramatiza o sacrifício e a desonra a que o salvador se submete e representa a sua participação na maldição que recaíra sobre os homens, numa cena de horror em que também as agressões se multiplicam.

O conseqüente perdão de Deus que aqui se celebra é ainda metaforicamente prolongado com a referência à «mui dura rocha» que o sangue de Cristo romperá. Mais à frente, junto ao «sepulcro da Ressurreição», Teotónio recorda o elemento que faltava para ficar completa a descrição do ato redentor mais radical:

Offrescia se lhe competente memoria de cuidar no Senhor Nosso Salvador, convem a saber, como depos de tantos tormentos que avia padecido repousava naquelle sepulchro, e como por seu descendimento aos infernos, os que la jazião miservaeis alcançarão, quanto se

⁶⁸ Cf. *ibidem*.

⁶⁹ Pela maior fidelidade à época, cito pela tradução do século XV integrada no *Flos sanctorum* de Diogo do Rosário, de 1567 (Aires Augusto Nascimento (ed.), *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*, p. 296), que nos passos referidos não difere na substância do original latino. A edição deste texto é de Elsa Maria Branco da Silva. Para maior facilidade de leitura, na transcrição dos passos citados, omitiram-se os itálicos que assinalavam acrescentos dos editores.

dizer não pode, grande e inextimável prazer, os quais, cativo o império da morte, Christo, dos infernos, consigo touxe.⁷⁰

Pouco depois, foca-se no lenho, homónimo do seu mosteiro, registando a violência exercida sobre o corpo:

Dahi se volueo hũ pouco à parte esquerda, à vera Crus, e vendo o tronco do lenho em que os preciosos membros do Senhor forão encravados, que dores, que suspiros, e que lagrimas aja derramado testemunha he o Senhor, que adorava. Finalmente veo ao lugar em que sancta Ilena avia achado a verdadeira cruz.⁷¹

Em contexto hagiográfico, as viagens à Terra Santa participam da comum dimensão cultural e probatória das peregrinações e assim acontece nas duas primeiras visitas de S. Teotónio, uma, quando foi nomeado prior da igreja de Viseu (1121), e a outra, iniciada em 1130⁷², movido por «saudades dos lugares santos» e, a avaliar pela longa enumeração, por uma intensa *fuga mundi* («não lembrado de sua casa, parentes, criados, possições nem de outra cousa algũa deste mundo»⁷³) que a putativa contrariedade da «não pequena multidão de peregrinos» não parece incomodar⁷⁴. Na terceira viagem, porém, assiste-se a uma transferência simbólica, pois, ao ser interdita «per divina providencia», tanto a mudança de rota como a maior necessidade de pastoral local atraem para Santa Cruz os méritos a alcançar com as peregrinações aos santos lugares⁷⁵. Concretamente, Teotónio, inicialmente relutante em ficar, deixa-se persuadir quando lhe contrapõem que

mais proveitosa cousa era e demais serviço de Deus nestas occidentais partes do mundo, onde escassamente se conhecia o nome de Christo, viver segundo a regra dos sanctos padres e ensinar aos bões ignorantes a forma de honestamente viver.⁷⁶

Ainda que esta advertência possa ser a tradução providencial de uma razão histórica – a interrupção do projeto de Teotónio teria sido determinada por

⁷⁰ Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Teotónio*, p. 296.

⁷¹ Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Teotónio*, p. 297.

⁷² Cf. José Marques, «Peregrinos e peregrinações medievais do ocidente peninsular nos caminhos da Terra Santa», in A. Polónia (ed.), *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, vol. II, pp. 103-121.

⁷³ Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Teotónio*, p. 294.

⁷⁴ É possível que esta segunda peregrinação esteja na origem da criação, em Coimbra, da confraria do Sepulcro (atestada em 1188), como sugere J. Marques, *op. cit.*

⁷⁵ Cf. Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Teotónio*, p. 299: «a provideçia do divinal conselho já tinha inspirado que, com toda a devação, deixassem o mundo e no arrabalde da dita cidade (...) fizessem pera servir a Deus hũ mosteiro».

⁷⁶ Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Teotónio*, p. 299.

uma tentativa de controlo do afluxo de peregrinos a Jerusalém, que se arriscava a descurar as cruzadas peninsulares⁷⁷ –, o envolvimento dos crúzios na luta contra o infiel convertia a mosteiro de S. Teotónio num centro de devoção com uma missão mediadora e redentora equivalente à de Jerusalém. Para este sentido concorria também o culto da vera cruz, metonímia do sacrifício com que Cristo resgatara a humanidade, e o poder mediador e simbólico de que, por seu intermédio, os crúzios estavam agora investidos, favorecendo o seu ascendente sobre infieis e ignorantes. A providência divina opera assim um reforço de sacralidade do espaço, criando uma nova Jerusalém terrestre ao serviço do território local. Por consequência, não é só o santo que está em causa, mas toda a ordem dos cônegos regentes de Santo Agostinho, bem como a política de expansão de Afonso Henriques e a subsequente erradicação da «mui çuja e malvada secta de Mafamede», ambas as missões favorecidas por mediação das preces públicas ou privadas dos crúzios⁷⁸.

Igual relevância proselitista é sublinhada tanto na *Vita Tellonis*⁷⁹ – composta nos vinte anos posteriores à morte do presbítero (c. 1136), por mestre Pedro Alfarde, seu companheiro, e posteriormente traduzida para vernáculo em 1445⁸⁰ –, como na *Vita Martini Sauriensis*, escrita por Salvado, presbítero da comunidade, entre 45 e 50, conservadas no *Livro Santo* (ANTT, Col. Basto n.º 2). Quando, no primeiro texto, se refere o momento em que se inicia a edificação do mosteiro, o autor apresenta uma leitura moral da analogia entre os efeitos purificadores da água (recorde-se que o mosteiro era construído nos banhos públicos doados pelo monarca) e os do sangue espargido por Cristo:

Podemos aqui comtenprar como os banhos em que lavam os corpos, agora lavam as almas dos Christãos. Oo maravilhoso mudamêto que asy como estes banhos aaquele tempo lavavam os corpos, asy agora som lavadas as almas polo sangue de Noso Senhor Jhesu Christo! O qual destroio as suas carnes e desnenbrou os seus nenbros e espargeo e derramou o seu sangue priçioso em na virtuosa cruz, por nós, hoo prouguese a Deus que aquí se quitase a lepra das almas! E praza a Deus que sejam curadas pelo sangue de Christo e sacramêtos da nosa Madre Santa Igreja, e asy como o bautismo lava as almas, bem asy esta casa de Santa Vera Cruz lave as conçiências.⁸¹

⁷⁷ Cf. José Marques, «Peregrinos e peregrinações medievais do ocidente peninsular nos caminhos da Terra Santa», in A. Polónia (ed.), *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, vol. II, pp. 103-121.

⁷⁸ Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Teotónio*, p. 310.

⁷⁹ Como também consta do título: *archidiaconi notiaque fundationis coenobii Sanctae Crucis Conimbrigensis*.

⁸⁰ Por mestre Álvaro da Mota, da Ordem dos Pregadores e conservada no *Livro das Lembranças*.

⁸¹ Pela maior fidelidade à época, cito pela tradução do século XV que, nos passos citados não difere substancialmente da redação latina. A edição deste texto é de Elsa Maria Branco da Silva. Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Tello*, p. 278.

De analogia em analogia, fundamenta-se uma *translatio* equivalente à anteriormente ocorrida a propósito da peregrinação aos santos lugares, e agora focada nas águas do mosteiro e no desejo de atrair as faculdades purificadores do sangue de Cristo, sempre associadas ao momento da paixão e a um macabro esquartejamento de proveniência não identificada, mas por certo muito apreciado na época.

Na memória do sacrifício de Cristo que os autores das duas vidas convocaram inclui-se ainda o sentido da promessa feita ao homem em geral e, adaptado ao caso da canónica de Santo Agostinho, a esperança da sua atuação local. Assim, do ponto de vista dos cruzios, a luta contra os muçulmanos encontrou, uma forte legitimação, não apenas na transposição da força iluminadora da devoção jerosolomitana, mas também do ideal do *miles christi* em palco «ocidental»⁸². Neste aspeto, além do apoio que D. Telo prestou às lutas de Afonso Henriques e à libertação de moçárabes, o próprio *S. Martinho de Soure*, ideal de pároco vigilante, é também um exemplo de martírio, vindo a morrer às mãos dos infiéis que quis combater. Reinterpretando este final no quadro de uma redenção em que a queda tem como corolário a ascensão, o autor apela ao conformismo perante as consequências do pecado original, aqui figurado no animal responsável pelo desterro do homem e nos sofrimentos por que Martinho tem de passar como forma de satisfação:

Não tome alguém com tristeza e desânimo o facto de este religioso varão ter sido abandonado a um cativeiro tão cruel. Com efeito, desde que por mordedura viperina da serpente matreira saímos da nossa pátria, passamos a viver neste mundo de exílio como cativos e desterrados⁸³.

Fiel à interpretação cristológica, o texto cita justamente a carta aos Hebreus onde se retoma o tema do sacrifício (Heb 11:36) para concluir que «tudo o que neste mundo [os santos] sofrem dos inimigos (...) é-lhes contado como virtude»⁸⁴.

Em contexto alcobacense, a memória sacrificial é francamente mais ténue nas ficções sagradas, muito provavelmente devida à sua dimensão menos histórica, e a referência à paixão surge ao nível do apontamento integrador, não propriamente do seu culto. Assim, nas Vidas de Pelágia e de Maria Egípcia – cujas hagiografias foram originalmente escritas em grego, a primeira,

⁸² Cf. Maria de Lurdes Rosa, «A religião no século: vivências e devoções dos leigos», in M. Jorge e A. M. Rodrigues (eds.), *Formação e limites da Cristandade*, Vol. I. de Carlos Moreira Azevedo (coord.), *História religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 423-510; Aires Augusto Nascimento (ed.), *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*

⁸³ Aires A. Nascimento (ed.), *Vida de S. Martinho*, p. 241. Não havendo tradução medieval desta *Vida*, cita-se a do editor da obra.

⁸⁴ Aires A. Nascimento (ed.), *Vida de S. Martinho*, p. 241.

de autor anónimo, no século V⁸⁵, a segunda, pelo bispo Sofrónio de Jerusalém, no século VII⁸⁶ –, ambas as penitentes atestam o seu conhecimento doutrinal, focando-se, não no drama da paixão, mas na encarnação que a precedeu dentro do mesmo plano salvífico: *u.g.*, Deus «que emclinou e abai-xou os ceeos e descendeu aa terra (...) por salvar os pecadores e os trager a peendença»⁸⁷. Na *Vida de Santa Maria Egípcíaca*, aquela evocação, legitimadora do perdão do pecado, intensifica-se com o acrescento do sentido de remis-são, agora a cargo do mestre que converte o discípulo: o abade que acolhe Zosimas, vítima de orgulho, e este mesmo monge, já em processo de edifi-cação, em relação à pecadora no decurso da sua expiação no deserto. Apesar do dramatismo do arrependimento e dos constantes contrastes entre pecado e expiação, o sentido da paixão é apenas eufemisticamente aludido («Deos (...) que deu a ssua alma por nosso rremiimento»⁸⁸), ou metonimicamente lembrado quando ambos mencionam o «sacramento do corpo e do sangue de Jesus Cristo»⁸⁹.

Na prosa doutrinal, por seu turno, o foco na dimensão dramática da paixão parece dirigir-se à sensibilidade do clero regular, ao mesmo tempo que legiti-ma a autoridade religiosa da ordem, do mosteiro e dos seus heróis. Em dois dos textos a rememoração detalhada da paixão é assumida pela voz enuncia-tiva que descreve, evoca, frequentemente numa modalidade exortativa que incita o recetor, e apela à participação dramática na cena descrita, num misto de representação e imaginação. Quando esta fusão de papéis ocorre, o texto didático aproxima-se do comportamento prototípico das vidas de santos em que os protagonistas emulam a vida de Jesus. É o que acontece na *Contempla-ção de São Bernardo segundo as seis <sic> horas canónicas do dia*, uma tradução de uma obra apócrifa que, como fica mais evidente noutros títulos (*Lamentatio*

⁸⁵ Cf. P. Petitmengin, *Pélagie la Pénitente. Métamorphoses d'une légende*, Tome I. *Les textes et leur histoire*, Paris, Études Augustiniennes, 1984; Luís Fagundes Duarte, «Vida de Santa Pelágia», in G. Lanciani e G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 674-675.

⁸⁶ Cf. Ana M. Machado, *Tradição, movência e exemplaridade na «Vida de Santa Maria Egípcíaca»*. *Subsídios para o estudo da hagiografia medieval portuguesa*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1989; Cristina Sobral, *Santa Maria Egípcíaca em Alcobaça: edição crítica das versões medievais portuguesas da lenda de Maria Egípcíaca*. Tese de Mestrado em Literatu-ra Portuguesa, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 1991.

⁸⁷ Luís Fagundes Duarte (ed.), «Vida de Santa Pelágia», in I. Castro et. al. (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana*, Nova Série, vol. 4 (1982-1983), p. 22.

⁸⁸ Maria da Conceição Mateus Dias e Clara Maria Teixeira Simões Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», in Ivo Castro et al., «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (II)», *Revista Lusitana*. Nova Série, 5 (1984-1985), p. 57.

⁸⁹ Maria da Conceição Dias e Clara Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», p. 68.

*in passionem Domini, De septem verbis Christi in cruce*⁹⁰), se destina a lembrar o «padecimento do teu senhor jhesu christo que por ty quis padecer muitas cousas»⁹¹. Este tratado adota um tom coloquial e, qual *via sacra*, reparte as cenas recordadas – da última ceia à ressurreição – pelas sete horas canónicas. A associação do modelo contemplativo à figura de S. Bernardo de Claravall, o reformador cisterciense, é relegada a argumento de autoridade, por forma a persuadir a alma cristã a seguir o percurso que o autor lhe vai propor; o Doutor Melífluo não volta a ser referido, sendo o autor do texto o responsável pela mediação entre a vida de Cristo que se rememora e o seu destinatário. Na dramatização desta viagem espiritual, o autor alimenta a meditação do cristão com diálogos que preenchem os vazios do evangelho – aparentemente o de Lucas, por ser o único que conta com a intervenção de um anjo consolador (22: 43), aqui identificado com o arcanjo Miguel no papel de intercessor junto do Pai:

Senhor meu jhesu Chrispto eu ey apresentada a uossa oracom e o uosso suor do uosse corpo a qual foy em gotas de sangue na presença de uosse padre e de toda a corte celestial. em giolhos. E o auemos rogado que queira de uos tirar esta morte. E elle respondeo e disse. Bem sabe o meu muito amado filho e conhece. que a redecom da humanal geeraçom nom se pode fazer conuinhaelmente o spargimento do seu sangue. E por aquesto se elle quiser a saude das almas conuемlhe a morrer por ellas.⁹²

O passo exemplifica bem o tom, a estratégia e intenção perseguidos, pois a oscilação entre a referência à humanidade resgatada e à alma cristã, que o autor trata por tu, estimulam a reação emotiva e favorecem o sentimento de compaixão que atravessa todo o texto («Oo alma chrisptãa pensa quam gram força de dor sofria o teu senhor jhesu chrispto pollos teus pecados»⁹³). Noutros momentos, para a exercitação da compaixão dramática, as falas propostas à contemplação são substituídas pelo apelo à interação da alma com as próprias figuras bíblicas, num quase exercício de metalepse, para o que o autor antecipa quer o discurso comovido com que se deverá dirigir, por exemplo, à *mater dolorosa*, quer as exclamações a proferir perante a extensão da dor vivida.

Mais do que a simples memória da paixão, o estímulo do *pathos* na *Contemplação de S. Bernardo* gera uma vaga de compreensão emotiva por via da

⁹⁰ Assim é apresentada em *Patrologia Latina*, XCIV, 561-568, onde se encontra incluída nas obras de Beda o Venerável, ainda que sinalizando a incerteza da autoria.

⁹¹ José Pedro Machado (ed.), «Contemplação de São Bernardo segundo as seis horas canónicas do dia», in *Boletim de Filologia*, VI (1939), p. 102.

⁹² José P. Machado (ed.), «Contemplação de São Bernardo segundo as seis horas canónicas do dia», p. 102.

⁹³ *Ibidem*, p. 109.

entrega à representação do passado. Para ela concorrem ainda os excessos de agressão infligidos sobre Cristo, os quais são aqui repetida e pormenorizadamente mostrados, importando mais os golpes do que a dimensão salvífica do sacrifício, e assim perpetuando a violência fundadora das experiências sacras⁹⁴. Não obstante, o texto desenvolve uma deriva mariana que, depois de expor a dor da *pietá*, se encaminha para a necessidade de consolo dos homens, uma vez que, no mesmo exercício de amplificação e paráfrase, se acrescenta a recomendação «a sua madre johane. e a johane sua madre», esclarecendo posteriormente o seu sentido:

Em estra encomendaçom entendemos e nom tam soamente Johane mas toda alegria de ihesu chrispto. E cada hũa alma he encomendada a uirgem maria que nos tenha por seus filhos e procurandouos. E bem assy como amor de madre. E nos tenhamos a ella por madre muyto amada e amandoa sempre depois de deus. E assy como era necessarya a morte de uosso senhor ihesu chrispto pera nos saluar. Assy era mester esta encomendaçom pera nossa ajuda e pera nosso conselho.⁹⁵

Na sua versão portuguesa, a *Morte de S. Jerónimo*, suscita uma emoção igualmente intensa. Neste resumo da lenda da última comunhão do santo – a que um Pseudo-Eusébio de Cremona deu forma de carta («Epistola de morte Hieronymi»⁹⁶), segundo Ferdinand Cavallera⁹⁷, no século XII –, a iminência do fim é apresentada por um narrador testemunhal que, mal descreve o gesto de prece do santo às portas da morte, cede a voz ao longo discurso de Jerónimo⁹⁸, interrompido apenas para registar as lágrimas piedosas com que recebeu a comunhão e, no final, para relatar a sua morte maravilhosa e as suas últimas palavras, concluindo com o usual pedido de misericórdia para aquela comunidade. O enquadramento narrativo abre-se ao discurso didático onde, tal como no tratado anterior, se conjuga a personalização do sentido da redenção («foste posto na cruz e recibiste por mÿ o tormento da morte por que matases a morte em que eu avia caído por os meos pecados»; «meu spiritu, ao qual remiste ã no madeiro da Cruz e deste vida e misericórdia») com o seu alcance universal («por que revocases a vida sem fim a humanal natura que aviia caydo ã a morte perduravel»⁹⁹); na memória do «precioso

⁹⁴ Cf. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.

⁹⁵ José P. Machado (ed.), «Contemplanção de São Bernardo segundo as seis horas canónicas do dia», pp. 114-115.

⁹⁶ *Patrologia Latina*, XXII, 239-282.

⁹⁷ Cf. *Saint Jérôme sa vie et son oeuvre*, Louvain – Paris, «Spicilegium Sacrum Lovaniense» – Librairie Ancienne Honoré Champion, 2 vols., 1922.

⁹⁸ Cf. José M. Feio (ed.), «Morte de S. Jerónimo», in I. Castro *et al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana*. Nova Série, 4 (1982-1983), pp. 30-35.

⁹⁹ José M. Feio (ed.), «Morte de S. Jerónimo», pp. 31 e 36.

sangue» espargido, opera-se a transição para a segunda parte do texto, constituída por uma longa apologia da eucaristia, a demonstrar o significado ritual da salvação trazida ao homem.

Ao contrário das obras anteriores, a *Explicação dos dez mandamentos* de Moisés – uma tradução, segundo Mário Martins¹⁰⁰, muito fiel de uma glosa homónima, composta em castelhano, c. de 1275, por S. Pedro Pascoal, um clérigo navarro-aragonés, morto às mãos dos mouros de Granada¹⁰¹ – é pouco expressiva em matéria de redenção. Neste guia prático da confissão, onde se detalha cada um dos preceitos do decálogo mosaico, esclarece-se quais os pecados cometidos por quem infringe os mandamentos; e a única referência à redenção consta da justificação do quarto preceito («honremos a Deus noso Padre todo poderoso»¹⁰²), onde, num apontamento pouco mais que formular, se reitera a vertente sacrificial da salvação: Deus criou o homem à sua semelhança e «deu seu filho aa morte, e á paixom, por dar a nós vida e gloria perdurável»¹⁰³.

Estas representações da redenção parecem confirmar a preponderância da tendência realista sobre a idealista, notada no estudo clássico de Rivière¹⁰⁴, na medida em que, não obstante na referência a Deus domine o epíteto Salvador, na evocação do episódio bíblico e, naturalmente no modelo sacrificial imitado, é o quadro da Paixão que prevalece.

2.1.2. Da paixão como modelo

Considerando o plano providencial de Deus e a leitura figural do mundo¹⁰⁵, o santo, tal como antes os profetas, Cristo, os apóstolos, etc., é igualmente enviado com a missão de redimir a humanidade. Nesse sentido, muitas das suas vivências constituem um decalque do itinerário de Cristo e, nesta emulação, o seu sofrimento erige-se em modelo radical do resgate que o homem precisa de pagar para remissão dos seus próprios pecados, sem que isto exclua a participação acrescida na expiação das faltas da humanidade. Ora é por via desta dimensão penitencial congenial ao cristão que o caminho da salvação individual, protagonizado pelas vidas destes santos, institui um padrão de

¹⁰⁰ Cf. Martins, Mário, «A explicação dos dez mandamentos por S. Pedro Pascoal, em português», in *Estudos de literatura medieval*, Braga, Livraria Cruz, 1956, pp. 74-80.

¹⁰¹ Cf. Enzo Franchini, *Los Diez Mandamientos*, Paris, Klincksieck, 1992.

¹⁰² Fr. Fortunato de S. Boaventura (ed.), «Explicação dos dez mandamentos da lei de Deus», ed. de José Marques, in *Colecção de inéditos portugueses dos séculos XIV e XV*, Porto, Biblioteca Pública e Municipal do Porto, 1988, pp. 154-166.

¹⁰³ Fr. Fortunato de S. Boaventura (ed.), «Explicação dos dez mandamentos da lei de Deus», p. 161.

¹⁰⁴ Cf. Jean Rivière, *Le dogme de la rédemption*. Étude théologique, Paris, Gabalda, 1931.

¹⁰⁵ Cf. Erich Auerbach, *Figura*, s.l., Editions Belin, 1993; Marc van Uytanghe, «Modèles bibliques dans l'hagiographie», in G. L. Pierre Riché, *Le Moyen Age et la Bible*, Éditions Beauchesne, 1984, pp. 449-487; *id.*, «Le culte des saints et l'hagiographie face à l'Écriture: les avatars d'une relation ambiguë», in *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 155-202.

austeridade, conformando-se como mais um elo na rede de representações doloristas da passagem do homem pelo mundo que dominaram grande parte da Idade Média¹⁰⁶.

Na *Vida de D. Telo*, por exemplo, o efeito da redenção no homem reflete-se na imagem de exilado expectante, mas também na de emulador do sacrifício teândrico cuja ação se traduz geralmente num registo quase formular: próximo da morte, «oferece se [em] sacrifício por toda sua cõgregaçom» ao que se segue a expansão emotiva dos muitos suspiros, lágrimas e soluços, provavelmente, diz o autor, «por o mui grande cuidado dos riligiossos deste moesteiro»¹⁰⁷. Deste modo, numa dimensão mais restrita, e eminentemente humana, Telo cumpre também um sacrifício redentor em prol dos seus cónegos.

Esta formulação final, resume bem o que, globalmente, distingue as hagiografias históricas de Santa Cruz, das ficções sagradas de Santa Maria de Alcobaça. As primeiras, bem inseridas num contexto real, temporal e espacialmente identificado, oferecem, além do cuidado com a salvação individual com a alma, objetivos coletivos como a luta contra os muçulmanos e a cura das almas, pelo que as três vidas representam figuras modelares de pastores da igreja. De outro modo, nas coleções alcobacenses, e apesar das perguntas sobre a Cristandade, os destinos narrados têm um foco menos altruísta e respondem à salvação do herói, frequentemente na sequência da mediação de um mestre santo, sobre o qual, em geral, pouco se sabe.

Deste modo, tanta na expiação exigida às santas pecadoras, como na *fuga mundi* por que optaram os santos que renunciaram à família, a vida solitária é marcada pela mortificação do corpo e, no modo como preparam a sua salvação particular, o modelo de sofrimento criado pela Paixão de Cristo parece oferecer-se como uma exigência purgatória legítima, tal é a aceitação com que se entregam às provações.

Na *Vida de Santa Maria Egípcíaca*, a finalidade daquele exemplo é explicitada pelo monge Zosima a propósito da mulher que o edifica: «Jesus Cristo Deus (...) nação por remir os homem da Virgem Maria pollo qual tu sofres esta nuidade pollo qual tu atormentaste assy as tuas carnes»¹⁰⁸. A este comportamento que, nas vidas das santas penitentes, responde à necessária satisfação dos pecados próprios, está igualmente implícito um desejo de *imitatio christi*, tanto na sua humanidade, como na emulação das suas provações pela redenção da humanidade, um aspeto comum aos restantes santos.

Há, portanto, um grande investimento em ações individuais salvíficas, pois, apesar da gratuidade da graça afirmada no evangelho e aqui também pontualmente apresentada como propulsora de encontros que encaminham para a redenção ou para a busca de Deus, em textos como a *Vida de Santa Maria*

¹⁰⁶ Cf. Jacques Le Goff, «O homem medieval», in *O homem medieval*, Editorial Presença, 1990, pp. 9-30.

¹⁰⁷ Aires A. Nascimento (ed.), *Vida de S. Martinho*, 281.

¹⁰⁸ Maria da Conceição Dias e Clara Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», p. 61.

Egípcíaca, lê-se que «a graça spiritual nom he dada ao homê polla dignidade e polla hordê do ssaçerdoçio mais pollas obras e pollos bõos costumes sse gaanha»¹⁰⁹. Embora o contexto possa explicar esta reserva contrária à mensagem evangélica, a verdade é que, do ponto de vista narrativo e também pela exemplaridade pedagógica dos percursos individuais, é à satisfação pelas obras que é concedida a centralidade da representação literária.

Mas, se, no quadro desta necessidade de provas do mérito do santo, os caminhos de salvação representam, nas hagiografias crúzias, o resultado de circunstâncias históricas e políticas, naturalmente favorecidas pela ação da providência e da graça divinas, nas hagiografias alcobacenses, muito embora se mantenha este mesmo enquadramento, os resultados das mudanças absolutas que os protagonistas perseguiram são ainda instigados por um qualquer fator externo – uma advertência (no caso de Tarsis), uma reação devota a uma pregação (com Pelágia), um obstáculo que se interpõe maravilhosamente no auge do pecado (com Maria), a recusa do matrimónio (em Aleixo e em Eufrosina) – e repartem-se entre a reclusão na cela do mosteiro de homens e de mulheres, ou no emparedamento, respetivamente, nos casos de Eufrosina, Tarsis, e Pelágia, e o deserto, com Maria Egípcíaca, ou a rua, com Santo Aleixo. Atestando a grande fortuna do tema da renúncia na Idade Média, estes cenários têm em comum a opção pela vida solitária, em rutura com o passado de deboche ou de vida em família.

Na sua distinta exemplaridade, tanto a expiação como as tentações são proporcionais em tempo e intensidade à representação da vida de pecado, ao mesmo tempo que também demonstram que a importância do arrependimento, ainda que breve, como no caso de Tarsis, a quem o conversor Panuncio diz: «Nom te perdoou Deos pella tua peendença, mais pello teu arrependimêto»¹¹⁰. Com a devassidão blasfematória de Maria e de Pelágia, contracenam dois religiosos, cuja suposta perfeição é posta à prova pela tentação do orgulho, em Zosimas, e da luxúria, no bispo Nono, demonstrando-se, em cada um destes percursos, como o valor das obras é subalternizado pela misericórdia divina: aquele é advertido de que «verdadeyramête nom ha homê nehuũ que aja ã ssey perfeiçõ»¹¹¹ e «Deos soamente ssabe curar a fraqueza humanal»¹¹², enquanto Nono afirma que «a ponpa e ornamento de hũa molher do mundo de hũũ dia, sobrepoja e veençe todas as obras de minha vyda», pelo que reconhece: «nom ey, nẽ he a mỹ esperãça em meus fectos e obras, mas a minha alma e a minha esperança, ssoo esta he, e porende na tua muito e mui grande misericordia e piedade, que nom pereça e seja salva»¹¹³.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 60.

¹¹⁰ Ana Maria Martins (ed.), «Vida de Tarsis», in I. Castro *et. al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana*. Nova Série, 4 (1982-1983), p. 17.

¹¹¹ Maria da Conceição Dias e Clara Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», p. 56.

¹¹² *Ibidem*, p. 57.

¹¹³ Luís F. Duarte (ed.), «Vida de Santa Pelágia», p. 22.

A este conjunto, acrescenta-se a *Vida de uma monja* que, tal como a *Vida de Tarsis*, provém de coleções latinas de ditos de santos padres, respetivamente, da coleção latina de *Verba seniorum*, traduzida por João Subdiácono no século VI, e da versão latina dos *Apophthegmata Patrum*, de Pascásio de Dume (séc. VI)¹¹⁴. De comum com as narrativas anteriores, esta monja confrontou-se, na juventude, com uma mãe luxuriosa e pecadora e com um pai discreto e doente, ignorando qual a via a seguir. Perplexa com a reação díspare da natureza no dia das respetivas mortes, foi beneficiada com uma visão que demonstrou quiasmaticamente¹¹⁵ o destino de cada uma das almas, o que veio a determinar a sua opção monástica.

As vidas de Eufrosina e de Santo Aleixo, ambas anónimas – a primeira escrita em grego e traduzida para latim no século VIII¹¹⁶, e, a segunda, em sírio ou grego, com uma redação no século V e um acrescento significativo antes do século X, altura em que foi traduzida para latim, passando a ser conhecida no Ocidente¹¹⁷ – mantêm a temática do *contemptu mundi* e comungam da mesma recusa da relação familiar e do casamento e do mesmo ideal de castidade. Na *Vida de Santa Eufrosina* mantém-se o modelo mestre-discípulo, comum na hagiografia oriental, na medida em que, depois de ser doutrinação, é a protagonista que, travestida de monge, repreende o desespero do pai, que não a reconhece, e repete perante ele o que antes aprendera e agora experimenta: «que nom deuja homẽ a amar os filhos mais que deus quem amar ho padre e ha madre mais que m̃j. nom he digno de m̃j E sse algem nom Renunçiar todas as cousas que possuiẽ nõ pode seer meu diçipulo»¹¹⁸. Na *Vida de Santo Aleixo*, pelo contrário, o abandono do lar não implica a censura dos afetos familiares, valorizando antes a vida de pobreza por que o nobre optou e a resistência à humilhação que lhe infligiam os seus próprios servos, desconhecendo a sua nova identidade.

¹¹⁴ Cf. José Galdes Freire, *A versão latina por Pascásio de Dume dos «Apophthegmata Patrum»*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1971; Cf. Ana M. Machado, «Memory, Identity and Women's Representation in the Portuguese Reception of Vitae Patrum: Winning a Name», in M. Cotter-Lynch, and B. Herzog, *Reading, Memory and Identity in the Texts of Medieval European Holy Women*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 150-152.

¹¹⁵ Cf. Paulo Meneses, «Da conversão do herói na narrativa hagiográfica: uma experiência temporal?», in P. Meneses, *Sobre o Tempo*. Secção Portuguesa da AHLM. Actas do III Colóquio, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2001, pp. 225-240.

¹¹⁶ Cf. Ana M. Machado, «Vida de Eufrosina», in G. Lanciani e G. Tavan (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 671-672.

¹¹⁷ Cf. Ângela Correia, «Vida de S. Aleixo», in G. Lanciani e G. Tavan (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 663-664; *idem*, «Sobre a funcionalidade da narrativa hagiográfica», in A. A. Nascimento (dir.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. 2, pp. 121-124.

¹¹⁸ Josiah H. Blackmore, (ed.), «Vida de Eufrosina», in Ivo Castro et al., «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (II)», in *Revista Lusitana*, Nova série, 5 (1982-1983), p. 53.

A atenção narrativa concedida às ações dos santos não compromete a intervenção ativa e explícita da misericórdia nas suas vidas, constituindo esta um dos pilares da esperança na salvação individual, tanto em santos devotos, como Eufrosina que, antes de entrar no mosteiro, solicita à misericórdia divina uma orientação sobre o caminho a seguir e é ali acolhida, porque o abade põe em prática o preceito divino «aquele que uer a m̃y ño o lança-rey ffora»¹¹⁹; como nos extremos de pecado, protagonizados por Pelágia e declarados em confissão (ño acharey ẽ m̃y sinal de nenhũa obra boa (...)) Mais spero na gram piedade e mysericordia do meu senhor»¹²⁰), ou por Maria que, na rememoração do seu passado licencioso, percebe «que Deos misericordiosso ssofreu a sua peendencia e atendeo. ca lee nom sse delleyta sobre a morte do pecador mais atende a ssua peendencia»¹²¹, ou que, em relação às tentações no deserto, reconhece a misericórdia que «livrou ho seu corpo e a sua alma de todollos prigoos»¹²², concluindo Zosimas que o «Ssenhor Deos do ceo que abre a porta da misericordya aaquellles que o demandã de todo coração»¹²³. Misericórdia é o conceito-chave destes textos, precisamente porque o que se enfatiza não é tanto o mérito das obras, mas a enorme capacidade de perdão qualquer que seja a extensão do pecado, renovando exemplarmente a promessa redentora, não já através da memória do resgate, mas das virtudes do arrependimento e do subsequente perdão. Neste processo, são igualmente determinantes as lágrimas de compunção cuja relevância se traduz no facto de se terem consubstanciado na doutrina que a patrística oriental designou *Penthos*, evangelicamente fundada nas bem-aventuranças («Bem-aventurados os que choram, pois serão consolados», Mt 5:4), e criando um padrão de devoção que estes textos bem evidenciam¹²⁴.

Outras figuras, lugares e práticas sacramentais povoam, a título complementar, estes itinerários de salvação. Ainda que sem a relevância que irá ter no século XIII, com o apogeu do culto mariano, a intervenção da Virgem descobre a santidade tanto de Aleixo, quando, figurada na igreja de Santa Maria, em Edessa, no adro da qual o pobre pedia esmola, revela a sua natureza singular, como em representação análoga junto à igreja de Jerusalém, favorece a entrada de Maria para adorar o «denho da Santa Cruz»¹²⁵; à saída, a convertida reconhece a sua misericórdia e é a voz da Virgem que lhe indica

¹¹⁹ Josiah H. Blackmore, (ed.), «Vida de Eufrosina», p. 48.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹²¹ *Ibidem*, p. 63.

¹²² *Ibidem*, p. 67.

¹²³ Maria da Conceição Dias e Clara Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», p. 71.

¹²⁴ Cf. Genéviève Hasenohr, «Typologie des larmes dans la littérature de spiritualité française des des XIII-XV siècles», in *Actes du Colloque International sur le moyen français*, Montréal, Ceres, 1997, pp. 45-63; Teresa Candolo, «Desejo de Deus e lágrimas – uma chave de leitura monástica para textos de espiritualidade medievais», in *Tessituras, Interações, convergências*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, S. Paulo, 2008.

¹²⁵ Maria da Conceição Dias e Clara Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», p. 64.

a «carreira da peendença da ssaude»¹²⁶. A cidade sagrada, objeto de peregrinações associadas ao culto da cruz ou de outros «logares da resurreycão»¹²⁷, é também o espaço escolhido pela identidade masculina que Pelágia assumiu no seu emparedamento, como pelo diácono Jacob que a descobre; finalmente, a eucaristia, consubstanciação do sacrifício redentor, é o sacramento que sela a conversão de Maria e a entrada na comunhão dos santos.

A confluência de componentes e de agentes que, em chave literária, tematizam a redenção nas ficções sagradas analisadas afasta-se da concentração doutrinal a que se assiste nos registos de pendor mais didático, onde esta vertente da salvação surge essencialmente como memória ativa, cultuada e reconhecida; pelo contrário, nas vidas de santos, a redenção é encarada como um pressuposto, um *a priori* que, embora teoricamente gratuito, exige o compromisso do homem com o seu próprio itinerário de salvação. Assim sendo, o sobrepujamento da graça e da misericórdia ou a mediação da virgem configuram o motor que impele o homem para a devoção e para a fé, pois a existência e a intervenção daquelas, ao mesmo tempo que escapam ao seu controlo, refreiam eventuais presunções de auto-suficiência. Em suma, na extensão do recurso explícito a esta retórica da redenção, traduz-se uma preocupação muito física e uma grande necessidade de criar imagens fortes desse extremo sacrificial que os santos são movidos a reviver.

2.2. De olhos postos no além

Paralelamente ao radicalismo das experiências relatadas ou evocadas, esta literatura supõe uma profunda mensagem de esperança não exatamente no homem, mas na confiança que depõe na misericórdia divina e na sua possibilidade de salvação, configurando aquilo que Delumeau¹²⁸ designou «otimismo escatológico». No caso dos santos, as dúvidas sobre o *post mortem* dos protagonistas são dissipadas pelos usuais sinais de santidade que vão do tradicional brilho, claridade, perfume que emanam do moribundo, ao poder das relíquias, aos sinais de luta com os diabos e à expressão plástica da absolvição, por vezes previamente anunciada, ou apenas entrevista no otimismo e alegria do herói, como, singularmente ocorre, na morte de S. Teotónio:

Vimo lo çertamente com mui ledo vulto se soerguer, como que se levantava a rrecebimento de alguem, e polla alegria do seu gesto (...) dava a entender não morrer mas partir se pera outra terra, e como quem mudava amigos e não os deixava.¹²⁹

¹²⁶ *Ibidem*, p. 65.

¹²⁷ Luís F. Duarte (ed.), «Vida de Santa Pelágia», p. 27.

¹²⁸ Cf. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 25.

¹²⁹ Elsa Silva (ed.), *Vida de Theotónio*, p. 315.

Nas hagiografias históricas em estudo, o fim da vida terrestre é, narrativamente, um tempo de pausa que engloba a descrição da disposição do santo e a catarse dos que o rodeiam. É, portanto, uma morte pública e assistida. A de S. Teotónio é particularmente singular, quer pela expressão da dor que provoca no seu biógrafo, quer pelo contraste com a alegria do moribundo.

Neste e noutros sentidos, estas narrativas representam emoções intensas, não apenas em relação ao arrependimento e à revelação dos extremos de renúncia das hagiografias alcobacenses, mas também na comoção relativamente à morte. O dom das lágrimas que, sobretudo nas vidas das santas penitentes, sinalizava a intensidade da compunção, e que, na iminência da morte, pode expressar a dor perante o risco que a alma corre, adquire na Vida do primeiro prior outras modulações. Apesar de retomar a carta que S. Jerónimo escreve a um amigo para o consolar da morte de um sobrinho¹³⁰, o trecho constitui um marco na expressão da sensibilidade medieval portuguesa, pois, numa atitude comum à que também ocorre na *Vida de Eufrosina*, recusa as lágrimas, porque a Escritura o proíbe, mas não deixa de assinalar, por um lado, o *pathos* da ausência, numa humaníssima consciência do desfasamento entre o discurso da emoção dos homens e a subsequente dor na separação e, por outro, o consolo da fé na doutrina e a certeza de que «avia sua alma aprazido a Deus», e que Teotónio seria recebido «com Cristo (...) ressuscitado»¹³¹.

Se, no plano da emoção, os dois conjuntos textuais se revelam profundamente intensos¹³², nas referências imprecisas ao destino das almas e dos corpos, à sua natureza, aos momentos dos julgamentos divinos começam a manifestar-se as incertezas. Em matéria escatológica, as convicções mais firmes para que estes textos apontam reportam-se apenas a um juízo no fim dos tempos, conforme se reitera nos vários credos, à separação entre alma e o corpo, no momento da morte, e à existência de um reino dos céus. Todavia, o percurso até essa meta deixa margem para muitas dúvidas e acabará por se resolver, *grosso modo*, quer com um juízo particular, com Santo Agostinho, quer, a partir da segunda metade do século XII, com a invenção do purgatório¹³³, um substituto do espaço de refrigério que significara o shéol até à ressurreição de Cristo¹³⁴, ou com outros espaços que acolhem os santos após a morte. Ainda que as informações não sejam concludentes a esse respeito, o adiamento da felicidade para um futuro cuja data se não conhece parece

¹³⁰ Cf. Aires A. Nascimento (ed.), *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra...*, p. 60.

¹³¹ Elsa Silva (ed.), *Vida de D. Tello*, p. 286.

¹³² Cf. Cristina Sobral, «Notas para uma história da hagiografia em português: os séculos XIII e XIV», in *Cadernos de Literatura Medieval. CLP. Hagiografia*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2015 (no prelo).

¹³³ Cf. Jacques, Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981; Jean Delumeau, *Uma história do paraíso. 1. O jardim das delícias*, Lisboa, Terramar, 1994.

¹³⁴ Cf. Georges Minois, *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991.

ter suscitado a criação de «céus» intermédios com configurações várias que a teologia se esforçou, em vão, por dilucidar. Nem mesmo a admissão de um paraíso terrestre como realidade corpórea, por parte de autores como Santo Agostinho ou S. Tomás de Aquino¹³⁵, foi suficiente para disciplinar um espaço de recompensa e prémio pelos méritos dos heróis santos.

Nesta matéria, a *Vida de S. Teotónio* fornece informações desencontradas: uma vaga, relativamente à ascensão da alma, pouco depois da morte («subindo já com alegre coração à celestial Jherusalem»¹³⁶), e uma outra, mais concreta, na sua antevisão: num prolongamento do paradigma do *miles christi*, Teotónio vê-se no alto de uma torre com uma lança, sendo conduzido por S. Pedro que, mediando a voz de Deus, lhe anuncia o gozo das bem-aventuranças eternas e lhe mostra uma escada similar à de Jacob, «estendida até ao céu» e destinada aos purificados.

Já no momento da morte do santo, propriamente dita, são os monges que, pela alegria do seu rosto, inferem a presença de anjos e o trânsito da alma, porém, em função de um outro episódio, a lembrar o drama da ascensão da alma, de origem persa, e o necessário confronto com o diabo, aquela passagem não se faz sem algum sobressalto, pois,

quando aquella sancta alma foi desatada da carne, veyo ali o inimigo da humanal linagem, e porque de suas obras nenhũa cousa achou em sua alma, logo muy furioso saltou em hũ familiar do mosteiro, e per espaço de mea hora o atromentou miseravelmente, e dahi se partio cõfuso dando a todos declaração que a alma do sancto varão, livre e desembargada, foi alevantada aos çeos.¹³⁷

A este propósito, note-se como, nestes textos, a intervenção demoníaca é geralmente contida, voltando a ocorrer apenas na *Vida de Santa Pelágia*, com uma reação intempestiva à ação conversora do bispo Nono. Esta presença discreta, conjugada com a escassez de milagres *post mortem*, integra-se num registo pouco tocado pelo gosto e fé populares. Dir-se-ia que, *intra muros*, prevalece uma configuração de certo modo hierática da santidade. Émulos de Cristo, a piedade popular ainda não os reconfigurou como intercessores no favorecimento das graças.

Sobre a natureza da alma, os textos são lacónicos e só na *Vida de S. Teotónio* se transfere para um *post mortem* imaginário a presença do próprio santo. Como se disse, as hesitações eram muitas e a indefinição conceptual da alma dificultava a sua representação, oscilando-se entre o silêncio, a duplicação da imagem do santo ou a mais absoluta incerteza. À época, embora não houvesse ideias seguras a respeito da (in)corporeidade dos corpos, pensava-se que

¹³⁵ Cf. Jean Delumeau, *Uma história do paraíso. 1. O jardim das delícias*, Lisboa, Terramar, 1994.

¹³⁶ Elsa Silva (ed.), *Vida de Theotónio*, p. 287.

¹³⁷ Elsa Silva (ed.), *Vida de Theotónio*, p. 315.

«as almas separadas eram dotadas de uma materialidade *sui generis* para que, havendo condenação, as penas pudessem atormentar corporalmente». Se associarmos estas referências às que ocorrem na descrição da morte, consta-se que o assunto não era pacífico, apesar de, conforme afirma Le Goff, «desde cedo a doutrina da Igreja afirmar que quando o homem morria, a alma imortal deixava o corpo e que só se encontrariam no fim dos tempos, quando da ressurreição dos corpos»¹³⁸. Pelo contrário, S. Teotónio, como muitos outros, parece ter assento imediato na corte celestial, além de ser agraciado com um outro privilégio que o coloca na linha figural antes mencionada, uma vez que este eleito morre numa «sexta feira, aa primeira hora do dia em que Jhesu Christo nosso Senhor resurgio»¹³⁹.

Confrontando esta solução com a que se lê nas vidas de Tarsis e de Pelágia, percebe-se que a dimensão da mudança nelas operada parece afetar a confiança na absolvição dos seus pecados, pelo que, nos dois casos, se antecipa a demonstração do perdão. No caso de Tarsis sobressai a sua materialização na visão de «hũ leyto muj bem afeytado de panos preçiosos e tres virgees que o guardauã»¹⁴⁰ e, depois da morte, na subida da sua alma em direção ao «çeeo cõ gram cõpanha d'angos que faziam grande allegria cõ ella»¹⁴¹. Na *Vida de Santa Pelágia*, a profecia da conversão da jograles e a consequente entrada no paraíso são transmitidas no sonho em que o bispo Nono colocava numa pia da igreja «hũa põõba de collar negra e chea de muita çugidade e fedor» que, de imediato, se tornou «linpa e branca como a neve e voou em tanta alteza sobre o áar» que ele a perdeu de vista¹⁴².

Na representação do destino individual, merece ainda referência, a propósito da morte de S. Teotónio, o comentário, entre emocionado e glorificador, de Afonso Henriques: «Primeiro sua alma sera no çeeo que seu corpo na sepultura?»¹⁴³. Qual seja este céu, apenas em função de um senso comum se poderá supor que, dada a suspeita da presença dos anjos na sua morte, se tratará de um espaço prévio ao do destino das almas após a parusia¹⁴⁴.

Sobre esse momento último, os textos apenas reproduzem ideias gerais que apresentam a escatologia como uma questão de justiça, não exatamente universal, mas relativa. Assim, diferentemente do discurso sobre os intervenientes na salvação das almas, na *Vida de Santa Pelágia*, afirma-se peremptoriamente que só as obras serão contabilizadas: «o juizo ha-de seer justo e cada hũ ha-de reeeber e aver gallardom, segundo suas obras»¹⁴⁵; contudo,

¹³⁸ Cf. Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 16.

¹³⁹ Elsa Silva (ed.), *Vida de Theotónio*, p. 316.

¹⁴⁰ Ana Maria Martins (ed.), «Vida de Tarsis», p.17.

¹⁴¹ *Loc. cit.*

¹⁴² Cf. Luís F. Duarte (ed.), «Vida de Santa Pelágia», p. 23.

¹⁴³ Elsa Silva (ed.), *Vida de Theotónio*, p. 315.

¹⁴⁴ Cf. Jean Delumeau, *Uma história do paraíso. 1. O jardim das delícias*, Lisboa, Terramar, 1994.

¹⁴⁵ Luís F. Duarte (ed.), «Vida de Santa Pelágia», p. 20.

na *Explicação dos Dez Mandamentos*, introduz-se um fator de ponderação, de acordo com o qual algumas ações terão direito a uma compensação exponencial, como se lê a propósito das consequências do quarto mandamento («honremos a Deus nosso Padre»): «por cada hũa cousa, que por el leyxarmos, [Deus] nos dará por hũa cento»¹⁴⁶.

Se estas promessas estimulam a esperança e animam as boas obras, as representações do juízo final insistem na pedagogia do medo, não tanto pela adjectivação utilizada (tremendo, pavoroso, temedouro e espantoso), mas sobretudo pelas encenações criadas na *Explicação dos dez mandamentos*, onde, devido ao incumprimento da primeira ordem («non ama homem outro Deus»¹⁴⁷), se antecipa a pergunta, entre acusatória e cínica: «Hu som aqueles vossos Deoses, em que vós aviades tanta speranza (...), dizedi-lhe, que se alevantem suso, e que vos venhaõ ajudar», ao mesmo tempo que se pronuncia o castigo implacável: «eu quero dar a sentença contra vós, a qual sentença os vossos Deozes não poderam storvar»¹⁴⁸. A imagem de Deus tremendista que aqui se desenha está nos antípodas da misericórdia humanizadora que antes se observou e a estratégia dramatizadora confirma-a, ao encenar o que dirá Jesus Cristo aos que

jogam e trebelham (...) que arenegam de Deus, e de sua madre, e dos seus Sanctos (...) eu assy os chamarey em no dia do Juizo como aquele poboo, que nom he meu (...) E isto quer dizer, que os condepnrá em nas penas perduravees do inferno.¹⁴⁹

A recriação evolui para o registo apocalítico, no momento em que, na *Contemplação de S. Bernardo*, o autor, parafraseando Lucas (23:28-29), antecipa, perante os pais, o terror que cairá sobre eles e sobre os seus filhos e ordena:

Non choreless sobre mym, mas sobre uos e sobre uossos filhos. Ca dias vijram que diredes, bem auventurados som os uentres que nom Jeerarom e as tetas que nom amamentarom. E diredes aos montes: cayde sobre nos e cobridenos da face de deus Irada.¹⁵⁰

Na *Morte de Jerónimo*, mantém-se esta atmosfera de medo do «geeral juízo»¹⁵¹ que apenas se destina aos vivos: embora se esclareça que Jesus Cristo foi por Deus estabelecido juiz dos vivos e dos mortos, só se anuncia que descera a

¹⁴⁶ Fr. Fortunato de S. Boaventura (ed.), «Explicação dos dez mandamentos da lei de Deus», p. 161.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 154.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 155.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 156.

¹⁵⁰ José P. Machado (ed.), «Contemplação de São Bernardo segundo as seis horas canónicas do dia», p. 113.

¹⁵¹ José M. Feio (ed.), «Morte de S. Jerónimo», p. 32.

julgar o mundo dos vivos, sem margem para qualquer misericórdia e com consequências devastadores para o poder dos reis, para os que o desprezam ou que se vangloriam do mal. No mesmo registo dramático, definitivo e implacável, antecipa-se interrogativamente a reação perante a «face muy sanhuda», admitindo que tanto a consciência dos homens, quanto a «grande companhia dos diaboos» os acusarão antes da «cruel sentença» que os enviará para o inferno, onde corpo e alma serão atormentados pelos diabos sem lugar a refrigério¹⁵².

O inferno é, pois, o lugar das penas perduráveis infligidas sobre o corpo e a alma, no fim dos tempos, mas esta mesma designação pode também recobrir o seio de Abraão de onde Cristo retirou «as almas dos sanctos padres antigos os quaes tinha o diabo nas moradas do inferno»¹⁵³. Ora estes lugares «quebrantados» por Cristo eram o reino dos mortos, o *sheol* hebraico¹⁵⁴, um espaço único que não se confrontava com nenhum outro mais apazível e que também não correspondia às representações da literatura visionária medieval. No *corpus* em estudo, o imaginário próprio das visões do além está sintetizado na visão da monja preocupada com os sinais contraditórios que acompanharam as mortes dos pais. De forma brevíssima, o quadro reúne as referências tópicas do *habitat* dos condenados, a saber, espaço, tormentos, habitantes e respetivos comportamentos:

hũũ vale. e vy hũa coua muj negra e muj espantosa e tamanho era
hy o bater dos dentes e o choro e os braados que se nom podiam hi
ouuir hũũs cõ os outros E uj minha madre jazer atolada ã fogo. atee
os olhos e desuairados vermẽes que a comiam de cada parte.¹⁵⁵

Nos seus antípodas, o paraíso não está isento de igual ambiguidade, no entanto afigura-se possível distinguir entre dois universos que, podendo cruzar-se, respondem a recortes diferenciados. Nesta narrativa, o *locus amoenus* parece reportar-se a um destino intermédio – o último só ocorrerá no fim dos tempos –, caracterizado pela imagética própria do paraíso terrestre e pela tópica da indizibilidade:

canpo ãno qual auja muj desuairadas aruores de desuairados fructos
E eruas muy uerdes de desuairadas frores e aues que cantauã
ã desuairadas maneyras E muy fremosas. qual lyngua d'homẽ nom
poderia dizer.¹⁵⁶

¹⁵² *Loc. cit.*

¹⁵³ José M. Feio (ed.), «Morte de S. Jerónimo», p. 31.

¹⁵⁴ Cf. Georges Minois, *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991.

¹⁵⁵ Ana Maria Martins (ed.), «Vida de uma monja», in I. Castro *et al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana*. Nova Série, 4 (1982-1983), p. 19.

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

Por contraste, em relação ao chamado reino dos céus, apenas se infere que é o lugar habitado pela trindade, o destino da ascensão de Cristo, o lugar de onde se desce para julgar vivos e mortos e, talvez, onde foi acolhido o bom ladrão («oje seras comigo na paraíso»¹⁵⁷). No mais, o silêncio é absoluto, o que não deixa de ser sintomático da inefabilidade do espaço, como, de resto, se deduz da impossibilidade de para ele olhar diretamente, de ressonância paulina (1 Cor 13:12), a propósito da indignidade de Tarsis: «nã es digna dealçar as maaos contra o çeeo porque os teuos olhos e os teus beyços e as tuas maaos ouverom grandes maldades»¹⁵⁸.

Assim, quando à glória perdurável se opõem as trevas infinitas, o âmbito inequivocamente escatológico fica confirmado pela notação temporal. O problema reside no facto de textos como a *Vida de uma monja* apresentarem os dois espaços num tempo que precede a parusia, porque, se, em relação ao inferno, as características do lugar, se mantêm, quer se trate do destino imediato ou apenas do lugar de condenação, no final dos tempos, o paraíso parece oferecer contornos distintos, como se conclui de algumas referências espaciais. Com efeito, os gestos que sinalizam o Oriente como meta - no olhar de Tarsis («tam ssoomente olha contra ho ouryente»¹⁵⁹) ou na morte de Maria Egípcíaca («a ssua face catava contra ho oriente»¹⁶⁰) - parecem apontar para uma ideia de paraíso terrestre e, uma vez que, na *Vida de uma monja*, a descrição do lugar habitado pelo pai coincide com o imaginário associado ao jardim de Adão e Eva, tudo convergiria para essa conclusão.

Mesmo numa amostra tão reduzida, encontram-se outras imprecisões: na *Morte de Jerónimo*, refere-se o «môte de Deos e de Oreb» - o Monte Sinai onde Moisés celebrou a aliança com Deus e a selou com o decálogo -, como o destino daqueles que recebem a eucaristia, atribuindo, assim, uma geografia concreta ao que seria o paraíso da espera. Na *Explicação dos dez mandamentos*, por seu turno, afirma-se que o «moimento será sua [do homem] casa ataa ho dija do Juizo»¹⁶¹, portanto, o lugar do *post mortem* imediato, cancelando assim a passagem por outros destinos e contrariando a eventual sugestão de Cristo ao bom ladrão. Ora, pensando no que se disse sobre a morte de S. Teotónio, é possível que o silêncio sobre a separação corpo-alma conte com algum conhecimento geral, mas, mesmo assim, subsistiu a necessidade de esclarecer que a terra se destinava apenas ao corpo, sem, todavia, se especificar o destino transitório ou definitivo da alma.

¹⁵⁷ José P. Machado (ed.), «Contemplação de São Bernardo segundo as seis horas canónicas do dia», p. 114.

¹⁵⁸ Ana Maria Martins (ed.), «Vida de Tarsis», p. 17.

¹⁵⁹ *Loc. cit.*

¹⁶⁰ Maria da Conceição Dias e Clara Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», p. 69.

¹⁶¹ Fr. Fortunato de S. Boaventura (ed.), «Explicação dos dez mandamentos da lei de Deus», p. 166.

Considerando que o purgatório é uma invenção do século XII, e pensando na data de produção original destes textos e no tempo que as novas concepções, mesmo em matéria de religião, demoravam a interiorizar-se, não surpreende, pois, que este espaço intermédio, tal como veio a conformar-se, não seja referido. De facto, só na *Contemplação de S. Bernardo*, o autor inclui, na oração que recomenda ao cristão, «as almas do purgatorio», pedindo «que Deus lhes de a glória do parayso»¹⁶². Nos restantes textos, apenas há referência a um tempo de espera, na terra, para a conversão ou para a purificação necessária a uma entrada direta no além destinado aos bons. Com efeito, de acordo com uma das visões de S. Teotónio, supera-se o rigor de uma escatologia ainda marcada pelo binarismo com o prolongamento da vida na terra, distinguindo-se, de acordo com o apóstolo Pedro, «os que da religião já sahião purgados» de «alguns menos perfeitos que ainda se avião de purgar»¹⁶³. Tal situação que parece ter equivalente na *Vida de Santa Maria Egípcíaca*, um texto de origens bem mais remotas, quando a penitente se espanta por Deus ter sofrido tamanha ofensa, compreendendo depois que ele não quer a morte do pecador, mas sim o seu arrependimento. Assim, estritamente em função do que os textos dizem, a mensagem continua a ser de esperança e a expiação dos pecados faz-se na terra, mediante penitências de enorme exigência. Face a este recorte escatológico, a nova cartografia do além não pode deixar de ser vista também como uma espiritualização do lugar das penas purificadores que, até então, em função destes dois textos, se situaria no mundo dos vivos.

Finalmente, sobre o tipo de pena infernal, além da sumária descrição dos suplícios da mãe luxuriosa, faladora e curiosa, na *Vida de uma monja*, apenas na *Vida de S. Teotónio* há uma breve referência aos poderosos que «poderosamente avião de padeçer tormentos e todos os malfeitores arder nelle [fogo infernal] pera sempre, jamais»¹⁶⁴, sem que se precise se esse castigo é imediato. Já a ameaça da punição, direcionada para a parte do corpo que mais pecou, somente é convocada a propósito da propensão da língua para o mal e exemplificada com o «rico [que] fora grande falador, por tanto no inferno posto, ardia na lingoa»¹⁶⁵.

A concluir este breve percurso, cumpre notar que, conforme se lê nalguns passos introdutórios, a própria escrita é, também ela, um exercício redentor para o executante, não fora ela o meio de revelação dos exemplos santos e, no caso das hagiografias crúzias, o instrumento da legitimação doutrinal da cruzada contra o infiel, como satisfação ou sacrifício a garantir o caminho ascensional dos seus heróis. Nos textos alcobacenses, a fantasia que os alimenta propicia uma radicalização dos percursos santos e das emoções que tanto eles quanto a memória evangélica estimulam. As duas estratégias confluem na

¹⁶² José P. Machado (ed.), «Contemplação de São Bernardo segundo as seis horas canónicas do dia», p. 104.

¹⁶³ Elsa Silva (ed.), *Vida de Theotónio*, 314.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 310.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 302.

afirmação, entre a imagética, dramática ou aforística, da redenção do homem que estes textos recriam em exemplos do perdão divino alcançado pela exigência do caminho e pela imitação crística, num registo espiritual informada e emocionalmente comprometido.

3. As penas do Inferno e as alegrias do Paraíso nos *Sete Tratados Cartusianos*

Aida Sampaio Lemos

O Mosteiro de Alcobaça, onde a partir de meados do século XIV, e sobretudo no século XV, o exercício da tradução assumiu um lugar preponderante, legou-nos um conjunto significativo de obras de carácter hagiográfico, alegórico-moralista e ascético-místico. Entre estas obras encontram-se os *Sete Tratados Cartusianos*, mais conhecidos pelo título do primeiro tratado, *Castelo Perigoso*¹⁶⁶, os quais, com um discurso de tipo doutrinal e instrutivo-didático, explicitamente assumido no segmento inicial do primeiro tratado, integram o *Castelo Perigoso* (fols. 1r-57v)¹⁶⁷, no qual se pretende ensinar a todos a construir no coração, à semelhança da Virgem, um castelo forte contra os inimigos de Jesus para que Ele lá possa morar; os tratados *Dos Benefícios de Deus* (fols. 57v-61v), em que se fala da Paixão de Cristo e dos doze benefícios que se devem tomar por sacramento, *Do Livro da Consciência e do Conhecimento Próprio* (fols. 61v-79r), terceiro tratado, que trata da necessidade de se conhecer a si mesmo como forma de conhecer a Deus, e *Da Amizade* (fols. 79r-84r), no qual são abordadas as coisas a ter em consideração para receber Deus no coração; os tratados *Das Penas do Inferno* (fols. 84r-104r), que fala dos tormentos vividos pelos condenados ao Inferno, e *Das Alegrias do Paraíso* (fols. 104r-123r), no qual são dadas a conhecer as glórias de quem ganha o paraíso; e o *Livro dos Três Caminhos e dos sete sinais do amor embebedado* (fols. 123r-150v), o último tratado, que fala dos caminhos purgativo, iluminativo e contemplativo para chegar a Deus.

O outono da Idade Média, na venturosa expressão de Johan Huizinga, tempo de grandes contrastes, em que ambição e desprezo pelo mundo, crueldade e piedade, virtudes e vícios, temor a Deus e barbárie, paixão e renúncia, caminhavam lado a lado numa tensão em que as coisas do mundo e dos

¹⁶⁶ Destes *Tratados* chegaram até nós dois manuscritos, os códices CCLXXVI/ 199 e CCLXXV/ 214 (BNP), datados, respetivamente, da primeira metade do século XV e finais desse século, os quais terão sido traduzidos de um original francês da autoria de Fr. Robert, manuscrito cujo paradeiro é desconhecido, existindo, no entanto, um apógrafo na Biblioteca Nacional em Paris, que parece apresentar uma versão muito próxima daquela que o tradutor português terá usado.

¹⁶⁷ Os fólhos que serão doravante indicados pertencem ao manuscrito CCLXXVI/ 199.

homens eram encaradas como elos de um movimento de unidade que começava e terminava em Deus, está espelhado nestes *Tratados*. Saídos das mãos de representantes monásticos, que assumiam esse papel de mediação entre o terreno e o transcendente e ofereciam nos seus discursos promessas de uma vida para além da morte, os *Tratados* impelem o homem a viver na contemplação da eternidade que chegará no dia do Juízo e a preparar-se para a vida depois da morte:

[...] cada vez que nós olhamos a terra (esta) nos deve lembrar de nosso sepulcro. E do mau e espantoso apartamento que pode existir nela, isto é, da alma e do corpo entre os quais houve tão grande amor. Então será a alma ferida de um tão grande medo que não se poderia dizer nem pensar. Então verá ela os espantosos diabos que de todas (as) partes a cercarão e levarão consigo aos tormentos perduráveis e não haverá quem a livre de suas mãos. [...] A quarta besta que (o) homem deve lançar é a consideração do dia do juízo que será muito espantoso[...]. Então serão as consciências de cada um a todos descobertas. Porque todos os pecados de dito, de ato e de pensamento de que (o) homem não fez emenda em sua vida aparecerão a todo o mundo. Ali receberão os maus perdurável confusão e serão lançados da alegria do Paraíso, e aqueles e aquelas que reportaram suas obras ao louvor do mundo.¹⁶⁸

As ideias cristãs veiculadas e reguladas pela Igreja Católica e pelos seus representantes serviam como base comum a toda atividade humana medieval, moral e intelectual, sendo um dos fenómenos mais importantes, para a dimensão intelectual emergente do conceito de indivíduo inserido numa comunidade cristã, a criação de um modelo imitativo de Jesus Cristo na terra a par com a ressurreição depois da morte.

Quando o doce Jesus foi morto logo desceu em alma acompanhada da divindade aos infernos para libertar seus amigos. E ao terceiro dia ressurgiu e por quarenta dias se mostrou a seus amigos na terra e no dia de Pentecostes enviou (o) Espírito Santo sobre (os) seus discípulos. E tudo isto ele fez para nos dar esperança (de) que assim nos ressuscitará da morte à vida e nos fará subir ao céu consigo se nós nos esforçarmos (por) ressurgir da morte do pecado à vida de graça e se nós subirmos cada dia ao céu espiritualmente por santo desejo e devotas contemplações. E que sejamos sempre preparados para receber o Espírito Santo o qual Deus nos conceda.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Castelo Perigoso*, fols. 25v-26r. Os excertos transcritos seguem a edição modernizadora que fizemos do texto. Cf. Aida Sampaio Lemos, *Os Sete Tratados Cartusianos. Edição e Glossário. Contributos para o Estudo Linguístico*, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico, Serie Azul, Humanidades, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

¹⁶⁹ *Castelo Perigoso*, fol. 38v.

O batismo, o culto e a eucaristia tornaram-se rituais importantes presentes na vida dos cristãos, bem como a adoção de formas de vida consagradas à religião cristã que procuravam imitar Cristo. Lugar de ascese e de penitências individuais e coletivas, os mosteiros assumem-se como «cidadelas da oração»¹⁷⁰ – fortalezas de facto, rodeadas de muros e de crenças, voltadas para o divino sem conseguir escapar ao temporal, cumprindo «a função que é considerada fundamental para o interesse coletivo: adorar Deus, obter as suas graças e os seus favores, combater a perene presença do ‘velho inimigo’ entre os homens»¹⁷¹. Inimigo esse que era tido como um combatente poderoso e sinistro cujo grau de malignidade era tal que se afigurava necessário estar constantemente atento às suas maléficas obras e combatê-las persistentemente. O Diabo, como encarnação do mal, tal como os demónios, espertos e dissimulados, por ele comandados, sempre prontos a atacar o homem e a condená-lo aos maiores tormentos depois da morte, eram figuras onnipresentes no imaginário medieval, para o que contribuía fortemente a parenética religiosa que expunha e enumerava, num discurso pleno de pormenores descritivos, as terríveis e dolorosas consequências para aqueles que, morrendo em pecado, seriam eternamente condenados ao Inferno e afastados para sempre do Paraíso.

Nos *Tratados* encontramos esta conceção dicotómica do tempo e do espaço escatológicos que, marcando fortemente o discurso religioso, enformam a representação mental do homem medieval, incitado, pela culpabilização e pelo medo, a tratar da sua salvação arrependendo-se contritamente dos seus pecados e deles fazendo confissão, como é dito logo no primeiro capítulo do *Castelo Perigoso*:

[...] que a pessoa deixe e renuncie os pecados, efetivamente e de vontade. [...] que se meta esforçadamente à penitência e a fazer boas obras. [...] que persevere no bem até ao fim. [...] A esta paz ninguém pode chegar se não há verdadeira contrição e dor no coração com arrependimento dos pecados com que anojou o seu senhor Deus. E há grande motivo de profundamente gemer e de se fundir toda em lágrimas a pessoa que assanha seu criador, pecando mortalmente, perdendo Deus e Paraíso e ganhando os tormentos do Inferno, e perdendo os bens que dantes havia adquirido se Deus o não chama para sua graça. E torna-se servo do diabo. E a alma que era filha e esposa do Rei da glória é feita serva e barregã do inimigo. E depois do arrependimento deve vir à confissão. Esta é a boa camareira que limpa a casa e lança fora toda a sujidade com a vassoira da língua como assim diz David.¹⁷²

¹⁷⁰ Giovanni Miccoli, “Os Monges”, in Jacques Le Goff (dir.), *O Homem Medieval* (trad. M^a Jorge Figueiredo), Lisboa, Presença, 1989, p. 41.

¹⁷¹ *Loc. cit.*

¹⁷² *Castelo Perigoso*, fols. 1v-2r.

A alegoria do castelo, sobre a qual se constrói o primeiro tratado, reveste-se de grande rentabilidade numa época em que o castelo é ainda a metáfora central de defesa, e é preferencialmente nesta vertente que o discurso da obra se estrutura. Assim, trata-se tanto de receber o Bem, o «esposo das santas almas», «o doce rei», como de evitar os ataques do mal, do Diabo, do mundo. De facto, num mundo dicotómico como o configurado por este discurso, perder o Bem significa cair nas garras do Mal, deixar que o inimigo entre traduz-se na perda do Bem. Por isso, «Quem quiser fazer um castelo deve-o edificar em terra de paz»¹⁷³, já que a constante guerra com o inimigo implica paz com quem não o for. Inicialmente a alegoria funda-se na enumeração dos inimigos. A abundância de exemplos e explicações reforça a metáfora de defesa, já que os homens são cercados por tais inimigos a cada momento. Os pecados, ou inimigos, são meticulosamente discriminados, detalhando-se o seu grau de perigosidade e os contextos do quotidiano em que podem manifestar-se:

[...] Que fala dos pecados mortais e ramos que deles procedem. Cada homem e mulher devem saber que dos pecados os principais são sete de que muitos descendem, a saber, soberba, inveja, ira, preguiça, avareza, gula, luxúria. E quem cada um destes pecados e dos ramos deles quisesse tratar, fazia um grande livro.¹⁷⁴

Para além das estratégias de defesa, o homem é aconselhado relativamente à forma de erradicar o Mal dentro de portas, ou seja, ao modo de combater os inimigos que tenham já penetrado as suas defesas, incluindo-se neste particular o recurso à comunhão, pela qual «guarece e alimpa a alma dos pecados veniais e os mortais esquecidos apresenta à memória para deles se fazer emenda pela confissão»¹⁷⁵, à oração, que «é tão forte e tão nobre que, quando o castelo do coração treme e está a ponto de cair ou que os inimigos entraram por algum mau consentimento ou por pecado, a pessoa socorre-se de orações»¹⁷⁶, e à confissão, a qual deve ser «pressurosa», para evitar a tardança na emenda do pecado, bem como a morte sem confissão e o esquecimento dos pecados, pois, como lembra o autor, «ainda que os homens os esqueçam, não os esquece Deus»¹⁷⁷, tendo de ser também sincera e total, «sem cobertura» e «humildosa»¹⁷⁸.

Lançando mão de *exempla*, recurso frequentemente usado na obra, o autor dos *Tratados* ressalta igualmente a importância da penitência com uma ênfase escatológica que é evidenciada em diversas passagens da obra. Sem uma

¹⁷³ *Ibidem*, fol. 1v.

¹⁷⁴ *Ibidem*, fol. 4r.

¹⁷⁵ *Ibidem*, fol. 38r.

¹⁷⁶ *Ibidem*, fol. 49r.

¹⁷⁷ *Ibidem*, fol. 11r.

¹⁷⁸ *Loc. cit.*

confissão verdadeira e sem a remissão dos pecados pela penitência, não poderá nenhum homem entrar no Paraíso. Aliado a este tópico da expiação dos pecados está o conceito de Purgatório que, embora assuma um lugar importante na cultura cristã sobretudo a partir do século XIII, não tem uma expressão significativa nos *Tratados*.

Uma monja nobre de linhagem e de grande santidade foi assim pelo inimigo enganada e teve um filho de um seu servidor. E não ousou confessar-se tanto por sua nomeada como por sua linhagem. [...] E morreu naquele pecado e foi condenada, segundo ela mesmo disse à sua abadessa, a quem apareceu, trazendo nos seus braços um menino todo abrasado a que ardia o corpo e as entranhas. E jamais dele será apartada por confusão e tormento e disse-lhe que mais não mandasse rogar por ela que já não podia ser recuperada. [...] E não tenhais Deus por áspero se por um tal pecado mortal deixa perder e condenar uma pessoa, porque a vergonha que o homem tem de confessar o seu pecado vem de grande soberba que é raiz e começo de todos os males.¹⁷⁹

[...] Deus leva ao Inferno esguardando as penas dele e a quem as faz bem conhecer, dele (o) retrai por penitência. Porque o entendimento dos pecados guarda do Inferno, segundo diz David no Saltério: «*{Eruisti animam meam ex Inferno inferiori}*». «Senhor Deus, tu livras-te por penitência minha alma do profundo Inferno».

[...] E eu digo: ou aqui pagar por penitência ou no Inferno pender por justiça. Porque quem não sofre a pena da penitência convir-lhe-á sofrer amargosa vingança.¹⁸⁰

A presença obsessiva do pecado nestes discursos conduz o homem medieval a um dos fenómenos da vida moral cristã que é o da culpabilização. Como força superior, a culpa leva o homem a comprometer-se na luta entre o espiritual e o material, tendo como adversários quer o exterior, quer o seu interior. Com efeito, diz a Igreja, o homem deve ter medo de si mesmo, pois o seu corpo e a sua vontade são os seus grandes inimigos, e da sua natureza provêm todos os males. Assim, é fundamental que, para conhecer a Deus, se conheça a si mesmo e de si mesmo tenha medo, tomando consciência da luta interior que deve travar, pois o Diabo está em todo o lado, mesmo no coração de cada um, e pode conduzi-lo à condenação eterna.

Nós devemos deixar de pecar por quatro cousas: porque Deus espera tão longamente por sua misericórdia, e quanto ele mais nos espera, tanto mais gravemente punirá [...]. E também para que nos

¹⁷⁹ *Ibidem*, fols. 3r-3v.

¹⁸⁰ *Das Penas do Inferno*, fols. 85v e 88r.

dê boa recompensa e que esta seja à nossa medida e que, finalmente, nos dê vida perdurável. [...] Devemos, ainda, fazer quatro romarias ao dia. A primeira é a nossos pensamentos e consciências. A segunda é acerca de nós prezarmos o mundo tanto quanto vale. A terceira é de nós só pensarmos nas penas do inferno. A quarta é sobre nós cuidarmos na alegria do Paraíso. São Bernardo diz: «Quem não for dos tribulados, não será dos coroados.» E Santo Agostinho diz: «As tribulações são necessárias para purgar o homem, assim como o joeira para limpar o grão, e a lima o ferro e a fornaça o ouro.» E S. Jerónimo diz: «Depressa despreza o mundo quem esguarda que a morte não tem defesa». [...] Quem em conhecimento de seu Criador e em boa vida quer aproveitar, deve ele primeiro conhecer a si mesmo segundo os seus recursos, pois que, segundo dizem os santos, quanto melhor alguém se conhece, tanto mais chegado é ao conhecimento de seu Criador. [...] Segundo diz S. João Boca de Ouro, quem bem se quer conhecer faça o que diz Isaías: «{*Redite, prevaricatores, ad cor*}. Tornai-vos, pecadores, a vossos corações.» E diz Ezequiel: «{*Perfodite parietem*}. Furai, diz ele, a parede que vos impede de ver e conhecer vosso coração.»¹⁸¹

Numa expressão do *contemptus mundi*, a desvalorização do homem, do corpo e da terra liga-se a uma conceção, com raízes na filosofia platónica, que encara o corpo como um cárcere da alma, um «corpo-prisão num mundo-exílio»¹⁸². As coisas vividas e possuídas durante a vida da alma na terra são, por conseguinte, tidas como vãs, frágeis e desnecessárias. A vida que decorre na terra é imperfeita e finita, é sombra daquela que se ambiciona, perfeita, infinita e verdadeira, que existirá depois da morte para aqueles que a merecerem. Os discursos religiosos apresentam esta visão platónica cristianizada da realidade, considerando a vida do corpo como uma antecâmara para a verdadeira vida, a eterna e a única que vale a pena. No par antinómico vida finita e mutável / vida infinita e constante, aliado à aspiração mística de união com Deus e redenção eterna, reside um dos aspetos importantes da vida espiritual e moral da Idade Média, presente nos muitos tratados místicos e espirituais¹⁸³ escritos e traduzidos ao longo de toda a época medieval, designadamente nos *Tratados Cartusianos*. O homem é, pois, persuadido da necessidade de dar atenção sobretudo à sua alma e a tudo o que a possa salvar, em detrimento do seu corpo e do mundo, preocupando-se assim em alcançar o Paraíso e fugir do Inferno.

[...] o castelo do coração que nós queremos edificar deve ser assentado em lugar alto, por alteza de boa vida que como quer que

¹⁸¹ *Do Livro da Consciência e do Conhecimento Próprio*, fols. 62v-64r.

¹⁸² Mário Martins, *Introdução Histórica à vidência do Tempo e da Morte*, vol. I, Braga, Liv. Cruz, 1969, p. 11.

¹⁸³ Recorde-se, a título de exemplo, a *Vida de Barlaão e Josafate*, o *Tratado do Desprezo do Mundo ou Miséria do Corpo Humano*, o *Bosco Deleitoso* e o *Horto do Esposo*.

convenha ao corpo morar neste vale de miséria a conversação do coração deve ser no céu [...]. E por isso entre todas as criaturas vivas, o homem tem a cabeça direita ao céu e todas as bestas a trazem inclinada à terra em significação (de) que (o) homem deve sempre pensar alto e que a nossa terra não é aqui mas no céu.[...] Nós não somos senão peregrinos neste mundo que é cheio de perigos. E assim nos devemos manter nele como aqueles que vêm de longe de suas terras em romaria (e) que não buscam terras nem possessões.¹⁸⁴

[...] O mundo pouco vale e muito custa e nada dura. E Deus muito vale, e pouco custa e sempre dura. Pois sandeu é quem escolhe sujidade e deixa formosura¹⁸⁵.

[...] se alguém estivesse (por) longo tempo encarcerado, muito se alegraria do seu livramento. Assim é nesta parte, porque enquanto estamos neste corpo, vivemos encarcerados [...]. Neste cárcere ou morada vivemos nós e morremos. Pois são bem sandeus aqueles que de boa vontade moram nesta prisão porque, assim como o homem enquanto está preso em ferros não pode andar nem fazer o que quer, tão pouco pode a alma enquanto está no corpo tornar a Deus seus pensamentos e afeições.¹⁸⁶

Porque a presente vaidade deste mundo tem corações dos pecadores assim tomados que muito raramente atentam nas cousas que hão de vir, segundo nos mostra a escritura [...]. «Eu queria», diz Moisés, «que os pecadores se afastassem dos prazeres do mundo que são falsos e breves e atentassem (em) como são verdadeiras e graves e longas sem fim as penas que tais prazeres se seguem». E assim fossem prósidos (para) que não buscassem as penas do Inferno perdendo as alegrias do Paraíso. Por isto me parece bem dizer algum pouco da pena do Inferno, segundo se acha na escritura para as pessoas muito afoutas. [...] E por isto achar-se-ão desvairadas cousas neste livro que cada um leia onde lhe aprouver.¹⁸⁷

Este livro onde se podem achar «desvairadas cousas» é o quinto tratado, *Das Penas do Inferno*, no qual são descritos os suplícios e castigos que experimentarão os condenados ao Inferno, tormentos tidos como os mais dolorosos, os mais ásperos e os mais duradouros – «Coração não sofreria pensar, nem língua dizer, nem orelha ouvir, os tormentos e as dores que no Inferno existirão para sempre»¹⁸⁸:

¹⁸⁴ *Castelo Perigoso*, fols. 19r-19v.

¹⁸⁵ *Do Livro da Consciência e do Conhecimento Próprio*, fol. 62r.

¹⁸⁶ *Das Penas do Inferno*, fol. 109v.

¹⁸⁷ *Ibidem*, fols. 84v-85r.

¹⁸⁸ *Ibidem*, fol. 103r.

[...] a pena do Inferno é mais viva e áspera e não tem fim. [...] no Inferno arderão os pecadores de fora e de dentro.[...] Também a pena do Inferno será mais áspera que todas as penas desta vida. Isto diz a glosa sobre a epístola de S. Paulo aos coríntios: «Aquele fogo será sem comparação mais áspero que quanto (o) homem pode sofrer neste mundo». [...] Este é o primeiro tormento das penas do Inferno: o departamento dos bens temporais que tanto são amados (e) que o homem deixa sem esperança de mais tornar. [...] E se, em as buscar eles têm aflição e trabalho, grande nojo será quando no dia da necessidade em lugar de proveito sentirem deles grande impedimento. Por isto disse o Eclesiástico: «Quem ama as riquezas não terá fruto». [...] os condenados dirão no Inferno desde que tiverem o arrependimento tardio: [...] «Que nos valeu nossa soberba e as gabanças das nossas riquezas? Tudo passou assim como sombra». [...] não somente o fogo do Inferno queimará os condenados, mas ainda a memória das riquezas, com as quais eles pensavam comprar seus pecados lhes dará tormento. E bradarão contra elas e dirão suas maldades que eles fizeram, buscando-as. [...] Por isto diz S. Tiago aos ricos: «Chorai as mesquindades que vos vêm porque vossas riquezas apodrecerão e vossas roupas serão comidas pela traça, vosso ouro e vossa prata enferrujar-se-ão» [...]. E bem chamou Job ao Inferno terra, que assim como a terra é firme e estável assim o Inferno é perdurável e sem fim e por aqui é entendida a perpetuidade das penas dos condenados que é um dos grandes tormentos do Inferno.¹⁸⁹

Aos homens é oferecida uma descrição do Inferno como a terra das trevas e o cárcere eterno de onde ninguém conseguirá retornar e onde a glória que os condenados benquiseram em vida se torna vergonha e confusão sem honra, os deleites carnavais que gozaram se transformam em dores eternas e o amor das riquezas que tiveram se muda em pobreza extrema, onde, enfim, «os tormentos dos condenados serão tantos que não terão nome»¹⁹⁰.

[...] Verdade é que alguns cárceres aí há que têm frestas para (que) os que nele jazem tenham alguma claridade, mas no Inferno não é assim. Por isto lhe chamou Job terra cheia de trevas. [...]. Assim como o ladrão a quem ligam os pés e as mãos e assim o metem no cárcere a fim de que não possa escapar, assim serão os condenados nas penas [...]. Mas assim como por grosso, nós poderemos achar três tormentos que ali há contra três cousas que os perdidos amaram neste mundo. Primeiro, contra a glória dele terão vergonha e confusão sem honra; e contra os deleites carnavais terão dor sem deleitação; e contra o amor das riquezas terão pobreza sem abastança.

¹⁸⁹ *Ibidem*, fols. 87v-90r.

¹⁹⁰ *Ibidem*, fol. 95r.

[...] «Tormentos e dores aterrorizam os condenados e assim (estes) se doeram como mulheres que parem», assim como se dissesse «e de dentro e de fora sentirão muitas dores»: de dentro, pelos pecados encobertos, e de fora, pelos prazeres. Desta maneira todos os seus sentidos serão atormentados. [...] Que por grande pena e tormento que a pessoa sofra no Inferno não voltará, porém, a estado de graça. Mas para tirar a dúvida de que (a) pessoa não cuidasse que aquela pena lhes fosse (de) penitência e por ele houvessem de voltar a estado de graça, diz Job na palavra acima dita «terra de trevas», quer dizer, segundo as glosas, que por pena que (a) pessoa sofra, não pode tornar a estado gracioso, assim como faz nesta vida por penitência, porque desde que (a) pessoa está no Inferno não se pode retirar[...]. Daí que quando Job disse que o Inferno era terra mesquinha e de trevas, logo disse «onde há sombra de morte». A sombra tem semelhança da cousa que a faz e não é ela mesma. Assim, a pena do Inferno tem semelhança da morte pelo padecimento da pena, mas não é morte porque o homem não pode aí morrer.¹⁹¹

Nenhum pecado ficará por punir («a sanha e vingança de Deus serão abertamente sobre cada pecado dos condenados. Ele não diz sobre cada pecador, mas sobre cada pecado»¹⁹²) e nenhum condenado ao Inferno poderá ter esperança de escapar, dado que Deus, sendo misericordioso antes do Juízo, será sobretudo justo depois («se sua Mãe estivesse condenada no Inferno, ele não a tiraria, pois menos tirará outro pecador»¹⁹³) e, como tal, os condenados não se podem valer do bem que fizeram em vida se morreram em pecado mortal, não podem pedir ajuda aos santos, pois Deus não ouvirá rogos pelos perdidos, não podem acudir-se dos bens materiais ou de promessas para serem de lá tirados nem fazer-se valer da sua força física (que será como estopa no Inferno), tal como não podem fazer-se valer de argumentos, pois todos serão inválidos perante os pecados cometidos, nem de boas palavras (nem Aristóteles nem Cipião com as suas «formosas falas»¹⁹⁴ seriam de lá tirados), não poderão, enfim, fugir, pois Deus está em todo o lado. Assim, resta ao homem fazer penitência e livrar-se de morrer em pecado.

«Esguardadas bem as penas do Inferno, [devemos] considerar as alegrias e atrativos do Paraíso para cair em desesperança ou em grande tristeza» diz o autor ao iniciar o sexto tratado, *Das Alegrias do Paraíso*, no qual são salientadas as razões pelas quais se devem ter em conta as alegrias deste lugar celeste, bem como as “viandas” e as “mínguas” que os eleitos lá terão:

¹⁹¹ *Ibidem*, fols. 91r-91v e 96v-97v.

¹⁹² *Ibidem*, fol. 98v.

¹⁹³ *Ibidem*, fol. 100v.

¹⁹⁴ *Loc. cit.*

[...] nenhum tempo é longo, nenhum trabalho é duro para que o homem ganhe a glória perdurável. [...] Estas duas cousas [alegria e eternidade] serão o galardão dos bons, pelo qual (o) homem deve de boamente nesta vida sofrer todos (os) trabalhos.

[...] a consideração da alegria do Paraíso não somente reduz os trabalhos desta vida ou os faz de boamente sofrer, mas faz que (o) homem não sente os tormentos do mundo segundo bem parece em muitos Santos mártires que, por desejo de possuir aqueles prazeres, sofriam muito alegremente os tormentos, como S. Lourenço que dizia ao tirano: «Tuas brasas para mim são esfriamento». [...] a consideração destas alegrias faz cair a alma em uma tal glória que desfalece em si mesma. [...] as doçuras e as alegrias do Paraíso são tão grandes que fazem esquecer todos os trabalhos que o homem sofre por ganhá-los. [...] assim como (o) homem chama grande e abundante a um manjar quando é em tal quantidade que enche todas as escudelas, assim será tão grande aquela doçura que ninguém poderá receber mais no vaso do seu coração. [...] A segunda vianda será o grande prazer que eles terão porque escaparam às penas do Inferno, assim como se dois homens estivessem em perigo de morte e um escapasse e outro percesse. [...] Por isto diz David: «{*L(a)etabitur iustus cum uiderit uindi(c)tam*». «Os justos se alegrarão quando virem a vingança», não, porém, segundo diz a glosa, por eles verem os condenados perecer, mas porque escaparam de onde eles perecem. Esta alegria será tão grande que ninguém a poderá compreender. [...] A primeira minguia é fealdade ou má feição porque (o) homem não acha na terra formosura corporal em que não haja que dizer. Mas lá será formosura perfeita, como assim diz o Livro da Sabedoria: «{*Fulgebunt sicut sol*»». Os justos resplandecerão e serão assim claros perante Deus como o sol, o qual tem formosura sem tacha. E assim terão os santos. [...] A segunda minguia é (a) passibilidade que é sofrer penas e dores, mas ali não poderão ter nem sofrer mal por enfermidade nem por outra corrupção. [...] A terceira minguia do corpo é peso e fraqueza porque não pode ir nem fazer o que quer nem tanto como quer, porque é da terra e pesado por natureza. Mas, no Paraíso, há a terceira perfeição que é ligeirice, que será tão grande que, tudo o que o homem quiser fazer, poderá fazê-lo sem trabalho. [...] A quarta minguia do corpo é (a) necessidade de comer e beber e vestir e calçar e muitas outras necessidades que cada um em si sente. Por isto dará Deus a quarta perfeição que é o corpo ser espiritual e não ter mester de todas estas cousas [...].¹⁹⁵

Descrito como lugar onde há vida sem morte, «juventude sem velhice, lume sem trevas, prazer sem tristeza, paz sem torvação, deleitação sem inveja, reino sem fim» e onde «será o corpo perfeito contra as minguas que há nesta

¹⁹⁵ *Das Alegrias do Paraíso*, fols. 105r-105v, 108r-108v, 110v-111r, 112r-113r.

vida»¹⁹⁶, o Paraíso apresenta o mais maravilhoso dos manjares – ver Deus –, sendo que, para tal, o homem tem de, fugindo à preguiça, não se deixar corromper pelo pecado.

[...] Do último manjar que é ver a Deus. E de como nesta visão estão todos os prazeres, doçuras e deleites. A derradeira vianda que Deus guarda para boca boa será a visão de si mesmo [...]. Da primeira razão que nos impede de podermos alcançar as alegrias sobreditas. A primeira é a preguiça. Porque assim como a pessoa diz que o gato come de boamente o peixe mas não se quer molhar para o pescar, assim há muitos que de boamente receberiam estas alegrias desde que não trabalhassem em as buscar [...] E de como aqueles que procuram os vícios do mundo não poderão conseguir prazer nem alegria celestial. A segunda razão é porque nós não conhecemos estas alegrias nem as havemos experimentado, porquanto se um pouco delas houvéssimos apreciado, não há cousa que não sofréssemos por consegui-las. [...] esta doçura não entra em coração corrompido pelo pecado.¹⁹⁷

Nos *Tratados*, Inferno e Paraíso configuram-se, pois, como instâncias que enformam um discurso religioso que pretende nortear práticas e ações humanas expressando uma conceção escatológica do tempo e do espaço, segundo os modelos da Contrarreforma que traduzem elementos da tradição judaico-cristã compostos a partir de S.^{to} Agostinho e que se encontram refletidos nas muitas obras de espiritualidade cristã da Idade Média. Nos dois tratados mais estreitamente ligados à conceção dual condenação/ redenção, *Das Penas do Inferno* e *Das Alegrias do Paraíso*, o autor aprofunda a representação de elementos temáticos em pares dicotómicos, deixando, no entanto, de lado alguns habituais noutras obras, tais como o par fogo/ gelo, ou ainda a representação de animais fantásticos, como sapos, guzanos, dragões e áspides, sendo, contudo, abordadas a conformidade entre natureza do pecado e respetivo castigo, bem como a distribuição das punições segundo os cinco sentidos.

Desenvolvendo uma temática típica do discurso doutrinário da época, os *Tratados* tratam um tema de carácter ascético-místico que visa o apuramento interior como via para a entrada no Paraíso e para a união com Deus, num discurso marcado sobretudo pelo exacerbamento da culpa e pelo terror do Inferno, que, segundo Le Goff, mostra «comment l'Eglise médiévale utilise l'au-delà pour asseoir sa domination sur les chrétiens et justifier l'ordre du monde sur lequel elle veillait»¹⁹⁸.

¹⁹⁶ *Ibidem*, fol. 113v.

¹⁹⁷ *Ibidem*, fols. 113v, 115v-116r, 117r.

¹⁹⁸ Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt *et al.*, *Dictionnaire raisonné de l'Occident Médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 98. Uma perspetiva diversa a propósito do temor do Inferno é apresentada por Jérôme Baschet, «Le Moyen-Age a-t-il peur de l'enfer?», in *L'Histoire*, Paris, novembro, 1994, pp. 26-33.

Num discurso de mediação e de poder, os *Tratados* ostentam uma estrutura composicional de tipo expositivo e argumentativo-explicativo na expressão de uma temática escatológica que pretende conduzir o homem na consideração e antevisão do dia do Juízo, no temor dos tormentos do Inferno e no desejo das bem-aventuranças do Paraíso, destacando-se neste âmbito a interpretação alegórica e o estudo da exercitação interior, concretizados por mecanismos linguísticos e textuais que operam uma constante alternância e correspondência entre evidências do mundo sensível e asserções relativas ao plano espiritual da relação com o divino. Assim, recordando ao homem de que a sua vida neste mundo não é mais do que uma peregrinação para o outro mundo, o autor dos *Tratados* faz ecoar as palavras do Eclesiástico: *Homo, memento finis, et in aeternum non peccabis*¹⁹⁹.

4. Viagens ao Outro Mundo e Visões do Além

Ana Sofia Laranjinha

As narrativas medievais de viagens ao Outro Mundo resultam da confluência de diversas tradições em que avultam mitos da Antiguidade, como a Idade do Ouro ou as Ilhas Afortunadas, os apocalipses judaico-cristãos da Antiguidade tardia (nomeadamente o Apocalipse apócrifo de Paulo), a literatura visionária da Alta Idade Média ou ainda a tradição céltica das narrativas de viagens²⁰⁰. Tendo a difusão e a circulação de motivos ocorrido ao longo de séculos, num espaço cultural muito amplo, em condições muitas vezes difíceis que levaram ao desaparecimento da maior parte dos testemunhos escritos, será vão tentar uma aproximação diacrónica, buscando a origem primeira destes textos. Nem tão pouco o problema das origens deverá ser remetido para a «noite dos tempos», quando a escrita ainda não se tinha apropriado desta temática e o paganismo dominava a Europa: na verdade, o *corpus* das narrativas de viagens medievais ao Outro Mundo foi-se construindo, não sobre a reelaboração linear de um substrato pagão prévio, mas graças a um diálogo muito dinâmico entre crenças pagãs e cristãs, formas da cultura escrita e formas orais²⁰¹. Dito isto, não podemos ignorar que o género das narrativas

¹⁹⁹ Ecl 7, 36: «Em todas as tuas obras, homem, lembra-te do teu fim, e jamais haverás de pecar».

²⁰⁰ Cf. Manuel C. Díaz y Díaz, «Introducción» in *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, s.n., 1985, pp. 9-23 e Claude Kappler *et alii*, *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, Ed. du Cerf, 1987.

²⁰¹ Esta questão põe-se com muita acuidade para os estudiosos da *Navigatio Sancti Brendani*, que segundo alguns autores terá sofrido a influência dos *immrama* irlandeses (viagens marítimas em que os heróis aportam a várias ilhas, muitas das quais com elementos sobrenaturais), mas que para outros, cada vez mais numerosos, constitui o seu modelo. Cf. Jonathan M. Wooding, «Introduction» in *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature: An anthology of*

de viagens ao Além se afirma e desenvolve, no Ocidente medieval, fundamentalmente graças ao impulso do monaquismo, como o comprovam as visões dos monges Bonellus e Barontus (séc. VII), a de Drythelm, narrada por Beda (séc. VIII), a de Wetti (séc. IX) e muitas outras.

De origem ou inspiração irlandesa são todas ou quase todas as viagens ao Outro Mundo conservadas nos fundos portugueses, quer se trate de visões ou viagens extáticas como a *Visão de Túndalo*, quer se trate de viagens marítimas em busca do Paraíso como a *Navigatio Sancti Brendani* ou o *Conto de Amaro*. Entre as personagens que podemos identificar nestes textos encontram-se alguns dos principais santos evangelizadores da Irlanda, como S. Brandão, S. Patrício ou Santa Brígida; na viagem marítima de S. Brandão ecoam as expedições do fundador do mosteiro de Clonfert, nas ilhas britânicas; tanto este texto como a *Visão de Túndalo* terão sido transpostos para a escrita e difundidos no continente europeu graças à ação de monges irlandeses exilados. Chegaram até nós em manuscritos relativamente pouco numerosos, mas que cobrem um arco cronológico bastante amplo (do final do séc. XII ao séc. XV), em latim e vernáculo, atestando um interesse continuado por estas narrativas. Ainda que os testemunhos conservados provenham, quase sempre, de fundos monásticos, a sua influência estendeu-se muito para além do *claustrum* e da literatura didático-religiosa, sendo perceptível na produção cartográfica até ao séc. XVIII²⁰² e em géneros aparentemente longínquos como o romance arturiano²⁰³. Em todos os casos, será necessário compreender estes textos como produtos de uma longa gestação em que intervêm diferentes agentes com motivações espirituais e políticas de ordens muito diversas. Identificar e compreender os contextos da sua transmissão em território português é um trabalho que já foi iniciado, mas que tem ainda um longo caminho a percorrer.

4.1. Visões

A *Visio Tnugdali* está representada, segundo Nigel Palmer, em mais de 154 manuscritos em latim, mas foi também transmitida indiretamente em obras

Criticism, ed. Jonathan M. Wooding, Dublin, Four Courts Press, 2000, pp. XI-XVI. Seja como for, os textos cristãos compostos na Alta Idade Média por monges irlandeses sofrem, sem dúvida, a influência da conceção céltica do Outro Mundo. Sobre a relação dinâmica entre cultura oral e cultura escrita na Idade Média, veja-se o trabalho de Paulo Roberto Soares de Deus, «Folclore e cultura clerical na Idade Média: a viagem de São Brandão» [em linha], in *Brathair*, 3/2 [2003]. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/636/557> [consultado em 20 de dezembro de 2013] que revisita as posições da crítica contemporânea.

²⁰² Veja-se, por exemplo, Dolores Corbella, «El mito de San Borondón: entre la realidad y la fábula», in *Libros de Viaje. Actas de las Jornadas sobre Los libros de viaje en el mundo románico, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995*, ed. F. Carmona Fernández e A. Martínez Pérez, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 127-135.

²⁰³ Na *Demanda do Santo Graal*, Lancelot visita em sonhos o Inferno. Cf. ed. Irene Freire Nunes, Lisboa, INCM, 2005, pp. 160-168.

de Helinand de Froidmont, Vincent de Beauvais, Henry of Hertford e outros²⁰⁴. De acordo com o Prólogo que se conserva em algumas versões latinas, esta narrativa teria sido transposta da forma oral e traduzida para latim por um certo Frater Marcus, monge irlandês, por volta de 1149²⁰⁵. Certas fontes acrescentam que este trabalho teria sido realizado a pedido da abadessa de um mosteiro de Ratisbona, na Alemanha. Nigel Palmer identificou, ainda, mais de quarenta traduções em diversas línguas, dispersas por toda a Europa, da Ucrânia a Portugal. Em português, conservam-se duas versões²⁰⁶: o testemunho mais antigo e completo, datável do início do séc. XV, encontra-se numa recolha de textos espirituais atribuídos a S. Bernardo, o manuscrito alcobacense BN, Alc. 211 (*olim* 246)²⁰⁷; uma segunda versão²⁰⁸, provavelmente de meados do séc. XV, pode ler-se no manuscrito quatrocentista BN, Alc. 462 (*olim* 266)²⁰⁹, proveniente do Mosteiro de Alcobaça e ostentando o título (acrescentado no séc. XVIII) de *Colecção Mystica de Frei Hilário da Lourinhã*. Trata-se de uma recolha de mais de uma dezena de textos hagiográficos e espirituais, que parecem ser, pelo menos parte deles (onde se inclui a *VT*), cópias de traduções realizadas no séc. XIV²¹⁰.

A visão do Outro Mundo é aqui instrumento de redenção de Túndalo («hũũ mãcebo de dias filho de muy grãde linhajem» cuja formusura e juventude «o tornava em pouco siso e em vaydade deste segre»²¹¹), mas também *exemplum*, pois a Túndalo caberá a missão de contar o que viu, contribuindo para a salvação de todos os que vierem a beneficiar do seu relato. Estando o cavaleiro como morto durante três dias, a sua alma é transportada em viagem extática, guiada por um anjo através do Além onde percorre um espaço infernal de vales profundos e tenebrosos, altas montanhas e caminhos estreitos, habitado por demónios e outros seres monstruosos, e compartimentado de acordo com os pecados cometidos pelas almas que o povoam: apesar da irregularidade do relevo, é possível identificar um percurso globalmente descendente que termina num poço onde Lúcifer atormenta as almas dos danados. Ao contrário

²⁰⁴ Cf. Nigel F. Palmer, *Visio Tnugdali. The German and Dutch translations and their circulation in the Later Middle Ages*, Munich / Zurich, Artemis Verlag, 1982, pp. 5-32.

²⁰⁵ Para uma recensão e discussão das teses desenvolvidas em torno da datação deste texto, cf. Yolande de Pontfarcy, «Introduction», in *The Vision of Tnugdali*, transl. from latin by Jean-Michel Picard, Dublin, Four Courts Press, 1989, pp. 17-29.

²⁰⁶ Segundo Huw Aled Lewis («The *Vision of the knight Túngano* in the literatures of the Iberian Peninsula», in *Speculum*, 72/1 [jan. 1997], p. 87), as duas versões descendem de um mesmo original.

²⁰⁷ Este testemunho, editado por F. M. Esteves Pereira (*Revista Lusitana*, 3 [1893], pp. 97-120), pode ser consultado em <http://purl.pt/24108> (ff. 90v-104v).

²⁰⁸ Editada por Patrícia Villaverde Gonçalves, in Ivo Castro *et alii*, «Vidas de Santos de um manuscrito alcobacense», in *Revista Lusitana*, Nova Série, 4 [1982-83], pp. 38-52.

²⁰⁹ Nos ff. 124r-137r.

²¹⁰ Cf. Ivo Castro, «Apresentação», in Ivo Castro *et alii*, in *op. cit.*, p. 5.

²¹¹ P. V. Gonçalves, in *op. cit.*, p. 38.

deste nono espaço, onde penam as almas que «ia son julgadas pero nunca seeren [sic] saluas²¹²», em todos os compartimentos anteriores, as almas, ainda que submetidas a terríveis tormentos, devoradas por monstros, destruídas pelo fogo, reduzidas a uma massa informe, esperam ainda a salvação. Porém, o termo «Purgatório» surge apenas numa das traduções, numa passagem visivelmente interpolada²¹³, já que este espaço intermédio entre Inferno e Paraíso ainda não se autonomizou completamente, mantendo-se integrado, por um lado, no mundo das trevas, e, por outro, no reino da luz. Mas a maioria dos elementos que o constituem (o caráter temporário dos tormentos, a espera antes da passagem para o Paraíso, a gravidade relativamente menor dos pecados, a especificação dos tormentos de acordo com os pecados praticados, etc.) estão já presentes²¹⁴. Quando acede finalmente ao mundo da luz, a alma percorre ainda um lugar onde «os que nõ forõ muy maaos» sofrem «grã saraiva e vëto²¹⁵» e um outro onde os bons que «nõ forom perfeitos²¹⁶» esperam junto da Fonte da Vida que Deus os conduza à companhia dos santos. No Paraíso propriamente dito, a alma visita três espaços separados por altos muros, onde avista as almas dos eleitos, novamente ordenados dos menos aos mais perfeitos, num cenário onde imperam a luz, a harmonia e a beleza²¹⁷. Finalmente, a alma regressa ao corpo e Túndalo, desfazendo-se dos bens terrenos e iniciando uma vida de penitência, relata a sua experiência «por tal que o[s] que [...] esto ouvirẽ que tomẽ exenplo de bem fazer e guardar-sse de mal²¹⁸».

Esta visão, uma das mais lidas e copiadas de toda a Idade Média, tenta harmonizar influências teológicas variadas que se refletem na complexa estrutura dos espaços do Além²¹⁹. Apesar da multiplicidade das fontes, a sua origem irlandesa é evidente mesmo nos testemunhos portugueses, que mantêm as referências a reis, bispos e santos hibernicos, entre os quais São Patrício, figura de referência numa outra narrativa de viagem ao Além representada nos fundos portugueses, embora em testemunhos modernos: o *Purgatório de São*

²¹² Esteves Pereira, in *op. cit.*, p. 109. Esta passagem falta no outro testemunho português, mas estava já presente no texto latino (cf. *The Vision of Tnugdab*, in *op. cit.*, p. 134), onde o nono espaço infernal é denominado «inferno inferior».

²¹³ Cf. Esteves Pereira, in *op. cit.*, p. 111.

²¹⁴ Cf. Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 181-259.

²¹⁵ P. V. Gonçalves, in *op. cit.*, p. 46. No outro testemunho: «os maaos enpero non muyto» (Esteves Pereira, *op. cit.*, p. 112). Trata-se da tradução de «mali non valde».

²¹⁶ *Ibidem*. No outro testemunho: «os non muy boons» (Esteves Pereira, *Ibidem*). Trata-se da tradução de «boni non valde».

²¹⁷ Para uma interpretação semiótica da VT, cf. José Augusto Miranda Mourão, *A visão de Túndalo: da fomalha de ferro à cidade de Deus (em torno da semiótica das visões)*, Lisboa, INIC, 1988.

²¹⁸ P. V. Gonçalves, in *op. cit.*, p. 50.

²¹⁹ Cf. Claude Carozzi, «Structure et fonction de la *Vision de Tnugdab*», in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Roma, Ecole Française de Rome, 1981, pp. 223-234.

Patrício²²⁰, onde a autonomização deste espaço intermédio do Além está plenamente consumada²²¹.

Também as *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X tratam, embora muito brevemente, do tema da viagem extática ao Outro Mundo. A cantiga CIII²²² narra a experiência de um monge que rogava à Virgem que lhe mostrasse o Paraíso. Estando numa «orta», junto de uma fonte, o monge experimenta, graças ao canto de um pássaro, os gozos do Outro Mundo. Passados trezentos anos que lhe pareceram uns momentos, regressa ao mosteiro onde se apercebe de que os seus pedidos haviam sido atendidos. Nesta pequena narrativa, que circulava já em outras recolhas de milagres marianos e também de *exempla*, a alteridade do Paraíso manifesta-se através da experiência da atemporalidade. O *exemplum* que estava na sua origem tinha, aliás, como função essencial esclarecer um problema teológico tratado por Santo Agostinho e outros autores: o da relação entre tempo e eternidade²²³.

Finalmente, nas *Crônicas da Ordem dos Frades Menores*²²⁴ podemos encontrar algumas narrativas muito breves de viagens ao Além, com uma função instrumental evidente. A primeira, incluída entre os milagres de Santo António, relata a experiência de uma mulher de Torres Novas²²⁵ que, quando levava um saco de trigo ao moinho no dia de Santo António, cai como morta, sendo a sua alma transportada por um «mancebo fremosso» até um poço, onde assiste às penas que sofrem os pecadores, inclusivamente alguns que ainda não haviam morrido. Depois de visitar o Inferno, avista o Paraíso onde as almas dos bem-aventurados celebram a festa do santo, e toma conhecimento do motivo

²²⁰ A versão mais antiga em português, podemos encontrá-la em «A vida e martírio de Sam Patricio», in *Ho flos sanctō[rum] em lingoaje[m] p[or]tugue[s]*, Lisboa: per Herman de campis bombardero del rey & Roberte rabelo, 15 Março 1513, ff. 52v-53v. Disponível em: <http://purl.pt/12097>, [consultado em 20-12-2013]. Ao que tudo indica, trata-se de uma tradução da versão castelhana desta recolha hagiográfica.

²²¹ Cf. Le Goff, in *op. cit.*, pp. 259-273. Em Portugal, subsistem ainda outras visões do Outro Mundo, como as que constam na *Vida de S. Barlaão e Josafá* (com três testemunhos medievais, dois em latim e um em português, e ainda uma versão no *Flos Sanctorum* de 1513). Cf. Maria Clara de Almeida Lucas, *A literatura visionária na Idade Média portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1986, p. 23-25. No quadro da literatura didático-alegórica, encontramos representações do Paraíso no *Livro da Corte Imperial* (cf. PHILOBIBLON [Base de dados em linha], texid BITAGAP 1077) e no *Boosco Deleitoso* (cf. PHILOBIBLON [Base de dados em linha], texid BITAGAP 1012).

²²² Cf. Afonso X, O Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, ed. Walter Mettmann, Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1981, T. I, pp. 392-393.

²²³ Cf. Kevin R. Poole, «In search of Paradise: Time and Eternity in Alfonso X's Cantiga 103», in *eHumanista*, 9, 2007, pp. 110-128. Disponível em: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_09/index.shtml [consultado em 23-12-2013].

²²⁴ *Crónica da Ordem dos Frades Menores (1209-1285). Manuscrito do séc. XV agora publicado inteiramente pela primeira vez [...] por José Joaquim Nunes*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918, 2 vols.

²²⁵ Cf. *ibidem*, vol. I, pp. 280-282.

da sua viagem: para que se abstenha «de fazer obras e serviços ãnas festas dos samtos e [faça e dê] aos samtos devida reveremça, mayormente deixando de fazer maas obras». Como em outros textos relatando experiências semelhantes, a alma acaba por voltar ao corpo antes que este seja sepultado e a protagonista relata a sua aventura. As restantes viagens ao Outro Mundo incluídas nestas Crônicas não são extáticas e não se situam em Portugal, mas têm o mesmo caráter a um tempo exemplar e propagandístico (trata-se de celebrar os santos franciscanos e os préstimos da Ordem), desenvolvendo-se num quadro quotidiano, quase banal²²⁶.

4.2. Viagens

Entre o final do séc. VIII e o séc. X²²⁷, um monge irlandês exilado num mosteiro da Europa central deu forma escrita a uma narrativa que remontava já ao séc. VI ou VII. A partir daquele momento, a *Navigatio Brendani* iria conhecer uma difusão impressionante em toda a Europa, com centenas de testemunhos manuscritos distribuídos por múltiplas versões em latim e vernáculo. Nos fundos portugueses, este texto está representado em três manuscritos latinos²²⁸. Dois deles, oriundos de Santa Cruz de Coimbra, pertencem à versão mais difundida na Europa (a Vulgata editada por Selmer), embora numa forma ligeiramente resumida. O mais antigo (Porto, BPM, Santa Cruz, 34, ff. 111r-117r) data de finais do séc. XII e o mais recente (Porto, BPM, Santa Cruz, 69, ff. 268v até ao fim), que parece depender do primeiro, é já do séc. XIII. A outro ramo da tradição pertence o testemunho alcobacense (BN, Alc. 380 (*olim* 256), ff. 73v-83r): versão latina do *Voyage de saint Brendan* de Benedeit²²⁹,

²²⁶ «Frei Benedito de Areção», tendo sido lançado ao mar para aplacar uma tempestade, chega a uma ilha-montanha no cimo da qual encontra o «orto dos deleitos», onde é recebido por Elias e Hénoc (*Ibidem*, vol. II, pp. 21-23). O que está em primeiro plano não é a descrição do Paraíso, mas a alegria das personagens bíblicas ao tomarem conhecimento da fundação da ordem dos Franciscanos. Sobre as outras narrativas (*Ibidem*, vol. II, pp. 92-95 e pp. 168-171), veja-se M. C. de Almeida Lucas, *A Literatura Visionária*, in *op. cit.*, vol. II, pp. 119-125.

²²⁷ Tendo em conta a distribuição geográfica dos testemunhos mais antigos, C. Selmer defende que a *Navigatio*, inicialmente transmitida de forma oral, teria sido passada à escrita na Lotaríngia por um religioso irlandês fugido das invasões normandas durante a primeira metade do séc. X (*Navigatio Sancti Brendani Abbatis from early Latin Manuscripts*, ed. with introduction and notes by C. Selmer, Notre Dame-Indiana, University of Notre-Dame, 1959, pp. xxviii-xxix). James Carney («Review of *NSB Abbatis*», *Medium Aevum*, 32 [1963], pp. 37-44) recua a datação para o início do séc. IX e David M. Dumville para «before 786» («Two approaches to the dating of the *NSB*», *Studi Medievali*, 29 [1988], pp. 87-102).

²²⁸ Para uma descrição detalhada, veja-se Aires A. Nascimento, «Introdução», in *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*, ed. crítica, tradução, estudo introdutório e notas A. A. Nascimento, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 69-75. Selmer elencou cerca de cento e vinte manuscritos latinos, mas referiu apenas um dos testemunhos portugueses. Cf. *op. cit.*, pp. 103-116.

²²⁹ Poema em anglo-normando composto na corte de Henrique I de Inglaterra (1100-1135); trata-se, segundo Renata Bartoli («Introduzione», in Benedeit, *Il viaggio de San Brandano*,

foi copiado no séc. XIV²³⁰. Os testemunhos portugueses foram recentemente editados por Aires A. Nascimento²³¹.

O protagonista destas narrativas, o lendário Brandão de Clonfert, terá nascido no último quartel do séc. V, na Irlanda. As fontes eclesiásticas atribuem-lhe a fundação de numerosos mosteiros e a orientação de milhares de monges. A *Navigatio* parece resultar da amplificação de um episódio da sua *Vita*²³² e reflete as viagens que este abade terá realizado no seu afa evangelizador, sendo representativa de uma prática central no monaquismo irlandês: a *peregrinatio pro amore Dei*, que implicava o exílio voluntário, por vezes em terras inóspitas, e levou estes religiosos a espalharem-se não apenas pelas ilhas britânicas, mas também pela Europa continental. Tratava-se possivelmente da «reabilitação penitencial [...] de um antigo costume irlandês que consistia em expulsar da tribo alguém que cometera determinados crimes»²³³, forçando-o a cortar as amarras com os seus. Na *Navegação de São Brandão*²³⁴, a *peregrinatio* toma a forma de uma viagem em busca de uma ilha paradisíaca, a «Terra da Promissão dos Santos», onde os bem-aventurados esperam o Juízo Final e de que Brandão tivera notícia através do monge Barinto²³⁵, que a visitara. O abade parte com uma companhia de catorze irmãos por ele escolhidos e mais três que imploram juntar-se à expedição, mas cujos pecados os impedirão de alcançar o termo da jornada. Depois de um jejum purificador, iniciam um aventuroso périplo: aportam em ilhas habitadas por santos eremitas ou pequenas comunidades cenobíticas, ovelhas e aves alegóricas; assistem a combates entre monstros que parecem obedecer a desígnios divinos; sofrem

Parma, Pratiche, 1994, p. 11), da primeira tradução da *Navigatio* para língua vulgar. Veja-se também Benedeit, *Le voyage de saint Brendan*. Édition bilingue par Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Champion, 2006. Segundo Aires A. Nascimento, o testemunho de Alcobaça contém uma tradução para latim feita a partir do anglo-normando (cf. A. A. Nascimento, *op. cit.*, pp. 25-42). Segundo o mesmo autor, as diferenças entre o que se pensa ser o texto de Benedeit e a versão conservada em Portugal são pouco importantes. Cf. *ibidem*, pp. 197-209.

²³⁰ O manuscrito BN, Alc. 380 está disponível em linha: <http://purl.pt/24162> [consultado em 20-12-2013].

²³¹ Cf. *op. cit.*, pp. 79-209. Veja-se também a tradução, do mesmo autor, *ibidem*.

²³² A fonte principal para a reconstituição da biografia de S. Brandão é a sua *Vita*. Cf. S. Baring-Gould e John Fisher, *The lives of the British Saints*, vol. I, London, Clarck, 1907, pp. 233-262.

²³³ A. A. Nascimento, *op. cit.*, p. 13. Uma consciência muito aguda do pecado individual estaria também na origem destas práticas ascéticas, como mostra Ivan Figueiras («Introdução», in *As profecias de São Columba: uma tradução do Livro I da Vita S. Columbae de Adomnán de Iona*, Lisboa, FLUL, 2010, pp. 19-20. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/3850> [consultado em 20-12-2013].

²³⁴ Refiro-me aqui à versão Vulgata, representada em Portugal pelos dois manuscritos oriundos de Santa Cruz.

²³⁵ Note-se que Barontus é o protagonista de uma visão do Além que remonta ao séc. VIII. Cf. Eileen Gardiner, *Medieval Visions of Heaven and Hell: A Sourcebook* (Garland Medieval Bibliographies, 11), s.l., Garland, 1993, pp. 43-44.

a provação do mar coalhado e da fonte do sono; instalam-se numa ilha que é afinal uma baleia; avistam uma estranha coluna de prata e cristal; visitam lugares infernais devorados pelo fogo onde encontram Judas Iscariotes em tormentos; aportam por fim, numa «praia do oriente», à Ilha das Delícias, onde abundam a luz e as árvores de fruto.

Esta viagem, que é afinal um percurso de iniciação, prepara S. Brandão e os seus companheiros para a revelação da *Terra Repromissionis*, que apenas alcançam ao fim de sete anos de aventuras. Mas pode também ser entendida como uma exaltação da vida monástica, com as suas práticas ascéticas e os seus momentos de celebração, o seu calendário litúrgico bem marcado, o afeto que une o abade aos seus protegidos. Assim, os viajantes erram no mar, mas celebram todos os anos o Natal na ilha de Santo Albeu, enquanto a Páscoa e Pentecostes são repetidamente celebrados num espaço balizado pela ilha das ovelhas, a ilha das aves e o dorso da baleia. A alimentação é também fulcral nesta narrativa: veja-se a alternância de momentos de falta – os jejuns voluntários ou forçados que os conduzem no percurso da salvação – e de momentos de abundância, representados pelos banquetes onde os monges se reúnem em convívio fraterno; as ilhas paradisíacas que lhes oferecem todo o tipo de frutos; os alimentos que lhes são facultados por alguns mediadores que os vão orientando no seu percurso; os eremitas cuja frugal alimentação lhes oferece conforto espiritual. O que está em causa é a libertação dos escolhidos relativamente às necessidades corporais e a sua entrega à Providência, mas também a manifestação da Graça divina, que acaba sempre por recompensar generosamente os sacrifícios.

Na NB, a geografia do Além não é tão clara e sistemática como na *Visão de Túndalo* e a bipartição Inferno / Paraíso é matizada não apenas pelo facto de os dois espaços partilharem a natureza insular, mas também pela existência de ilhas não identificáveis com o Além cristão, embora apresentando traços paradisíacos ou infernais. Muito curioso é o episódio onde Judas se apresenta aos monges, açoitado pelas vagas e sofrendo um tormento que é afinal um cíclico refrigério das horríveis penas que sofre habitualmente²³⁶.

Benedeit não se afastou muito do original no que diz respeito à organização e sucessão dos episódios, mas racionalizou a narrativa, dando-lhe mais coerência e coesão, e amplificou algumas cenas, como a protagonizada por Judas, que descreve os seus tormentos com extremo pormenor, suscitando a piedade de Brandão e contribuindo para o sucesso desta versão. Também os espaços do Além cristão são aqui mais explicitamente identificados²³⁷:

²³⁶ Cf. *Navegação de São Brandão*, *op. cit.*, p. 108. O alívio temporário e cíclico das penas do Inferno já está presente no *Apocalipse de Paulo* (cf. *ibidem*, pp. 133-134, n. 66) e terá certamente influenciado a conceção do Purgatório (cf. Le Goff, *op. cit.*, pp. 70-77).

²³⁷ Na verdade, Benedeit reduz as marcas monásticas, adaptando a narrativa a um público laico, mas aproxima-a da ortodoxia cristã, apagando os elementos celto-pagãos. Cf. R. Bartoli, «Introduzione», in *op. cit.*, pp. 21-31.

enquanto na Vulgata a «Terra Repromissionis», igualmente designada «insula deliciarum» e envolta em bruma segundo a tradição das ilhas maravilhosas dos *immrama*, se caracteriza fundamentalmente pelos traços edénicos, na obra de Benedeit este espaço, cercado por uma alta muralha cravejada de pedras preciosas à imagem da Jerusalém Celeste, toma explicitamente o nome de «paradisus». Benedeit, porém, não incorre em equívocos ou inconsistências, já que a Brandão é claramente explicado que, depois desta primeira vinda «carnaliter», ele regressará após a morte «spiritualiter» e aí esperará o Dia do Juízo²³⁸. Finalmente, depois de referir o rápido regresso a casa, onde o herói se preparará para morrer, Benedeit faz a habitual menção à publicitação da experiência vivida, importante exemplo que conduz os monges na via da redenção²³⁹.

Das viagens marítimas ao Além representadas nos fundos portugueses, duas são particularmente interessantes por delas só se conhecerem versões ibéricas: o *Conto de Amaro* e a *Viagem de Trezenzónio*, embora pertencendo à tradição em que se integra a *Navigatio Sancti Brendani*, apresentam especificidades que urge aprofundar. A primeira destas narrativas²⁴⁰ conserva-se em manuscrito proveniente do Mosteiro de Alcobaça (BN, Alc. 462 (*olim* 266), ff. 111r-123v). Trata-se da recolha (já referida) onde consta também uma cópia da *Visão de Túndalo*, além de vários textos hagiográficos e místicos, todos em português. Quer seja um texto composto originalmente em língua vernácula, quer seja uma tradução do latim, o testemunho de que dispomos, embora paleograficamente datável do séc. XV, apresenta traços linguísticos que remontam ao séc. XIV²⁴¹. Desta Vida há ainda alguns testemunhos mais tardios, todos ibéricos²⁴², mas nenhuma versão em outra língua vernácula ou em latim foi até

²³⁸ Cf. *Navegação de São Brandão*, *op. cit.*, pp. 186ss e *Il viaggio de San Brandano*, *op. cit.*, vv. 1668 e 1789ss.

²³⁹ *Navegação de São Brandão*, *op. cit.*, p. 191. Esta conclusão falta nas versões conimbricenses da Vulgata (cf. *Ibidem*, p. 114), mas está presente em mais de metade dos manuscritos latinos (cf. Selmer, *op. cit.*, pp. 81-82 e 97-98).

²⁴⁰ «Conto de Amaro», edição do português medieval e introdução por Elsa Maria Branco da Silva, in *Navegação de S. Brandão*, *op. cit.*, pp. 243-281.

²⁴¹ Cf. Otto Klob, «A vida de *sancto Amaro*, texte portugais du XIV^e siècle», *Romania*, 30 [1901], pp. 504-518. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k160389> [consultado em 27-12-2013] e «Conto de Amaro», SCRINIUM – TRADUÇÕES MEDIEVAIS PORTUGUESAS [Base de dados], dir. Mafalda Frade, FCSH-UNL. Disponível em www.scrinium.pt [consultado em 27-12-2013].

²⁴² *Ho Flos Sanctorum* de 1513, *op. cit.*, conserva uma redação desta Vida nos ff. 66r-69v (o f. 65, desaparecido, deveria conter o início do texto), mas esta versão provém da tradução castelhana da *Legenda Aurea*. Em *Hagiografia y literatura* (Madrid, El Crotalón, 1987, pp. 17-27), Carlos Alberto Vega enumera os poucos testemunhos do *C.A.* Salientando as diferenças em relação ao texto português medieval, este autor defende que os testemunhos castelhanos formariam um ramo independente da tradição, descendendo todos de um longínquo arquétipo comum, provavelmente de origem popular (cf. *ibidem*, pp. 17-18, 33-36). Otto Klob, pelo contrário, defendia que tanto os textos portugueses como os castelhanos remontavam a um mesmo original latino (cf. *op. cit.*, pp. 505-507).

agora localizada, o que levou alguns autores a defenderem uma origem local para a figura de Amaro, apesar das evidentes interferências de outras tradições. As semelhanças deste texto com a *Navegação de São Brandão* são flagrantes e têm sido explicadas de diversas formas. Alguns autores veem no texto mais difundido um modelo, outros consideram que os pontos de contacto se explicam pela partilha de uma tradição comum²⁴³. Uma observação atenta das diferenças poderá, no entanto, ser mais heurística para quem tenta compreender o ambiente em que terá sido composto e copiado este texto singular.

Começemos por um breve resumo da matéria narrativa. Amaro, homem de muita fé²⁴⁴, ansiava por conhecer o Paraíso Terreal. Um dia, uma voz ordena-lhe que se faça ao mar pois Deus cumprirá o seu desejo. Amaro parte então com dezasseis companheiros, aportando numa ilha povoada por eremitas e animais selvagens e em seguida numa outra, onde cinco castelos dão guarida a homens grandes e luxuriosos. Depois de passar o Mar Vermelho, encontra a Ilha da Fonte Clara, habitada por criaturas formosas, cortesões e de extraordinária longevidade. Seguindo caminho, vê-se preso no mar coalhado onde avista sete naus cujos ocupantes, já mortos, são devorados por animais marinhos. Durante a noite, é visitado em sonhos pela Virgem Maria que o conforta. Inspirado pela Virgem, Amaro enche de ar os odres de vinho, água e vinagre que transportava e ata-os ao barco, conseguindo assim libertar-se do mar coalhado. Aporta depois à Ilha Deserta, terra despovoada cujos habitantes se concentravam numa abadia cujos altos muros os protegiam dos animais ferozes, que lutavam cada ano no dia de S. João Batista. Navegam em seguida em direção a Oriente e chegam a uma ilha onde abundam a água, as flores e os frutos. Aí, Amaro conhece Leomites, um frade a quem os leões vêm prestar homenagem. Tendo passado quarenta dias de penitência com Leomites em convívio espiritual, Amaro parte de novo seguindo as instruções do companheiro. Aparece-lhe então Bralides / Valides, «dona de muy gram castidade e amiga de Deus e serva da Virgẽ Sancta Maria [...] [que] viia muy grandes visões per muitas vezes e aquell deserto²⁴⁵». Para confortar Leomites depois da partida de Amaro, esta senhora dá-lhe um ramo da Árvore da Consolação, que trouxera do Paraíso Terreal. Amaro despede-se dos companheiros, pois sabe que não tornará a vê-los, e caminha por um grande vale até Flor de Donas, um mosteiro de donas de alta linhagem cercado por forte muro. As senhoras do mosteiro recebem-no junto de uma fonte onde moem dezassete moinhos e se erguem quatro faias, e Amaro passa alguns dias no mosteiro, servido por frades e donas e passando as noites em oração. A pedido de Valides, veste o hábito a Brígida, sobrinha daquela. Antes de se separarem, Valides dá-lhe uma «vestidura» de Brígida, sua sobrinha, e pede-lhe que, por sua vez, lhe mande

²⁴³ É o que defende Elsa Branco (*op. cit.*, pp. 245ss).

²⁴⁴ A versão portuguesa não inclui o prólogo que encontramos nos testemunhos espanhóis, onde se refere que Amaro era um homem rico e poderoso, natural da Ásia.

²⁴⁵ «Conto de Amaro», in *op. cit.*, p. 272.

«esta tua vestidura que se lenbre de ty²⁴⁶», e condu-lo a uma montanha, junto de um rio, que Amaro segue até chegar ao Paraíso. Depois, Valides regressa para junto dos companheiros de Amaro e diz-lhes que fundem uma cidade no lugar onde ficaram. Seguindo o rio, Amaro avista um castelo de muros altíssimos com cinco torres de onde correm cinco rios. O porteiro do castelo impede-o de entrar e Amaro apenas vislumbra o Paraíso Terreal, um jardim de árvores e flores odoríferas onde nunca faz frio nem calor, com aves canoras, donzéis tangendo guitarras e donzelas que servem a Virgem mais bela do mundo. O porteiro diz-lhe então que parta, pois Amaro passou duzentos e sessenta e sete anos à porta do Paraíso:

[...] amigo, vay te d'aquy que já tenpo he e cree bem que tu não entrarás aca ã este parayso terreal, mas cedo iras ao parayso dos anjos, que he nos ceeos, que he melhor que este. Mas se tu quiseres das pomas de dentro ou das outras cousas que hi estam, eu chas darey; e ell lhe disse: «Amigo, da me dessa terra hũa pouca». E o porteiro dei lhe hũa escudella de terra.²⁴⁷

Amaro regressa ao lugar onde deixara os seus companheiros, encontrando uma cidade e um sacerdote que reconhece nele o senhor dos primeiros povoadores daquela terra. Num vale onde correm três rios, perto do mosteiro de Flor de Donas, Amaro deita a terra que trouxera do Paraíso e funda nova cidade, onde crescem hortas e pomares. Chegada a hora da morte, entrega o senhorio da vila ao sacerdote e pede que o sepultem no mosteiro junto de Valides e Brígida.

Nem todos os traços irlandeses desta narrativa procedem da *Navigatio Brendani*: se os nomes de Leomites e Valides ou Bralides não puderam ser identificados com nenhuma personalidade hibernica, já o mesmo não se poderá dizer de Brígida, companheira de São Patrício e S. Columba e padroeira da Irlanda, que segundo a tradição teria recebido o hábito ainda muito jovem das mãos de S. Macaille ou Maughold, discípulo de S. Patrício, numa cena que parece inspirar a da troca das «vestiduras» do *Conto de Amaro*²⁴⁸. Também as guias femininas são frequentes nos *echtraí*, narrativas irlandesas de viagens ao Outro Mundo²⁴⁹. No entanto, nada na toponímia do nosso texto remete para

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 276.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 279.

²⁴⁸ Cf. Néri de Barros Almeida, «Tradition légendaire et narration écrite. Dimensions temporelles et politiques de la *Vida de Santo Amaro* (xiii^e-xv^e siècle)», *Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre / BUCEMA* [em linha], Hors-série n° 2 [2008], especialmente nota 16, para uma síntese das posições da crítica sobre as origens de Santo Amaro. Disponível em: <http://cem.revues.org/4432> [consultado em 23-9-2013].

²⁴⁹ Sobre *echtraí* (viagens ao Outro Mundo), *immrama* (viagens marítimas com elementos sobrenaturais) e a sua relação com as narrativas de viagens cristãs ao Outro Mundo, cf. David N. Dumville, «Echtrae and Immram: some problems of definition», *Ériu*, 27 [1976], pp. 73-94

o mundo céltico. A geografia percorrida pelas personagens é bíblica: Valides nasceu no Monte Sinai, Leomites na Babilónia, o Paraíso encontra-se para lá do Mar Vermelho, a Oriente, «contra u nace o sol», de acordo com as Escrituras (Gn. 2, 8). No *CA*, aliás, a distinção entre Paraíso terrestre e Paraíso celeste é estabelecida de forma claríssima, quase didática, pelo porteiro²⁵⁰.

Ao contrário do herói da *Visão de Tíndalo*, Amaro não é um pecador, mas um homem cuja extraordinária fé o leva a desejar, mais que tudo, ver o Paraíso Terreal. É a intensidade deste desejo que leva Deus a conceder-lhe a visão do Paraíso. Assim, não é a redenção que está aqui em causa, mas o conhecimento, a revelação, a comunhão mística com o divino. O percurso de Amaro para Oriente terá de ser visto como uma viagem iniciática em direção à Origem, e não será por acaso que os momentos fulcrais desta progressão começam por ser noturnos²⁵¹, como para mostrar que o neófito ainda não se libertou das trevas da ignorância. Os espaços percorridos na primeira parte do texto são todos negativamente marcados: ilhas habitadas por monstros e pecadores, ilhas arrasadas, espaços de morte ou de uma enganadora felicidade. O ponto de viragem dá-se no dia de S. João Batista (que corresponde ao solstício de verão, e portanto a um momento chave do calendário solar), quando um eremita diz a Amaro que parta em direção ao sol nascente. A partir daí, nunca mais a noite será tempo de viagem ou revelação. Pelo contrário, por duas vezes, Amaro parte quando nasce o sol²⁵². É também depois do dia de S. João Batista que as personagens com quem Amaro se cruza deixam de ser meros figurantes, adquirindo um nome, personalidade e até uma história, que as ilhas passam a ser sistematicamente habitadas por donas e donzéis e o espaço balizado por abadias e vales amenos com fontes e rios, e que pela primeira vez se refere um mosteiro de frades brancos. Assim, o espaço torna-se mais familiar e dominado, mas também mais semelhante ao Paraíso Terrestre que está cada vez mais próximo. Note-se ainda que, quando parte ao encontro do sol nascente, Amaro deixa (na noite de S. João) uma ilha juncada de cadáveres de animais selvagens, resultado do combate anual que aí tivera lugar nesse dia, e aporta a uma ilha onde um frade (Leomites) recebe a homenagem de cinco leões que vivem em paz. Esta oposição remete o combate anual de S. João (porventura uma herança céltica²⁵³) para o espaço e o tempo das trevas,

e Mary Jones, *Jones' Celtic Encyclopedia* [em linha]. Disponível em http://www.maryjones.us/jce/jce_index.html [consultado em 13-12-2013].

²⁵⁰ Cf. «Conto de Amaro», in *op. cit.*, p. 279.

²⁵¹ É de noite que uma voz lhe diz que parta em busca do Paraíso («Conto de Amaro», p. 265); Amaro deixa a primeira ilha à meia-noite (*ibid.*, p. 266); uma voz e depois uma dona dizem-lhe, de noite, que abandone as duas ilhas seguintes, e Amaro deixa a terceira ilha de noite (*ibidem*, pp. 266-267); no mar coalhado, Amaro vê a Virgem de noite e é também de noite que deixa a quarta ilha (*Ibidem*, p. 269).

²⁵² *Ibidem*, pp. 274 e 276.

²⁵³ Na mitologia céltica há referências a vários combates anuais em momentos chave do calendário: combate de Gwynn e Gwythyr pela posse de Kreyddylat, filha de Lludd Llaw

inscrevendo o percurso do herói numa perspetiva escatológica da história do cristianismo, em que os eremitas, perdidos num espaço caótico e habitado pelo mal, dão lugar aos frades brancos, que anacronicamente poderão representar a Ordem de S. Bernardo²⁵⁴ com a sua capacidade de ordenar o mundo sob a égide do Bem e do serviço a Deus.

Na verdade, a relação com a Ordem de Cister será um aspeto a ter em conta na interpretação desta narrativa, já que não apenas o manuscrito que conservou o *Conto de Amaro* provém de Alcobaça, mas as marcas cistercienses são numerosas e profundas neste texto²⁵⁵. Também a presença de Santa Brígida, ou o aproveitamento de uma narrativa onde esta santa comparece²⁵⁶, poderá justificar-se pelo interesse daquela ordem religiosa em celebrá-la, como defendeu Néri de Barros Almeida. Segundo esta autora, a composição do CA numa versão próxima da que conhecemos hoje remontaria ao momento em que o culto da santa é integrado pelo mosteiro de Odivelas passando assim para uma instituição de obediência cisterciense, ou seja, à primeira metade do séc. XIV. É nesse período que começa a realizar-se anualmente uma procissão em que as relíquias da santa são levadas da igreja do Lumiar (talvez não por acaso dedicada a S. João Batista) ao Mosteiro de Odivelas²⁵⁷.

Ereint. no dia 1 de maio (cf. *Les Mabinogion*, ed. Joseph Loth, Genève, Slatkine Reprints, 1975, pp. 331-332); combate de Gawain com o Cavaleiro Verde no dia de Natal; combate de Arawn rei de Annwryn contra o seu duplo, Hafgan, pelo poder no Outro Mundo (cf. *ibidem*, pp. 85ss). Em todos os casos, o combate anual representa uma ciclicidade que só poderá ser quebrada em determinadas circunstâncias: Kreyddylat será entregue ao vencedor do combate no dia do Juízo Final; Gawain não é morto pelo Cavaleiro Verde graças à sua coragem; Arawn só pode vencer Hafgan no dia em que é substituído por Pwill.

²⁵⁴ Na primeira ilha onde aportara, Amaro avistara os cadáveres de animais que haviam combatido no dia de S. João, oito dias antes: embora isso não seja claro, é possível que se trate da mesma ilha, o que aproximaria este texto da NB com os seus cíclicos retornos ao mesmo lugar. Aqui, porém, há uma diferença importante. Inicialmente, Amaro chegara tarde demais; o seu percurso só pode entrar numa nova fase quando o espaço e o tempo certo se encontram. Regressando no dia de S. João Batista (o precursor que anuncia Cristo), poderá iniciar a fase solar da sua progressão.

²⁵⁵ «Le terme « frade » appliqué aux moines blancs, la référence au mouvement comme « ordre », la remarquable importance de la Vierge et la présence de morceaux liturgiques d'inspiration bernardienne indiquent que le texte obéit à une tradition référencée ou à laquelle on a voulu attribuer une référence cistercienne postérieure au XII^e siècle. [...] le culte eucharistique s'insinue aussi dans la légende, renforçant son caractère cistercien [...]» (N. de Barros Almeida, *op. cit.*).

²⁵⁶ O testemunho mais recente do CA foi recolhido por E. Carré Aldao na Galiza, no início do séc. XX (E. Carré Aldao, « San Amaro o pelegrino », in *Nós*, 19, pp. 6-10). Nesta versão, Amaro encontra Hénoc (o patriarca que, segundo tradição apócrifa fundada em Gn. 5, 24, contemplara o Além em vida) à porta do Paraíso. Brígida, Valides e Leomites não constam, o que poderia indiciar a sua incorporação tardia (de iniciativa cisterciense) numa tradição pré-existente.

²⁵⁷ Cf. *op. cit.*

Não obstante as óbvias ligações do *Conto de Amaro* ao ambiente cisterciense, outros aspetos afastam esta narrativa do meio monástico, revelando a sua natureza compósita. Um deles é a marca cortês²⁵⁸, muito visível na referência ao mosteiro de «donas de muy gram linhajẽ d'enperadores e de rrex e de ifantes e de condes [...]»²⁵⁹, e na descrição do Paraíso terreal, onde a Virgem Maria tem o porte de uma grande senhora servida por donas e donzelas. A essas marcas cortesias, que poderiam constituir um simples verniz estilístico, corresponde uma dimensão ideológico-política mais profunda que se revela em conceitos chave de origem aristocrática, presentes sobretudo na parte final do texto. Note-se que aqui Amaro não é fundador de um mosteiro, como tantos outros santos irlandeses e como o próprio Amaro nos textos espanhóis, mas de uma cidade, e que, para essa fundação, traz consigo um punhado de terra do Paraíso:

E então se foi a hũu logar onde eram tres valles, e corryam per hy tres rryos grandes, e juntavã sse ã hũu grande chaão, e erã das mais bellas terras que no mũdo podya seer. E era muy perto daquele moesteiro que avia nome Frol de Donas. E elle avia sabor daquella terra porque era muy bõoa e perto daquele moesteiro que elle muito amava e em que elle fora cõ Valydes e cõ Bryzida sua sobrynha que ã aquelle moesteiro jaziã soterradas. [...] E então começou de deitar da terra que trouxera do parayso terreal que cheirava mais e melhor de todallas cousas do mũdo. E entom aquelles seus naturaes fezerõ aly muy nobres casas e muitas viinhas e pumares e muitas ortas, e creciã aly as arvores ã hũu anno mais que em outro logar em cinco. E depois que as gentes souberõ que tam bõoa terra era aquella, vierõ aly pavo[r]ar, e a muy poucos dias foy aly muy grande cidade e muy rryca, e Amaro era senhor desta cidade.²⁶⁰

Termos como «naturaes», «senhor», «pavorar» isto é, povoar, são frequentes na historiografia que emana de meios laicos, e embora não se lhe conheça descendência, o destino de Amaro tem uma componente secular muito forte. Ainda que a revelação do Paraíso seja o momento alto do seu percurso e a realização dos seus desejos, proporcionando-lhe a antevisão da eternidade, não é a salvação que ela proporciona aos companheiros e aos seus descendentes, mas a prosperidade graças à fertilidade da terra. As referências à eterna e abundante primavera paradisíaca ganham assim um novo sentido, e o desejo individual e espiritual de Amaro de visitar o Paraíso terreal acaba por

²⁵⁸ Na adaptação da NB realizada por Benedeit a pedido da mulher de Henrique I, também eram visíveis marcas cortesias, já abundantemente glosadas pela crítica (cf. Ian Short, «Introduction», in *op. cit.*, pp. 19-21). É possível que um fenómeno semelhante tenha ocorrido no processo de construção ou adaptação do *Conto de Amaro*.

²⁵⁹ «Conto de Amaro», p. 274.

²⁶⁰ *Ibidem*, pp. 280-281.

redundar numa missão fundadora de alcance coletivo e natureza terrena. Também o panteão onde repousará o protagonista desta narrativa, e que sacraliza a terra por ele povoada, se inscreve na tradição aristocrática²⁶¹. Na verdade, Valides, Brígida e Amaro compõem uma tríade singular, de sabor estranhamente arcaico. Confirmada por Valides no episódio da troca de «vestiduras» entre Brígida e Amaro, a indissociabilidade das três personagens é reforçada na morte. Com efeito, Amaro é sepultado no mosteiro de Flor de Donas junto das duas religiosas, no seio do panteão de reis e imperadores, segundo seu desejo. Às duas mulheres ligadas pelo sangue numa relação equivalente ao avunculado, e que corresponde àquela que paradigmaticamente unia num mosteiro familiar as abadessas de duas gerações sucessivas, junta-se o homem vindo de fora que se une espiritualmente a Brígida e assegura a fertilização simbólica do espaço.

As pistas que este texto fascinante sugere são múltiplas e muito estimulantes. Uma das mais interessantes é a que se relaciona com alguns elementos portadores de simbolismo solar que poderão ser vestígios de uma religiosidade pagã arcaica (referência ao combate periódico no dia de S. João Batista; percurso de Amaro em direção ao Oriente, começando de noite e terminando de dia, na luz da revelação; presença de Santa Brígida, celebrada na Candelária e desde sempre ligada ao culto do fogo). Ora, a funcionalidade destes traços poderá, creio, ser confirmada por duas vias: a da sua relação com o contexto de difusão do *Conto de Amaro*, nomeadamente no que diz respeito à ligação de Santa Brígida à igreja do Lumiar (do latim «lumen», luz), dedicada ao culto de S. João Batista; e a da aproximação a outra narrativa que chegou até nós em dois testemunhos em latim oriundos de Alcobaça, mas cuja composição deverá situar-se no noroeste peninsular – a mesma região onde foi recolhida a versão oral do *Conto de Amaro*. Refiro-me à *Viagem de Trezenzónio*. Uma das cópias encontra-se nos últimos fólios (118v-120) de um caderno do séc. XIII acrescentado ao ms. BN, Alc. 37²⁶²; a outra, que parece depender da primeira, pode ler-se no ms. BN, Alc. 39, do séc. XIV, «en dos folios adventicios añadidos al índice de la Leyenda de Jacobo de Voragine (ff. 359-360)»²⁶³.

Trezenzónio, que assume a narração na primeira pessoa, conta que, tendo todas as cidades da Galiza sido arrasadas pelos Muçulmanos, errou pela terra despovoada até um farol de onde avistou, graças à luz claríssima da aurora, uma ilha. Construiu então um barco e pediu a Deus que o conduzisse até lá. Na ilha, atravessada pelo rio Bervecária, caminhou durante oito dias até que encontrou uma basílica riquíssima e de extraordinárias dimensões dedicada

²⁶¹ «Mort(s)», in *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*, ed. Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, pp. 779-781.

²⁶² Cf. M. C. Díaz y Díaz, *op. cit.*, p. 110.

²⁶³ *Ibidem*, pp. 110-111. Díaz y Díaz editou o texto e traduziu-o para castelhano (cf. *ibidem*, pp. 112-119); Aires A. Nascimento retomou esta edição e traduziu-a para português (cf. *op. cit.*, pp. 225-240).

a Santa Tecla, no interior da qual se encontrava um túmulo com a inscrição: *hic requiescit quirillus et eius discipullus Flavius*. Durante sete anos, Trezenzónio viveu nesta ilha paradisíaca, a Ilha do Solstício, desfrutando do clima ameno e dos frutos abundantes, em permanente saciedade, gozo e alegria. Circundando a ilha, um manto de espessas nuvens impedia que nela penetrassem os que não tivessem beneficiado de revelação divina. Trezenzónio ouvia os anjos cantando em uníssono e alimentava-se de pão e vinho que aqueles deixavam sobre o altar. Ao fim de sete anos, uma voz avisou-o, por duas vezes, de que deveria partir; face à sua recusa, Deus castigou-o com uma variedade de lepra e cegueira. A cura sobreveio quando o viajante decidiu inclinar-se perante a vontade divina, e logo uma embarcação surgiu na praia, transportando-o até à costa onde encontrou de novo o farol, agora em parte destruído, e a Galiza repovoada. Outro testemunho da passagem do tempo, a carne e o peixe que trazia apodreceram logo que tocou em terra. Trezenzónio dirigiu-se então para Tui, cujo bispo, Adélfio, o educara²⁶⁴.

Embora nunca seja explicitamente identificada com o Paraíso, a ilha do Solstício apresenta muitos dos seus traços, como a abundância de flores, frutos e fragrâncias, a amenidade do clima, a ausência de obscuridade, a inacessibilidade aos não eleitos, os coros de anjos, a saciedade espiritual de quem a visita, a suspensão da passagem do tempo. Os topónimos mencionados, por sua vez, não oferecem dúvidas: a Galiza e Tui são objetivamente referidos; o farol de Brigantium deve ser identificado com a Torre de Hércules, na Corunha²⁶⁵ e figura nos mapas que ilustram o *Comentário ao Apocalipse* do Beato de Liébana, assim como a ilha designada *Solitio Magna*, frente à foz do rio Minho²⁶⁶. Segundo Díaz y Díaz, embora a ação se situe pouco depois da invasão árabe da Península Ibérica, no primeiro quartel do séc. VIII (logo após o ministério de Adélfio, o bispo tudense referido no texto), aspetos estilísticos e ideológicos do texto remetem para um período mais recente – provavelmente o séc. XI²⁶⁷. Quanto à referência a Santa Tecla, a mártir companheira de S. Paulo, poderia ser um indício de que o culto desta santa havia sido introduzido no noroeste da Península Ibérica em tempos muito recuados²⁶⁸.

Aliás, tudo neste texto denuncia as suas origens remotas, da toponímia latina à forte influência de Santo Isidoro de Sevilha, passando pela ação situada na alta Idade Média e pelo caráter eremítico²⁶⁹ da vocação religiosa de

²⁶⁴ Possivelmente, seguir-se-ia um epílogo em que Trezenzónio se aperceberia de que o seu mestre morrera há muito e de que os sete anos que ele passara na ilha paradisíaca correspondiam a muitos mais em terra firme. Cf. M. Díaz y Díaz, *op. cit.*, pp. 106-109.

²⁶⁵ Cf. M. Díaz y Díaz, *op. cit.*, pp. 101-106.

²⁶⁶ Cf. Serafín Moralejo, «Las Islas del Sol. Sobre el Mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1086)», in *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*, ed. Helder Godinho, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 41-61.

²⁶⁷ Cf. M. Díaz y Díaz, *op. cit.*, pp. 106-108.

²⁶⁸ Cf. *ibidem*, pp. 98-99.

²⁶⁹ Cf. Aires A. Nascimento, *op. cit.*, pp. 215, n. 8.

Trezenzónio: longe da missão cenobítica de S. Brandão ou da função civilizadora de Amaro, a viagem deste homem solitário é uma experiência mística individual, sem as intenções exemplares ou as aspirações fundadoras que caracterizavam a escrita da Idade Média central. De certa forma, Trezenzónio representa o estádio em que se encontram os eremitas das primeiras ilhas visitadas por Amaro. É possível que a situação periférica do local de composição deste texto, tendo dificultado a sua transmissão, tenha igualmente impedido a sua transformação em contacto com novas realidades e públicos, dando origem a um destino singular: o de representação cristalizada da religiosidade hispânica da Alta Idade Média.

Capítulo Oitavo
PROVIDÊNCIA E ESCATOLOGIA NA LITERATURA
SOCIO-POLÍTICA HISTORIOGRÁFICA E ROMANESCA

**1. Os princípios e fins dos tempos na *General Estoria* de Afonso X:
Processos escatológicos e redentores da sua origem castelhana à
posteridade na cultura portuguesa**

Mariana Leite

A *Grand e General Estoria* de Afonso X, o Sábio, é uma das maiores obras da historiografia universal da Idade Média e, muito provavelmente, a maior dentro do género redigida em língua vulgar – o Castelhana.

Este monumento da literatura medieval europeia merece ser contemplado sob muitas perspetivas, dadas as suas características de redação, composição, tratamento de fontes e implicações ideológicas que o próprio projeto comporta. Contudo, será oportuno cingir as observações sobre a obra a três pontos de vista: a *General Estoria* enquanto História Universal, enquanto Bíblia Romanceada e enquanto projeto da corte alfonsina. Após esta análise, será brevemente considerada a sua recuperação em traduções para Galego-Português e Português ao longo dos séculos XIV e XV, refletindo-se sobre de que forma a utilização do texto castelhano manifesta as perspetivas de cultura e pensamento posteriores.

O enorme projeto de história do mundo que Afonso X delineia não pode deixar de ser visto como o culminar dos seus projetos culturais, síntese exaustiva de todos os conhecimentos obtidos através das traduções de diversos tratados de carácter científico e outros, da elaboração de obras jurídicas, da tradução e produção de textos literários, como as cantigas de Santa Maria, e, finalmente, do projeto da *Estoria de España*. É no centro de todas estas ramificações de conhecimento que se deve inserir a *General Estoria*, projeto iniciado já na fase final da vida do monarca, por volta de 1274, e que fica por concluir com a morte do rei em 1284.

Vejamos entretanto a primeira abordagem a ser feita da *General Estoria*. Composta por seis partes, cuja transmissão até à contemporaneidade se revelou sinuosa, constitui uma monumental história da humanidade desde a criação até, de acordo com o prólogo à sexta parte, à vida de Afonso X. Para tal, incluir-se-iam todas as informações sobre a história de todos os reinos e impérios do mundo, acrescentando o conhecimento existente sobre a obra da criação, isto é, sobre geografia, zoologia ou astrologia²⁷⁰.

O género não é inovador, já que encontra o seu fundamento a partir de épocas recuadas, em Eusébio de Cesareia, São Jerónimo e os seus *Cânones Crónicos*, em Santo Agostinho e as suas considerações sobre as idades do mundo, ou em Santo Isidoro de Sevilha. Efetivamente, é a partir da estrutura delineada pelos *Cânones Crónicos* – cronologia comparatista que apresenta os feitos coevos de eventos narrados no texto sagrado – que serão construídos a maioria dos textos da historiografia universal durante a Idade Média, regra a que a *General Estoria* não poderia ser exceção. Ao mesmo tempo, a determinação das sete idades do mundo por Santo Agostinho, na *Cidade de Deus*, fornece uma orientação para determinar os limites cronológicos de cada época. A importância desta organização escatológica – recorde-se que a Sétima Idade é a idade da Salvação, posterior ao julgamento no final do mundo, isto é, da sexta idade iniciada com Cristo – é bastante relevante para a organização interna da *General Estoria*, em particular para os pressupostos indicados para a sexta parte da obra. Na verdade, pela variação muito grande entre a matéria a inserir em cada uma das idades do mundo, causada também pela necessidade de incluir muito mais informação sobre a história pagã contemporânea da narrativa bíblica, muito cedo os redatores alfonsinos se deparam com a necessidade de reorganizar a obra, não podendo fazer coincidir cada uma das cinco primeiras partes com as cinco idades do mundo anteriores à idade da salvação inaugurada com Cristo.

Assim, vamos encontrar na primeira parte da *General Estoria* matéria correspondente às três primeiras idades do mundo: da Criação ao Dilúvio; do Dilúvio a Abraão e alguma matéria posterior à vida de Abraão. Já a segunda é inteiramente preenchida pela terceira idade do mundo – é nesta parte que se narram os feitos de Tróia – concluindo-se a era que Santo Agostinho estabelece entre Abraão e David já na terceira parte da obra. A quarta idade, desde o rei David ao cativo na Babilónia, é transmitida ao longo das terceira e quarta partes. A quinta idade do mundo, desde Babilónia até ao nascimento

²⁷⁰ O trabalho de Daniel Eisenberg, «The *General Estoria*: sources and treatment» in *Zeitschrift für romanische Philologie*. Vol. 89 (1973), 1-3, pp. 206-227, sobre as fontes da *General Estoria* continua a ser um bom ponto de partida, especialmente pela atenção que o autor dá a cada texto utilizado pelos compiladores alfonsinos. Veja-se também o estudo introdutório à edição de 2009 elaborado por Pedro Sánchez-Prieto Borja, in *General Estoria de Alfonso X. Primera Parte*. Madrid, Fundación José António de Castro, 2009, bastante exaustivo e detalhado sobre fontes e o seu uso.

de Cristo, é abrangida pela quarta e quinta partes da obra. Apenas na sexta parte da *General Estoria* se regressa, no prólogo, a uma equivalência entre a estrutura da obra e as divisões do mundo em seis idades.

A partir deste panorama sobre a estrutura da *General Estoria* pode já notar-se as dimensões colossais do projeto. Outras obras do género da historiografia universal, contudo, se assemelham nos propósitos, mas nunca nas dimensões. Duas das mais importantes fontes para a *General Estoria* – a *Historia Scholastica*²⁷¹ de Pedro Comestor e o *Pantheon*²⁷² de Godofredo de Viterbo – consistem também em obras de historiografia universal que, no entanto, são bastante mais comedidas no que diz respeito à inclusão de matéria pagã ou de informações de carácter didático²⁷³. Se o primeiro texto, a *Historia Scholastica*, consiste numa obra elaborada em latim e com fins pedagógicos, para a formação dos alunos de história bíblica do mestre parisiense do século XII, sendo os dados sobre história pagã informações avulsas²⁷⁴, já o *Pantheon*²⁷⁵ se aproxima mais de um projeto de história do mundo com propósitos bastante familiares aos que encontramos em Afonso X.

²⁷¹ Existe apenas uma edição completa, a de Jacques-Paul Migne, de 1855. No entanto, Agneta Sylwain começou a reeditar o texto a partir do Génesis, em 2005, prevendo-se a continuação do trabalho até ao fim da obra de Pedro Comestor.

²⁷² Veja-se o texto em Godofredo de Viterbo, *Pantheon in Germanicorum Scriptorum qui rerum a Germanis per multas aetates gestarum historias vel annales posteris reliunquerunt...* Pref. J. P. Nidani, Joannis Pistori, cur. B. G. Struvio. Ratisbonae, Joannis Conradi Peezii, 1726 (ed. 3ª).

²⁷³ Poder-se-ia também referir outros projectos de historiografia universal coevos, redigidos em Latim ou línguas vulgares, como o *Speculum Historiale*, de Vincent de Beauvais, também fonte para a obra alfonsina. Também a *Weltchronik*, de Jans der Enikel, consiste num história universal versificada composta em Médio-alto Alemão como homenagem ao imperador Frederico II, projecto que não conhece nem é conhecido pela *General Estoria* pese embora a coincidência cronológica – o texto data de 1272 – e, até, de destinatários/ culminar da História. Restringiu-se o *corpus* às obras de Pedro Comestor e Godofredo de Viterbo pela sua relevância para o texto alfonsino.

²⁷⁴ Esta obra de Pedro Comestor conheceu pelo menos uma iniciativa de tradução, com variantes de cópia significativas, possivelmente ainda durante o século XIV – veja-se Fortunato de São Boaventura, *Colecção de inéditos portugueses dos séculos XIV e XV*. Porto, Edições Comemorativas dos Descobrimentos Portugueses, 1988 *apud* ed. 1829, para a chamada «Bíblia de Alcobaça» e Joaquim Mendes de Castro, *Bíblia de Lamego*. Ed. Autor, 1998. Ainda que inicialmente o presente trabalho visasse avaliar a historiografia universal em Portugal, revelou-se impossível conjugar a análise da recepção da *General Estoria* e da História Escolástica com a devida profundidade de forma suficientemente concisa. Algumas informações podem também ser recolhidas em Mariana Leite, «Os testemunhos da tradução portuguesa da *Historia Scholastica* de Pedro Comestor: consequências ideológicas da selecção de fontes» in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, N°33, 2010, pp. 183-194.

²⁷⁵ O texto baseia-se na Bíblia, nos trabalhos de Otto de Freising e na matéria troiana, apresentando a história do mundo desde o dilúvio até ao governo de Henrique IV. Apesar de destacar a matéria bíblica, é nas secções sobre história pagã que Godofredo expõe as virtudes do império romano, de origens troianas, e de grandes líderes como Alexandre, o Grande, modelos e prefigurações do Sacro-Império e dos seus representantes.

Com efeito, e ainda que continue a predominar a matéria bíblica, na obra de Godofredo de Viterbo encontram-se mais referências à história romana, o que é compreensível para um texto composto para Henrique IV, imperador do Sacro-Império Romano-Germânico, império ao qual Afonso X foi, sem sucesso, candidato. A obra, redigida em verso na língua do império, ou seja, em Latim, termina com a vida e o louvor do imperador, tal como, no prólogo à sexta parte, se prevê que termine a *General Estoria*.

Porém, não podemos deixar de sublinhar a importância, muito mais marcante, que a obra castelhana dá às suas fontes, chegando a incluir traduções integrais de textos latinos ou romances, como as *Heróidas* e as *Metamorfoses* de Ovídio, a *Farsália* de Lucano ou os *Romans* de *Thèbes*, de *Troie* e de *Alixandre*. Contudo, é a Bíblia que mais sobressai do texto da *General Estoria*: é o texto sagrado, história do mundo e da salvação e, como tal, texto prioritário para o projeto alfonsino.

Partindo desta premissa, segue-se a narrativa bíblica como fio condutor da história, o que de resto é um traço partilhado pelas histórias universais coevas. Contudo, na *General Estoria* não se utiliza apenas o texto bíblico como fundamento cronológico e histórico, mas procede-se à total tradução do antigo testamento, incluindo-se assim material que, à partida, não se encontraria numa história universal, e que de facto está ausente nas principais obras de historiografia universal medievais. Vamos por isso encontrar, vertidos para castelhano, os Salmos, os Provérbios, o Cântico dos Cânticos e os livros de todos os profetas. No exercício de redação da história, houve a necessidade de incluir tudo o que pertencesse ao livro sagrado pelo facto de os próprios redatores – e, sem dúvida, Afonso X, que orientou constantemente o projeto – reconhecerem nos textos atribuídos a David e Salomão, principalmente, material fundamental à compreensão da história do mundo e, mais precisamente, à história da salvação.

É na verdade disso que se trata ao traduzir a Bíblia integralmente numa obra de historiografia universal: dar conta de toda a história – no sentido mais abrangente do termo – inserindo-a na história sagrada, na história da salvação que se plasma no texto bíblico. Ao omitir os livros sapienciais da *General Estoria*, não se incluiria uma parte fundamental para a compreensão da história sagrada e da salvação, isto é, os textos que louvam a Deus, ensinam a louvá-lo e dão testemunho da relação pessoal do Homem com Ele. Ultrapassando os relatos da manifestação de Deus na história do povo eleito, transforma-se um projeto de história do mundo numa Bíblia romanceada, ou seja, num testemunho vernacular do livro sagrado. Esta faceta tão importante da *General Estoria* levou a que, muito pouco tempo depois da sua elaboração, se tivesse procedido à transcrição apenas da matéria bíblica da obra, propósito que se conserva nos testemunhos CXXV 2-3 da Biblioteca Pública de Évora e I.I.2 da Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.

Estas duas abordagens da *General Estoria* conduzem-nos à consideração da obra enquanto composição que sincretiza o projeto cultural e político de Afonso X. Com efeito, como foi acima referido, são vastos e numerosos os interesses intelectuais manifestados pelo rei ao longo da sua vida. Desde a lírica à legislação ou à tradução e composição de tratados astrológicos até à historiografia, a vastidão de conhecimentos que granjearam o epíteto de «Rei Sábio» a Afonso X plasma-se claramente no projeto e concretização da *General Estoria*.

De facto, ao considerarmos esta obra alfonsina enquanto Bíblia romanceada²⁷⁶, vamos detectar que o próprio percurso de vida intelectual de Afonso X se enquadra na variedade de formas textuais presentes na própria Bíblia. Traduzir integralmente a Bíblia implica a tradução de textos de carácter jurídico, composições líricas de louvor a Deus, narrativas historiográficas e mesmo explicações sobre o funcionamento do mundo, sobre a criação ou a variedade de raças humanas, episódios meteorológicos excepcionais que, até certo ponto, se aproximam do interesse que Afonso X manifestou pelo conhecimento astrológico. Todos os géneros versados nos textos sagrados são-no também pelo rei, que canta louvores a Santa Maria, intercessora direta do rei junto de Cristo, como David teria composto os Salmos, que compôs textos líricos tal como Salomão teria composto o Cântico dos Cânticos, que estabelece leis para o seu reino tal como Moisés para o povo eleito.

No entanto, não é só pela aproximação entre a pluralidade de trabalhos produzidos pela corte alfonsina e a amplitude de géneros literários presentes no Antigo Testamento que a *General Estoria* se relaciona com os projetos culturais de Afonso X. Isto porque, na verdade, sendo efetivamente uma Bíblia romanceada, a *General Estoria* é também uma história universal, e uma história universal com propósitos, dimensões e implicações muito próprias.

A candidatura falhada ao Sacro-Império Romano-Germânico, o conflito com o papado por causa disto, a rutura com a nobreza castelhana e a guerra civil contra o seu próprio filho, o futuro Sancho IV, são o contexto histórico em que Afonso X se situa no momento em que decide «fazer um livro»:

(...) dixiemos nós muchas vezes el rey faze un libro non por quel él escriba con sus manos, mas porque compone las razones d'él e las emienda e yegua e endereça e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escrívelas qui él manda, però dezimos por esta razón que el rey faze el libro.²⁷⁷

²⁷⁶ Sobre bíblias romanceadas em castelhano, veja-se Gemma Avenosa, *Bíblías castellanas medievales*. San Millán de la Cogolla, Cilengua – Fundación San Millán de la Cogolla, 2011, mas também o artigo clássico de Berger, Samuel, «Les Bibles castillanes» in *Romania XXVIII*, 1899. Philadelphia, Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, 1899.

²⁷⁷ *General Estoria*, Ed. 2009, Parte I, vol. II, p. 393.

Um livro que não seja uma história local, centrada apenas no território do seu reino, como se procurara com a *Estoria de España*²⁷⁸, mas que a ultrapasse e seja uma história do mundo que sirva como modelo – positivo e negativo – para o bom governante.

Entre a criação do homem e a breve alusão a Santa Ana e São Joaquim, momento em que o projeto se interrompe, vários impérios se ergueram e sucumbiram. Os erros inerentes à queda dos grandes governantes são cuidadosamente apresentados, assim como as virtudes dos reis poderosos: a relação destes com Deus, quando pertencem ao povo eleito, mas também a companhia de bons conselheiros, o sentido de justiça e o cumprimento das leis de Deus e dos homens²⁷⁹. Vai sendo desenhado um retrato do príncipe que, uma vez mais, se coaduna com a imagem que Afonso X procurara, pelo seu projeto cultural, deixar de si mesmo. Acima de todos os pecados de que possa ser acusado, o rei é-o por imposição divina, merecendo a reverência inerente ao cargo, por mais faltas que cometa aos princípios acima enumerados. O regicídio, ou qualquer outro atentado ao poder de um rei legítimo, são sistematicamente condenadas, ainda mais do que as falhas desse mesmo rei. Apenas Deus pode dispor diretamente do poder régio, fazendo cair reis ímpios em favor de outros como punição e exemplo para os homens.

Se é verdade que o projeto inicia sobretudo com um propósito mais didático, um espelho de príncipes que, através da história, apresente modelos de governação, no prólogo à sexta parte já se ultrapassaram as premissas iniciais, procurando-se apenas revelar qual o ponto de chegada da história do mundo que se visa narrar: a vida do próprio Afonso X.

...fasta el tiempo que yo comencé a regnar, yo, don Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castilla (...) fijo del rey don Fernando e de la reina doña Beatriz, que fiz fazer este libro después que ove ayuntados todos los antiguos libros e todas las crónicas e todas las estorias del latín e del hebraico e del arábigo que eran ya perdidas e caídas ya en olvido, assí como vos dixiemos en el comienço de las otras edades.²⁸⁰

Na realidade, todo o prólogo recapitula a história das cinco idades do mundo. Anunciando que, com a vinda de Cristo, se inaugura a sexta idade, Afonso X não poderia, naturalmente, avançar além do seu tempo, pois,

²⁷⁸ Ambos os projectos, contudo, coordenam-se e são compostos quase em simultâneo. Veja-se sobre o assunto Inés Fernández-Ordóñez, *Las Estorias de Alfonso el Sabio*. Madrid, Istmo, 1992.

²⁷⁹ É neste sentido que, por exemplo, se encaminha o final da 3ª parte da *General Estoria*, sobretudo no que diz respeito à queda de Israel por culpa dos maus e ímpios reis. Veja-se Mariana Leite, *Antes da queda de Jerusalém: os reis e os seus profetas na III Parte da General Estória de Afonso X*. Dissertação de mestrado em Literatura Medieval. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

²⁸⁰ *General Estoria*, Ed. 2009, Parte VI, vol. II, p. 766.

como anunciara no prólogo à primeira parte, do tempo futuro nada se sabe e do presente não se pode saber senão o princípio:

Natural cosa es de cobdiciar los omnes saber los fechos que acaecen en todos los tiempos, tan bien en el tiempo que es passado como en aquel en que están como en el otro que á de venir. Però d'estos tres tiempos non puede omne seer cierto fueras d'aquel que es passado. Ca si es del tiempo que á de venir non pueden los omnes saber el comienço nin la fin de las cosas que y avernán, e por ende non lo saben ciertamiente. E si es del tiempo en que están, maguer saben los comienços de los fechos que en él se fazen, porque non pueden saber la fin cuál será tenemos que non lo saben complidamiente.²⁸¹

De que modo se pode então encontrar, através da *General Estoria*, uma dimensão verdadeiramente escatológica da obra alfonsina que coloque Afonso X como parte dos que, buscando a salvação, farão parte da sétima idade?

Primeiramente, deve notar-se a sistemática aproximação que Afonso X faz da sua pessoa aos grandes governantes da história universal, particularmente ao sábio rei Júpiter, cujas falhas são perdoadas perante as suas qualidades enquanto soberano, mas também ao rei-trovador David, e ainda ao justo rei Salomão, reis ungidos por Deus e predecessores da salvação.

Por outro lado, todo o culto mariano de Afonso X, o qual urge investigar sob perspetivas mais amplas do que a lírica e as relações com outros textos do género, manifesta uma construção de acesso a Deus de modo mais direto: Santa Maria que, de acordo com algumas cantigas, socorreu pessoalmente o rei sábio, permite a Afonso X o contacto direto com a salvação, permitindo uma alternativa ao sucessor de Pedro que nega o império a um legítimo candidato. Também na *General Estoria* se encontram sistemáticas referências a Santa Maria, mãe de Deus e dos homens, que é figura central da história da humanidade por gerar Aquele por onde se consegue a salvação.

Finalmente, é no último prólogo que encontramos o ecoar de uma consideração que Afonso X tece a seu propósito. Ao enunciar que concluirá em si a história do mundo que mandou compor, o rei, voluntariamente ou não, parece remeter-nos para o que de si mesmo e sobre o seu nome refere no início do *Setenario*:

Et esto es en Dios complidamiente; ca bien assí commo en él se comiençan, por ffuerça conuyene que en él sse acaben. Onde la A con rrazón demuestra, ssegunt de ssuso dixiemos, que Dios es comienço, et la O ffin ; non porque Dios ouo comienço en ssí nin puede sser acabado, mas porque él da comienço e acabamiento a todas las cosas que él ffito. Et las otras cinco letras que sson en medio muestran las otras cosas que en él sson, ssegunt el ssaber e el poder e la uertud que ha.

²⁸¹ *Ibidem*, Ed. 2009, Parte I, vol. I, p. 5.

Et esto sse entiende que es la Trinidad conplida; ca por el poder sse entiende el Padre, e el ssaber el Ffijo, e el querer e la uertud con que imebran, el Spíritu Ssanto. Porque conuyene que todo omne que quisiere alguna buena obra començar e sseguir e acabar bien, que la comience en el nonbre de Dios e uaya por ella en la ffluza del ssu grant poder e acábela con la ssu merçet del ssu amor, que es querer acabado. Et por ende nos don Alffonso, ffijo del muy noble e bienauenturado rey don Ffernando e de la muy noble reyna donna Beatrís; e ssennor heredero, primeramente por la merçet de Dios, e después por derecho líneaie, de que heredamos los rregnos de Castiella, de Toledo, de León, de Gallizia, de Seuilla, de Córdoua, de Murcia, de Jahén, e de Badaioz, e del Algarbe; cuyo nonbre quiso Dios por la ssu merçet quiso que sse començasse en A e sse fieneçiesse en O, en que ouyesse ssiete letras, ssegunt el lenguaie de Espanna, a ssemeiança del ssu nonbre. Por estas ssiete letras enbió ssobre nos los ssiete dones del Spíritu Ssanto...²⁸²

É, assim, Alfonso, o rei consagrado por Deus que manda compor a obra que relata toda a história, todo o saber e todo o percurso da salvação do mundo. Ao dar conta de processos escatológicos nos episódios de destruição dos grandes impérios da humanidade, o rei sábio também assinala a redenção por via divina. E, quando se entra na era de Cristo, ou seja, na era da redenção, o próprio rei, autorizado pelos dons do Espírito Santo, também ele A e Ω, dá conta de que ele próprio constitui um auge da história do mundo, e a sua queda e morte está salvaguardada com a promessa da participação na Sétima Idade do mundo, ou seja, com a salvação plena na qual Afonso X se inscreve. Assim, contando os princípios e fins de cada tempo, de cada reino e de cada império, a *General Estoria* reflete a mecânica escatológica da história que espera pelo tempo sagrado da redenção final.

Como compreender, então, que um projeto de tal forma relacionado com a obra e a mundividência alfonsina, tenha sido recuperado, sob a forma de recepções literárias mas, ainda mais notoriamente, através de traduções, em contextos históricos e geográficos distintos²⁸³? Que meios e intenções poderão ser considerados por trás da tradução galego-portuguesa do século XIV, ou para a versão «em nosso lynguajem portugues»²⁸⁴ elaborada no século seguinte?

Naturalmente que tais movimentos, independentes um do outro, não podem ser considerados como manifestações intelectuais isoladas de um

²⁸² Afonso X, *Setenario*, Ed. Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945, p. 7.

²⁸³ Existe a possibilidade de que o conhecimento de, pelo menos, uma narrativa presente no texto alfonsino tenha chegado à Sicília, conforme apresento em Mariana Leite, «Cassandra et Cumane, deux sibylles entre l'Espagne et l'Italie» in A. Musco-G. Musotto (eds.), *Coesistenza e Cooperazione nel Medioevo. In memoriam Leonard E. Boyle (1923-1999). IV Congresso Europeo di studi Medievali della F.I.D.E.M. Palermo 23-27 giugno 2009*, Biblioteca dell'Officina di Studi Medievali (BOSM), 2013, pp. 763-771.

²⁸⁴ *Apud* o fragmento do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Caixa 21, n.º30, rII.

contexto cultural que, de alguma forma, se revia em pelo menos grande parte dos pressupostos histórico-filosóficos de Afonso X. Na verdade, sobre a tradução conservada no manuscrito O.I.1 da Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, pouco se sabe sobre quem a elaborou e para quem²⁸⁵. Na verdade, e tendo sobretudo em conta a fortuna que a *General Estoria* teve em contexto galego²⁸⁶, não deixa de ser significativo que se tenha utilizado para a tradução da primeira metade da primeira parte da obra uma versão em rascunho do texto alfonsino²⁸⁷. Na verdade, e ainda que sem avançar muito sobre os meios de produção da referida tradução, é bastante provável que esta tenha sido uma iniciativa de elementos galegos e portugueses afetos à corte castelhana, mais precisamente à do próprio Afonso X, ainda no século XIII²⁸⁸. Contrariamente ao que acontece com outros textos alfonsinos – especialmente as obras jurídicas, muito rapidamente traduzidas em Portugal²⁸⁹, mas também a *Estoria de España*, tão conhecida pelo conde D. Pedro de Barcelos²⁹⁰ – a história universal de Afonso X parece não suscitar um interesse imediato no reino português.

E ainda assim, uma iniciativa totalmente independente da tradução trecentista da *General Estoria* a partir do rascunho acima referida, manifesta-se através de fragmentos que datam desde o extremo final do século XIV até meados do XV. Desde o século XX que eram conhecidos alguns dos fragmentos²⁹¹,

²⁸⁵ A tradução virá a ser retraduzida ao castelhano já no século XV, conforme o manuscrito Y-III-12 da mesma biblioteca dá conta.

²⁸⁶ De facto, uma versão lacunar da História Troiana é completada por uma versão galega da *General Estoria*. Esta delicada situação textual é detalhadamente analisada por Ricardo Pichel Gotérrez: *A “Historia Troiana” (BMP ms. 558). Edición e estudo histórico-filolóxico. Tese de Doutoramento*. Santiago de Compostela, Departamento de Filoloxía Galega da USC, 2013.

²⁸⁷ Segundo identifica Diego Catalán, «Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura» in *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Org. A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Esteve, R. Rubio. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 245-270, seguindo suspeitas de António Solalinde, «Introducción» in *General Estoria. Primera Parte*. Ed. A. Solalinde. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1930, pp. IX-LXXXI.

²⁸⁸ Conforme proponho em Mariana Leite, *A General Estoria de Afonso X em Portugal: as múltiplas formas de receção do texto alfonsino entre os séculos XIV e XVI. Tese de Doutoramento*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012. No entanto, as investigações sobre o tema levadas a cabo por Ricardo Pichel Gotérrez, *op. cit.* poderão fornecer novos dados sobre o problema.

²⁸⁹ Veja-se sobre a temática das traduções o trabalho de Maria do Rosário Ferreira, «As traduções de castelhano para galego-português e as políticas da língua nos séculos XIII-XIV in e-Spania, 13 juin 2012.

²⁹⁰ A mais recente investigação sobre a *Crónica de 1344* permitiu encontrar nesta obra um elemento que muito provavelmente encontra a sua fonte na *General Estoria*: José Carlos Ribeiro Miranda, “A Crónica de 1344 e a General Estoria: Hércules e a Fundação da Monarquia Ibérica” in *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*. Ed. Marta Haro Cortés Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 209-224.

²⁹¹ Foram primeiramente encontrados os fragmentos da Torre do Tombo por Avelino Jesus da Costa, *Fragmentos preciosos de códices medievais*. Braga, Separata de Braga. Boletim do

aos quais se acrescentaram novas descobertas²⁹², a última datando do final de 2013²⁹³. Tornou-se também conhecida a circulação da *General Estoria* em contexto português no período inicial da dinastia de Avis, quer pela tradução atribuída à iniciativa de D. João I²⁹⁴, quer pela utilização da obra castelhana em textos de autores portugueses²⁹⁵. O investimento feito por D. João I e os seus descendentes na historiografia manifesta-se também pelo interesse na *General Estoria* quase dois séculos depois da sua elaboração original. A recuperação deste texto por parte de Avis chega até ao grau máximo da apropriação textual: a tradução para a língua do novo grupo dominante. Certamente que o público que a recebe mais tarde, seja através da tradução, seja pela citação explícita, implícita ou a mera alusão a motivos do texto alfonsino, não tem exatamente as mesmas aspirações e mundividências que Afonso X teve no momento da redação da sua monumental história universal. Mas muito provavelmente partilha algumas delas.

Arquivo Municipal, 1949, tendo sido correctamente identificados e parcialmente transcritos por Mário Martins, *Estudos de Literatura Medieval*. Braga, Livraria Cruz, 1956, pp. 93-104.

²⁹² Um fragmento foi encontrado em 1991 por Maria Clara Baptista Beato Fevereiro, «Inventário dos Fragmentos de Manuscritos dos Livros Notariais e Paroquiais do Arquivo Distrital de Castelo Branco». Coimbra, Faculdade de Letras, 1991, no âmbito de um trabalho de investigação universitário. O texto foi estudado e editado por Arthur Askins, Aida Fernandes Dias e Harvey L. Sharrer, «Um novo fragmento da *General Estoria* de Afonso X em Português medieval» in *Biblos*. Série IV. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 93-124.

²⁹³ Foram recentemente encontrados pelo investigador Pedro Pinto novos fragmentos da tradução da 2ª parte da obra. A descrição breve dos mesmos está disponível em BITAGAP – Philobiblon, ManId 5893.

²⁹⁴ Luís Lindley Cintra, em «Sobre uma tradução portuguesa da General Estoria» in *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*. Org. I. H. Faria. Lisboa, Cosmos/FLUL, 1999, cita a *Grammatica da linguagem portuguesa* de Fernão de Oliveira.

²⁹⁵ O próprio rei D. João I recorre à *General Estoria* no *Livro da Montaria*, conforme assinalado por Mário Martins, «A racionalização cristã de Ovídio na «General Estória» e no «Livro da Montaria» in *Estudos de Cultura Medieval*, vol. III. Lisboa, Brotéria, 1983, pp. 119-132, mas também as leituras de Gomes Eanes de Zurara. Vejam-se os trabalhos de Duarte Leite, *Acerca da «Crónica dos feitos da Guínea»*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1941, e Joaquim de Carvalho, «Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara (notas em torno de alguns plágios deste cronista)» in *Obra completa*, II. *História da Cultura, 1948-1955*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 185-340. O recurso à *General Estoria* pelo Condestável D. Pedro é identificado no trabalho de Elena Gascón Vera, *Don Pedro, condestable de Portugal*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979. Recentemente, detectou-se uma passagem da autoria do Infante D. Pedro no seu *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, que sugere pelo menos o conhecimento do texto alfonsino, conforme exponho em Mariana Leite, *A General Estoria de Afonso X em Portugal: as múltiplas formas de receção do texto alfonsino entre os séculos XIV e XVI*. Tese de Doutoramento. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012. Finalmente, já na segunda década do século XVI, encontramos no *Auto de la Sibilla Casandra* de Gil Vicente, o último vestígio conhecido. Veja-se Mariana Leite, «Gil Vicente, leitor de Afonso X. Sobre o *Auto da Sibila Cassandra* e a *General Estória*» in *Seminário Medieval 2007-2008*. Org. M. R. Ferreira, A. S. Laranjinha, J. C. Miranda. Porto, Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, 2009, pp. 41-57.

Estaremos, com a dinastia de Avis, e especialmente com a encomenda da tradução por parte do seu fundador, na iminência de um tempo novo, de um tempo em que o rei justifica o seu poder pela vontade divina, pelo mérito da justiça e fidelidade a Deus e ao seu povo, tal como tantas vezes é modelado o rei na *General Estoria*. Ao assimilar esta história universal integra-se na cultura portuguesa de Quinhentos manifesta-se a consciência de que a história particular só faz sentido quando inserida na história do mundo, logo, da criação e, ao mesmo tempo, favorece-se a afirmação identitária de uma dinastia carente de legitimidade através de um texto que demonstra que as dimensões escatológicas que lhe são inerentes no século XIII castelhano são agora válidas para Portugal perante a mudança histórica. O inaugurar de um novo período histórico fortalece-se com a consciência de que o tempo passado aponta para o futuro, para a era final da Salvação.

2. Pedro de Barcelos e a Salvação da Espanha

Maria do Rosário Ferreira

Poderá parecer surpreendente a inclusão de um estudo sobre a obra de Pedro de Barcelos neste volume dedicado à problemática da redenção e da escatologia em Portugal. E poderá parecer mais do que surpreendente, bizarra, a escolha do título que o identifica. Afinal, não tem a problemática referida uma natureza fundamentalmente religiosa? Não é a obra do conde de Barcelos inteira e intrinsecamente laica? E que razão poderá justificar, no título, a associação de D. Pedro Afonso, terceiro conde de Barcelos – filho primogénito, embora ilegítimo, do rei D. Dinis –, não a Portugal, reino de seu pai, onde se situavam os seus domínios próprios, mas a Espanha?

São perguntas pertinentes e que exigem resposta. Uma resposta que passa pela consideração prévia da mais traiçoeira armadilha que se estende ao estudioso da Idade Média: o anacronismo. É um lugar-comum da epistemologia referir que o investigador, enquanto sujeito de uma observação, influencia o objeto observado: não o vê tal como é, vê-o como os seus olhos lho mostram. Todo o olhar deforma; e estando dependente de um sujeito cognoscente, o conhecimento estará sempre, em maior ou menor grau, marcado por esta inevitabilidade. Sabendo, pois, que nenhuma perspetiva é plenamente objetiva, poderá contudo tentar-se tomar consciência dos focos de subjetividade que a deformam, procurando atenuar-lhes o efeito.

No caso dos estudos sobre o passado em geral, e sobre a Idade Média em particular, um dos principais fatores que se interpõem entre o investigador e uma adequada descrição e compreensão do seu objeto de análise é, reconhecidamente, a imposição de um sistema de valores e de um quadro de pensamento próprios da atualidade a uma época que se regia por outros

princípios e paradigmas. Não chega, porém, admitir abstratamente o perigo de uma perspectiva anacrônica: é preciso perceber concretamente como detetar o anacronismo e como o desmontar. Porque o investigador, marcado pelo seu tempo, interiorizou e naturalizou os conceitos que enformam a sua perspectiva própria, e perde a noção do ponto a que o anacronismo por eles veiculado condiciona o seu mais básico instrumento de trabalho: a linguagem.

Ora, as perplexidades enunciadas no primeiro parágrafo deste estudo correspondem precisamente a problemas de linguagem: adequação de unidades lexicais aos conceitos correspondentes na atualidade e no século XIV.

Vejamos então. Para o leitor dos inícios do século XXI, o nome “Espanha” designa a entidade política que, conjuntamente com Portugal, preenche o espaço físico da Península Ibérica. Contudo, essa aceção é relativamente recente. De facto, até ao momento em que os reis Católicos unificaram os reinos de Castela e Leão e de Aragão sob uma única coroa que se apropriou do uso desse nome, o conceito de “Espanha” recobria a totalidade do espaço físico e político peninsular: todos os territórios, todos os domínios, Portugal incluído. Tal conceito, de fundas raízes, correspondia à antiga *Hispania*, entendida já no século V pelo historiógrafo Paulo Orósio como uma entidade complexa englobando a realidade geográfica e humana do espaço ibérico. Sob essa designação, percorre toda a historiografia latina medieval peninsular, de Isidoro de Sevilha a Rodrigo de Toledo, dando finalmente lugar, com o advento da escrita em vulgar, ao nome de “Espanha” que perdurou até finais da Idade Média.

Quando, na década de quarenta do século XIV, o conde de Barcelos dá forma à sua obra historiográfica, Portugal não se definia ainda por contraposição à vizinha Castela – como veio a verificar-se na sequência da crise sucessória de 1383-1385 e da idealização nacional de Fernão Lopes –, assumindo-se implicitamente como um dos reinos constituintes dessa entidade matricial: uma Espanha marcada sem dúvida por fraturas políticas e religiosas, mas nem por isso menos definidora da identidade dos domínios territoriais que nela se situavam e das gentes que a habitavam. Como se verá mais claramente adiante, é nesse espaço idealizado que se inscreve a obra do conde de Barcelos, e muito particularmente os textos historiográficos que lhe são atribuídos: uma longa crónica, batizada pela crítica com o nome de *Crónica Geral de Espanha de 1344*, cujo âmbito não se confina nem se centra no reino de Portugal, que funciona na economia do texto como peça integrante do xadrez político peninsular global; e um nobiliário, conhecido pelo nome de *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, cujo propósito explícito transcende as linhagens portuguesas, já que o autor declara, no respetivo Prólogo, escrevê-lo para «meter amor e amizade antre os nobres fidalgos da Espanha» (*LL*, vol. 1, p. 55).

No que toca à pertinência ou impertinência da obra do conde de Barcelos para o pensamento escatológico e redencionista português, deparamo-nos, uma vez mais, com uma questão de vício de perspectiva originado pela falta de correspondência entre os conceitos atuais e os medievos. De facto, os pares

opositivos sagrado/profano e religioso/laico, entendidos como equivalentes na mundivisão atual, deixam de ser inequivocamente sobreponíveis quando nos situamos em contexto medieval. As valências do sagrado estendiam-se bem para além dos limites do religioso, no sentido para-eclesiológico, e recobriam muita da atividade humana laica, no sentido de secular, ou mundana. O funcionamento do século, ou do mundo, não se eximia à esfera de influência divina: pelo contrário, refletia uma ordem transcendente. Era essa ordem superior, emanando de Deus, que não apenas dotava de significado a existência humana mas, mais do que isso, legitimava as ações individuais ou coletivas que nela se integravam.

A construção da memória, atividade legitimadora por excelência, era pois, por inerência, um processo de sacralização do passado, quer o seu objeto e o âmbito da sua produção fossem religiosos quer fossem laicos, e independentemente de essa memória ser material ou discursivamente configurada. É o que se passa, por exemplo, com os panteões familiares, aristocráticos ou régios, associados a espaços sagrados particularmente significativos na história da família ou do território, e destinados a estabelecer simbolicamente uma ligação entre o mundo dos vivos e a divindade que propicie e legitime o poder da dinastia sobre o espaço físico. É também o que acontece com a escrita historiográfica nas suas várias vertentes (analística, cronística, genealógica), tendente a integrar a entidade contemporânea da escrita sobre a qual esta se centra (território geográfico-político, família, personagem) num discurso organizado segundo esquemas que instauravam uma homologia legitimadora entre os feitos humanos representados e o plano da transcendência.

É esse o princípio de funcionamento das histórias universais medievais, cuja prática discursiva assenta na estrutura e na narrativa bíblicas, que prolongam até ao presente da escrita com recurso a matérias diversificadas, mitológicas ou romanescas, transformando o devir histórico numa decorrência inevitável do momento da Criação e da Vontade a ela subjacente. A mesma lógica subjaz a muitas crónicas particulares de reis ou de reinos, que fazem preceder a sua matéria própria de uma versão mais ou menos sumária da história universal, com ressonâncias bíblicas e mitológicas; e mesmo às genealogias, onde se estabelecem inverosímeis linhas de ascendência que fazem remontar a linhagem traçada a algum herói da Antiguidade ou outra figura mitificada, apropriando-se, por essa via, do carisma que lhe correspondia num remoto passado assimilado a uma noção de ordem universal.

É nesta prática historiográfica, assente num pressuposto de transcendência, que se vai inscrever a obra do conde de Barcelos. Mas, dentro disso, os processos e os objetivos da ressemantização sacralizante operada por D. Pedro Afonso são marcadamente idiossincráticos e, por isso mesmo, escapam a uma decodificação imediata nos dias de hoje. O presente estudo começará por levantar a ponta do véu sobre as assunções implícitas da escrita do conde de Barcelos, de modo a tornar inteligível o fio de sentido que nela se desenrola.

Algumas das mais elaboradas histórias universais medievais apresentam uma especificidade que as coloca, sem margem para dúvida, no âmbito da escatologia: iniciado no momento da Criação, o percurso humano por elas traçado está construído de modo a convergir no louvor do seu promotor direto ou de uma personagem com ele relacionada, poderoso monarca ou imperador apresentado como o cume de um devir histórico tingido de providencialismo. Uma leitura cuidada da obra de D. Pedro Afonso mostra que a sua visão da história comunga do mesmo princípio providencial; torna-se distinta, porém, pela sua desviante escolha de protagonista. Não se trata de um imperador ou do seu império, mas, no limite, da própria Espanha, a tal velha entidade compósita englobando terra e gentes cujo protagonismo se irá concentrar naqueles que têm o direito de a senhorear, e que o autor designa coletivamente como «os nobres fidalgos de Espanha». Como iremos ver adiante, a indistinção funcional entre a Espanha e os seus fidalgos será o Alfa e o Ómega do pensamento do conde de Barcelos.

2.1. Pedro de Barcelos e a *Crónica de 1344*: a espiral do tempo

D. Pedro Afonso, conde de Barcelos, é, sem dúvida, a figura portuguesa com maior destaque na produção cultural do século XIV. Bisneto de Afonso X, o Sábio, de Leão e Castela, e, como dissemos já, filho de D. Dinis, herdou destes a propensão para as letras que o levou a empreender as três obras de grande fôlego que lhe conhecemos: a *Crónica Geral de Espanha de 1344* e o *Livro de Linhagens*, no campo historiográfico; e o *Livro das Cantigas*, compilação exaustiva da poesia trovadoresca galego-portuguesa de tema profano. Contudo, a crítica tem mostrado alguma dificuldade em abordar esse conjunto de obras enquanto fruto do labor intelectual do seu reconhecido autor. De facto, nenhuma das três chegou intacta até ao presente: da crónica e do nobiliário apenas subsistem versões reformuladas ao longo do século XIV e inícios de XV, ou testemunhos parciais de tradução castelhana do texto primitivo; da recolha trovadoresca, não temos mais do que cópias do século XVI com adições e rearranjos internos. Talvez por isso tenda a ser posto em destaque o carácter compilatório explícito (na recolha trovadoresca) ou implícito (na crónica e no nobiliário) da produção escrita do Conde, o que traz consequências na investigação. Os estudos têm-se dedicado preferencialmente à averiguação de fontes e de outras relações textuais verificáveis nestes restos desfigurados pelo tempo, descurando a sua consideração enquanto testemunhos de obras passíveis de ser portadoras de uma marca autoral instauradora de um sentido próprio.

Ora, e deixando provisoriamente de lado o *Livro das Cantigas*, o processo compilatório está no coração mesmo da produção historiográfica medieval: era função do compilador criar, partindo essencialmente da hábil recombinação, reenquadramento e glosa de textos prévios, um novo discurso veiculando um entendimento do passado compatível com os princípios éticos e os

objetivos políticos que presidiam à escrita de cada nova obra; e é tarefa do medievalista escrutinar todo esse processo e elucidar os pressupostos formais, ideológicos e pragmáticos do projeto de escrita que lhe está subjacente, e que constitui, muitas vezes, uma verdadeira assinatura textual. Sendo reconhecidamente válida para a complexa obra de Afonso X (historiográfica e não só), tão fundamente marcada pela personalidade autoral que a patrocinou e a colocou ao serviço da consolidação ideológica da preeminência régia, esta observação sobre a inscrição do autor na escrita aplica-se também, como iremos ver, à obra de seu bisneto e émulo, o conde de Barcelos. O perfil autoral deste mostra-se, porém, muito distinto do de seu real bisavô. E é, além disso, de tal forma acentuado, que os testemunhos subsistentes da sua obra, por desfigurados que possam estar, preservam traços que permitem caracterizá-lo muito para além do genérico espírito aristocrático que a crítica consensualmente lhe atribui, e enquadrá-lo numa visão do mundo de tipo redencionista.

Começando pela obra mais monumental, a *Crónica de 1344*, o texto português hoje disponível, editado por Luís Filipe Lindley Cintra em três grossos volumes ao longo da segunda metade do século XX, não corresponde à versão primitiva atribuída ao Conde, mas a uma reformulação anónima que o filólogo situou na transição do século XIV para o XV. O teor do texto original, contudo, é conhecido através de uma tradução para castelhano de que Diego Catalán editou, em 1974, a parte mais substancialmente alterada pela dita reformulação. Essa primeira redação caracteriza-se pela falta de homogeneidade formal do texto, refletindo a disparidade das fontes compiladas. Embora, na sua maior extensão, apresente a estrutura narrativa típica das fontes alfonsinas que largamente utilizou, a sua parte inicial, baseada em material diverso de cariz enumerativo, não se conformava com esse modelo e foi rejeitada aquando da reformulação sobredita, sendo substituída por um texto de diferente tipologia. O que é relevante para este estudo é que, voltando agora à versão redigida por ordem do Conde, essa controversa primeira porção da obra obedece a uma organização cronológica inesperada: em vez de progredir linearmente, volta atrás, provocando largas sobreposições de matéria.

Tal característica tem sido explicada como resultado da harmonização ineficaz das fontes usadas, pouco adequadas para um trabalho de compilação cronística. Por volta de 1400, o reformulador teria reconhecido e corrigido essa falha com recurso a material apropriado. Contudo, um olhar menos pronto a assumir como falha aquilo que escapa a uma lógica normalizadora mostra que se tratará, pelo contrário, de uma estrutura deliberada, assentando precisamente na repetição programada de determinadas sequências temporais. Na verdade, o plano do conde de Barcelos pode ser descrito como compreendendo não uma mas três crónicas sucessivas, que convergem temporalmente nos anos imediatamente anteriores à redação da obra e especialmente no território da Península Ibérica. Em primeiro lugar, uma história do mundo e dos seus impérios desde o começo dos tempos até Afonso XI de Castela

e Leão; em seguida, da terra de Espanha e dos senhores que a governaram, pagãos, cristãos ou mouros, desde a chegada dos Godos até ao Salado; finalmente, da reorganização territorial da Espanha cristã a partir de Ramiro I das Astúrias, detendo-se uma vez mais em Afonso XI com a batalha do Salado.

O fio condutor da obra desenrola-se, pois, em espiral, proporcionando uma sequência de três unidades espaço-temporais cujo âmbito se sobrepõe parcialmente. Com uma particularidade interessante: à medida que a cronologia se concentra em épocas mais recentes e a geografia se restringe à Península Ibérica, a *Crónica de 1344* adota um desenvolvimento narrativo crescente. Assim, as duas primeiras espiras deste triplo percurso têm carácter enumerativo, sendo constituídas essencialmente pela justaposição de longas listas de reis ou governantes. Atenuando o seco aspeto esquemático da primeira, a segunda espira faz anteceder a lista de governantes por uma detalhada descrição geográfica da Península Ibérica, e tende a atenuar o aspeto esquemático das listas genealógicas com alguns detalhes biográficos de cada monarca e a inclusão pontual de relatos sobre acontecimentos notáveis do passado ibérico, sobretudo para os reis mouros, que não voltarão a ser tratados. Já a terceira volta da espiral, a única que a reformulação de *circa* 1400 não alterou substancialmente, constitui uma extensa narrativa elaborada segundo as técnicas compilatórias utilizadas pela cronística alfonsina, onde a sucessão de reinados asturo-leoneses-castelhanos, de Ramiro I a Afonso XI, é interrompida, no reinado de Afonso VII, pela sucessão dos reis portugueses, de Afonso Henriques a Afonso IV.

O testemunho em castelhano que nos resta da versão primitiva da crónica do Conde, embora incompleto, é elucidativo sobre esta evolução interna: a primeira espira condensa a história do mundo desde os juízes de Israel (o manuscrito apresenta uma lacuna inicial) em 12 fólios de texto; a segunda acomoda oito séculos de passado ibérico em 33 fólios; e a terceira ultrapassa largamente os 300 fólios para conter trezentos dos últimos quinhentos anos da cristandade peninsular (o manuscrito termina, truncado, no reinado de Afonso VII). É o encaixamento destas três perspetivas da História da Espanha que constrói, par a par, o sentido da História e o sentido da Espanha na crónica do Conde. Num processo funcionalmente equivalente ao *zoom* cinematográfico, a visão universalista que abre a singular estrutura da *Crónica de 1344* estreita progressivamente o seu âmbito de incidência, ao mesmo tempo que amplia a imagem, acabado por se centrar na Península Ibérica e focar intensamente os séculos áureos da restauração da Espanha cristã, flanqueada por duas grandes vitórias: a da batalha de Clavijo, supostamente datada de 844, e a do Salado, em 1340.

Trata-se de duas referências fundamentais na definição do processo de recuperação territorial que a História veio a designar por “Reconquista”. A primeira, à qual, com bons argumentos, é atribuído um estatuto lendário, teria sido travada na Rioja, assinalando o momento da sacralização do

esforço de recuperação da terra de Espanha, disputada pela monarquia asturiana ao ocupante mouro. Clavijo é o palco da aparição do apóstolo Santiago que, tendo num sonho prometido ajuda a Ramiro I, desce ao campo de batalha montado num cavalo branco e participa na refrega, conduzindo os cristãos à vitória. Cria-se assim a lenda de Santiago Mata-Mouros, figura maior da iconografia medieval ibérica, cuja invocação é parte integrante do ritual bélico das batalhas da Reconquista.

Quanto à segunda batalha, chamada do Salado por ter sido travada nas margens do rio do mesmo nome, junto ao porto de Tarifa, em face do rochedo de Gibraltar, constituiu um episódio bem real, e decisivo, da luta pelo controlo das águas que o estreito guardava, e que a dinastia norte-africana dos Marinidas disputava havia décadas à marinha de Castela e Aragão. Tratando-se embora, à partida, de uma afirmação de domínio marítimo e não de ocupação territorial, a situação sofreu uma reviravolta com o desembarque dos Marinidas na costa sul, visando, em aliança com o rei de Granada, a captura de Tarifa. Retoricamente assimilada a uma nova invasão moura que viria pôr em risco o domínio cristão na Espanha (à data já quase totalmente reposto), a ofensiva Marinida suscitou uma exaltada dinâmica defensiva que congregou o esforço bélico não apenas de Castela, único reino cristão peninsular que então mantinha ainda fronteira com os mouros, mas também de Portugal e da marinha de Aragão.

O Salado (onde combateram lado a lado Afonso XI de Castela e Afonso IV de Portugal, bem mais habituados a digladiar-se nos confrontos entre os dois reinos) foi, aliás, a última batalha da Reconquista onde os diversos monarcas cristãos se uniram na luta contra o inimigo mouro. Daí a importância simbólica de que veio a ser investida enquanto acontecimento representativo de uma conceptualização da Espanha como património comum cuja recuperação e preservação, sobrepondo-se aos interesses particulares de cada reino, era assumida em conjunto pela cristandade ibérica. Ora, precisamente, a vitória do Salado destaca-se como acontecimento chave no discurso historiográfico do Conde, que obsessivamente a erige em ponto culminante da narrativa da *Crónica de 1344*: sendo o acontecimento terminal da segunda espira, surge ainda repetidamente na terceira, rematando quer a sucessão de reinados asturo-leoneses-castelhanos, de Ramiro I a Afonso XI, quer a sequência intercalada de reinados portugueses, de Afonso Henriques a Afonso IV. A batalha ecoa também no *Livro de Linhagens*, num belíssimo relato que tem sido considerado uma interpolação posterior mas que, de acordo com investigações recentes, corresponderá à reformulação superficial de um texto genuinamente atribuível a D. Pedro Afonso.

É na expectativa deste momento excepcional que, como num vórtice, evolui cada uma das secções espiraladas da *Crónica de 1344*; e é este momento, apoteose de todo um percurso que se vem paulatinamente desenhando desde os alvores do tempo, que sumariza em si o destino da Espanha – um destino

indissociável da empresa da Reconquista – e revela o significado último da História. A Espanha, na sua dimensão de palco da Reconquista, funciona pois, na *Crónica de 1344*, como um microcosmos exemplar. E, assim sendo, para entendermos o sentido desta obra, torna-se imprescindível elucidar o significado que a Reconquista nela adquire.

2.2. Reconquista e providencialismo: as linhagens escolhidas

A ocupação moura da Península Ibérica foi, desde o século IX, conceptualizada como o castigo divino do povo godo. As velhas crónicas asturianas, e em particular a chamada *Crónica Profética*, enquadram a perda do domínio peninsular, no século anterior, numa lógica de punição, expiação e salvação, segundo a qual, após um período de penitência, terá lugar a restauração do reino visigótico, protagonizada por uma figura régia providencial destinada a recuperar e reunificar o território da Espanha. Nos séculos subsequentes, a historiografia leonesa, e depois a castelhana, vai ser continuadora deste entendimento da Reconquista, por um lado concretizando a culpabilidade dos godos no pecado de Rodrigo, o seu último rei godo, recorrentemente lembrado nas crónicas como «o que perdeu a Espanha», por outro afirmando e exaltando a origem goda dos primeiros reconquistadores e dos seus sucessores.

A legitimidade proporcionada pela expectativa providencial de restauração e continuidade do reino visigótico vê-se assim canalizada para a monarquia asturo-leoneso-castelhana, que se reclamava herdeira desse mesmo sangue e carisma. Concomitantemente, nos territórios periféricos relativamente ao domínio encarnado por essa monarquia cristã matricial, como Portugal, iam sendo elaborados modelos de legitimação dos poderes locais que não passavam pela admissão da primazia goda dos reis do norte e do seu direito ancestral. Pelo contrário, assumiam a conquista ao mouro como uma forma de apropriação territorial em nome próprio que conferia o direito à construção de senhorios autónomos. Compreende-se, pois, que a problemática ideológica em torno da luta com o mouro pela posse da terra levasse muito além da questão religiosa, tornando-se central, pelas pesadas consequências políticas que acarretava, na definição identitária de comunidades geográficas e de grupos sociais.

Entre as duas perspetivas acima traçadas, a *Crónica de 1344* não dá azo a hesitações: entrelaça as raízes da Espanha com o domínio visigótico, assume o pecado do rei Rodrigo como causa da queda do reino e entende a Reconquista como purificação mediadora de um destino providencial. Não se confunde, contudo, com a tradição goticista veiculada pela historiografia leonesa e castelhana, cujos materiais e métodos compilatórios em grande parte segue. Em vez de concentrar nas dinastias régias do norte e centro da Espanha a legitimidade e o carisma godos, vai disseminá-los pela nobreza ibérica, a quem confere, em bloco, uma origem genealógica remontando aos antigos senhores da Espanha. A Reconquista deixa de corresponder ao desígnio

monárquico de restabelecer o reino perdido da Espanha cristã, passando a abarcar a responsabilidade e a prerrogativa coletivas da aristocracia de reaver e devolver ao domínio cristão a terra de seus avós. Ao “democratizar” desta forma a ascendência goda, D. Pedro Afonso consegue aquilo que pode considerar-se, em termos de ideologia da Reconquista, como a quadratura do círculo: conciliar a legitimidade gótica, de que os poderes régios matriciais se tinham apropriado, com o direito de conquista, propiciador de um domínio próprio, reclamado pelos pequenos reinos periféricos e almejado pelas grandes casas senhoriais.

Este goticismo aristocrático, chamemos-lhe assim, é marca identitária da escrita historiográfica do conde de Barcelos, e acaba por resultar na transferência do protagonismo na restauração da Espanha da realeza para a nobreza peninsular. De facto, embora pouco do texto seja verdadeiramente original, a escolha de fontes e a respetiva compilação, por vezes claramente manipulatória, constroem esse efeito de leitura tanto na crónica como no nobiliário – e, sobretudo, na interpretação coordenada das duas obras, cujos textos não diferenciarei nas considerações que seguem. Assim, as informações justapostas de que, quando entraram na Espanha, os godos eram pagãos e todos cavaleiros mas que, depois, se tornaram cristãos, tendo entretanto designado entre eles um rei, colocam implicitamente tanto a instituição monárquica como o cristianismo hispânico sob a égide de uma cavalaria primordial. Estabelecem ainda uma homologia entre este início paritário da monarquia goda e a eleição do antepassado dos reis de Leão e Castela, Pelágio, pelos seus pares, sobreviventes do desastre imputado ao rei Rodrigo, tal como é repetidamente contada pelo Conde. Como num ritual, as múltiplas narrativas de fundação e refundação da Espanha, goda e asturiana, que ocorrem na crónica e no nobiliário, vão dando corpo a uma ordem do mundo que faz depender a existência da realeza da vontade da nobreza.

Além disso, os textos procedem, de forma ora mais óbvia ora mais subtil, a uma questionação da monarquia, atingindo-a na legitimidade de alguns dos seus membros e produzindo uma quebra de carisma que se prolonga pelo sangue ao longo das gerações. Assim, por meio de uma hábil manipulação das fontes, visível em títulos iniciais do nobiliário e nas secções enumerativas da crónica, o autor lança mão de um importante episódio da mitologia de origens dos reinos peninsulares, a lenda dos juízes de Castela (na qual, face à vacação ou repúdio do poder régio, a nobreza do então ainda condado castelhano elege dois seus membros ilustres para manterem a ordem e a justiça no território), de modo a fundamentar os direitos sobre a terra de Espanha conferidos à nobreza pela sua ascendência goda. Alterando a localização do episódio na cronologia régia peninsular, vai colocá-lo no reinado de Ordonho III de Leão, a quem atribui o homicídio conjunto de quatro condes castelhanos que, em fontes do século XIII, desencadeava a sublevação da nobreza de Castela e a eleição dos juízes.

A culpa do rei leonês justifica a perda da terra de Castela pela monarquia de Leão e propicia uma nova reactualização do esquema fundacional da atribuição de um poder de regulação social por eleição dos pares; mas, paralelamente, e é isso que aqui mais nos interessa, a deslegitimação ética de Ordonho III permite ao Conde desviar em favor da alta aristocracia de sangue godo o velho carisma da monarquia asturiana. Preservada ao longo da dinastia régia até ser desvirtuada por Ordonho, a autoridade sobre a terra que essa herança imaterial veicula vai recair sobre a descendência alternativa do pai deste, o rei Ramiro II. Com efeito, Ramiro II é, na obra do Conde, o monarca de quem descendem aqueles a quem o autor se refere como «os nobres fidalgos da Espanha». É através de seu filho Alboazar Ramires, patriarca da linhagem portuguesa da Maia, e de sua filha Artiga Ramires, matriarca da linhagem castelhana de Lara, que o carisma godo se vai derramar sobre as duas casas nobiliárquicas peninsulares a que o conde de Barcelos mais realce dá nos seus escritos, exaltando em várias ocasiões os feitos guerreiros dos respectivos membros.

Ao chegarmos a este ponto, porém, uma perplexidade nos assalta. Alboazar? Artiga? Estranhos nomes para a prole de um rei de Leão! Na verdade, não serão tão estranhos como isso se tivermos em conta que a mãe atribuída a Alboazar e Artiga é uma princesa moura, irmã do rei de Gaia, Alboazar Aboçadam, raptada por Ramiro. Mas isto, se nos esclarece quanto aos nomes, apenas adensa o nosso espanto. Então, as duas linhagens cimeiras na obra do Conde reúnem afinal no mesmo sangue estirpe goda e alcúrnica moura? Não haverá engano? Que não se trata de um involuntário lapso mostra-o o facto de a mesma situação se repetir, duas gerações depois, na casa da Lara, relativamente ao respetivo patriarca (homólogo portanto de Alboazar Ramires), chamado Mudarra Gonçalves. Encontramo-nos, uma vez mais, face ao produto de uma união mista, desta vez entre Gonçalo Gustios (filho de Artiga e de Gústio Gonçalves, herói castelhano da batalha de Hacinas) e uma princesa moura anónima, irmã de Almançor.

Evidentemente, o valor histórico destas genealogias (integradas nas narrativas fundacionais das respetivas linhagens, cuja função de legitimação simbólica se sobrepõe à verdade dos factos) é mais do que discutível. O que importa, no contexto deste estudo, é o realce dado na obra de D. Pedro Afonso à junção do mais alto sangue cristão, o godo, com o sangue real mouro. Mais do que tudo, essa importância é posta em evidência pelo papel que estas duas personagens são chamadas a desempenhar nos relatos fundacionais onde surgem, pois, dado o lugar cimeiro atribuído às respetivas linhagens na escrita do Conde, tal papel tem ampla repercussão simbólica no plano peninsular. Estando embora marcados, do lado cristão como do mouro, por ascendências maximamente implicadas na multiseccular disputa da Espanha (segundo D. Pedro Afonso, Alboazar Ramires é fruto da união de duas linhagens de reis conquistadores cuja rivalidade remontaria ao tempo da perda da terra pelo rei Rodrigo; e Mudarra Gonçalves alia a essa herança a ligação avuncular

com Almançor, expoente da perícia militar muçulmana), a dupla excelência bélica que lhes cabe em legado é integralmente absorvida pelo lado paterno, tornando-se grandes guerreiros da Reconquista.

Os episódios em que são gerados estes ilustres guerreiros de origem mista têm proveniências muito distintas: um, deriva de um conto oriental misógino acerca da infidelidade conjugal; o outro, constrói-se sobre uma antiga lenda de ofensa e vingança entre clãs. Contudo, os dois relatos fazem uso de imagens simbólicas comuns na ficção medieval (o rapto de uma noiva ou rainha pelo senhor de um território rival, a “terra gasta” à espera de regeneração) para transmitir a ideia de perda de soberania – precisamente a questão candente da política ibérica durante os intermináveis séculos de presença muçulmana. O que é mais, a estratégia narrativa destes episódios, estrutural e tematicamente tão diferentes entre si, responde às expectativas providenciais próprias da velha conceptualização escatológica da Reconquista como um estado de expiação transitório, convergindo no advento de um herói messiânico. Nas duas narrativas, a ação militar do patriarca da nova linhagem relança a preeminência cristã na luta pela terra, anunciando o final do período de penitência e o alvor da redenção da Espanha. O que confere às casas da Maia e de Lara o estatuto de linhagens escolhidas, estendendo assim sobre a sucessão das gerações a aura de predestinação messiânica que envolvia os respetivos fundadores.

O facto de estes heróis longamente esperados, cujo destino é trazerem a unidade a uma Espanha dilacerada, serem filhos de um homem cristão e de uma mulher muçulmana mostra que a sua dupla natureza está longe de ser irrelevante para a função que desempenham na escrita do conde de Barcelos. Na verdade, ao preservarem essa dualidade essencial sob uma identidade aristocrática cristã, a própria ambiguidade dos seus nomes institui-os como alegorias de uma Espanha idealizada em que a tão desejada recuperação da terra não significa o aniquilamento do ocupante mouro, mas a absorção da capacidade de senhorear a terra por ele tão cabalmente demonstrada.

Aliás, a imagem positiva dos grandes senhores muçulmanos peninsulares, valorosos e honrados como adversários, justos e generosos como reis, é, sem dúvida, traço distintivo da escrita de D. Pedro Afonso. Visível tanto no *Livro de Linhagens* como na *Crónica de 1344*, onde é mais acentuado no texto da versão primitiva do que no da reformulação, este traço surge em algumas narrativas bélicas de tipo nitidamente ficcional, onde o chefe militar mouro, apesar de quase sempre vencido, suporta a derrota sem perder a dignidade. O que mostra que a conceção de Reconquista subjacente a estes textos não radica na alteridade diabolizadora de um inimigo a erradicar, tão típica da ideologia de cruzada, apontando antes para uma empresa de recuperação da terra cuja ética, forjada sobre uma partilha longa de séculos em que a convivência se instituiu lado a lado com a guerra, é comandada por prioridades políticas relativas ao poder territorial.

Nenhum texto ilustra melhor esta perspectiva integradora do que o acima referido relato da batalha do Salado, presente no título dedicado à casa da Maia no mais antigo dos testemunhos conhecidos do *Livro de Linhagens*. Aí, é flagrante o paralelismo entre os comportamentos, sentimentos e valores éticos da nobreza guerreira cristã e da sua contrapartida moura. Apenas a imaterial mas decisiva linha da fé permite distinguir os guerreiros dos dois campos; e apenas o favor de Deus, corporizado na relíquia da Vera Cruz de Marmelar, determina a vitória dos reis cristãos, narrada em tom de apoteose salvífica. Não causará espanto que o sucesso seja protagonizado, do lado português, por um longínquo descendente de Alboazar Ramires, o prior do Hospital Álvarez Gonçalves Pereira. Já a descrição da mesma batalha que encerrava a *Crónica de 1344* tal como a planeava o conde de Barcelos (mas que permanece ainda inédita e virtualmente desconhecida em manuscritos castelhanos) reserva a João Nunes de Lara III, descendente de Mudarra Gonçalves, um papel complexo que precisa ainda de ser reavaliado em estudos futuros.

A relevância da batalha do Salado, em 1340, na obra historiográfica do Conde, onde é encenada como uma vitória conclusivamente libertadora da Espanha, pode levar-nos a ponderar o valor do ano de 1344 que a crónica de D. Pedro Afonso declara repetidamente ser o da sua feitura. Como vimos antes, o Salado completava um período da sacralização da Reconquista inaugurado com a aparição de Santiago em Clavijo, em 844. Entre esta batalha e a data assumida pela crónica medeia, portanto, meio milénio preciso. Tendo em conta a mundivisão que temos vindo a reconstruir, assente na exaltação providencial da Reconquista e da nobreza que a protagoniza, uma tal singularidade, mais do que como coincidência, deverá talvez ser entendida como marca deliberada: um sinal. O selo que assinala o fim de um ciclo, ou talvez mesmo o fim de um mundo. O fim, pelo menos, do modo de vida multissecular da nobreza peninsular, assente na guerra com o mouro, e que, vencidas as margens de tantos rios, encontrava nas praias do mediterrâneo a sua última fronteira. Na perspectiva do Conde D. Pedro, o Salado configura-se pois como uma vitória, sim, a maior das vitórias; mas uma vitória ambígua, cujo sentido salvífico se inscreve numa lógica sacrificial.

No conjunto das suas três obras, o nobiliário, a crónica e a compilação trovadoresca, o conde de Barcelos deixa assim um retábulo dessa Espanha ancestral resgatada por uma nobreza de sangue que, acima do poder autonómico de cada reino cristão, se regia pelo direito a senhorear a terra que lhe advinha de seus avós godos. Uma nobreza que, paradoxal mas sintomaticamente, esse resgate acabava por esvaziar da função guerreira que eticamente justificava a sua razão de ser.

2.3. Nobreza e amizade: o devir da Espanha

E depois? Como sobreviver após esta extinção simbólica? Porque a verdade é que, para além da cristalização do passado e da celebração da memória,

a nobreza peninsular continuou a existir – e o Conde não deixou de escrever. Com a ameaça moura globalmente aniquilada, a nobreza tende, pelo menos num primeiro momento, a perder a posição de força que antes tinha sido a sua no jogo de poderes interno da sociedade cristã peninsular. Embora as relações entre os vários reinos cristãos estivessem longe de ser pacíficas, cada rei podia, nessa nova fase, afirmar a sua autoridade sem temer que o eventual desagrado da nobreza pela restrição de velhas prerrogativas fizesse perigar a segurança das fronteiras do sul.

É no *Livro de Linhagens* que podemos encontrar resposta a esta pergunta. De facto, o respetivo Prólogo, que investigações recentes mostram ter sido escrito num momento muito próximo já de meados do século XIV (pois nele é evocado o ordenamento de Alcalá, código legal promulgado por Afonso XI em 1348, que resultava extremamente gravoso para a autonomia jurídica de que a nobreza tradicionalmente gozava), dá um testemunho eloquente da tensão que por esses anos se vivia entre monarquia e aristocracia, e que a história confirma ter sido particularmente aguda em Castela.

Se é verdade que a *Crónica de 1344* instituía um protagonismo da nobreza decorrente da perda de legitimidade circunstancial de membros individuais da realeza, é também verdade que esse texto nunca chega ao ponto de hostilizar a monarquia enquanto instituição, nem propõe um modelo de sociedade que a dispense. O mesmo não se pode, porém, dizer do tardio Prólogo do *Livro de Linhagens*, peça fundamental na definição ideológica do conde de Barcelos, onde este não hesita em afirmar a inutilidade essencial da realeza. Apresenta-a, com efeito, como uma forma de regulação social instaurada pelos homens, cuja função principal, a administração da justiça, se tornaria espúria caso as relações interpessoais fossem regidas pelos princípios da amizade natural (isto é, própria da ordem criada por Deus) decorrente pelos laços de sangue entre indivíduos e linhagens: «esto diz Aristotiles: que se homens houvessem antre si amizade verdadeira, nom haveriam mester reis nem justiças ca amizade os faria viver seguramente em no serviço de Deus» (*LL*, vol. 1, p. 55-56).

Nesse emblemático texto, contrapõem-se dialeticamente dois modelos de regulação social que emergem do confronto hierarquizados de acordo com a legitimidade essencial dos princípios em que se fundamentam. Um é o sistema monárquico, cujas leis são ditadas pela entidade régia, estabelecendo entre os homens obrigações com base contratual; o outro é a utopia aristocrática idealizada pelo Conde, que espelha a própria vontade divina pois assenta no preceito de amor entre os homens dado por Deus a Moisés nas tábuas da Lei, e que o Prólogo proclama na sua forma mais elevada: a amizade «segundo natura come daqueles que descendem de ãu sangue» (*LL*, vol. 1, p. 56). O conde de Barcelos dessacraliza assim totalmente a função legisladora régia, e assume-se como herdeiro da autoridade profética do próprio Moisés ao transferir esse carácter sacral para as leis naturais do sangue que ligam entre si as linhagens.

Fazendo convergir uma conceção de nobreza que repudiava as fronteiras político-territoriais com a doutrina da amizade natural das linhagens hispânicas, Pedro de Barcelos cria no Prólogo do *Livro de Linhagens* um novo *ethos* da aristocracia peninsular, resgatando-a do vazio funcional em que o ocaso da Reconquista a lançara; e deixa assim aberta a via da refundação da Espanha pela mão dos descendentes idealizados desses primordiais godos «todos cavaleiros» que, no confronto com o pecado adâmico do rei Rodrigo, encarnavam a nostalgia de um estado pré-lapsário.

Tudo o que se sabe do terceiro conde de Barcelos nos leva a interpretar a linha escatológica que serve de fio condutor ao seu discurso historiográfico como parte de uma estratégia de legitimação simbólica do grupo sócio-político por ele representado. D. Pedro Afonso foi um homem de estado, não um visionário. O objetivo da sua escrita era, em última instância, reclamar a consolidação de velhas prerrogativas, sobretudo jurídicas, de uma alta aristocracia que não estava disposta a abandonar à realeza o seu quinhão não apenas de terra, mas de jurisdição territorial, penhor da sua participação na soberania da Espanha. Todavia, o facto de um político hábil como Pedro Afonso de Barcelos ter feito assentar numa lógica salvacionista, por instrumentalizada que pudesse estar, a sua representação da Espanha, tão comprometida com a realidade contextual, mostra até que ponto a linguagem da escatologia dava garantias de ser entendida e de poder granjear a adesão de um público informado por um modelo de pensamento que projetava sobre a história humana a imagem da ordem divina.

3. O ciclo arturiano em prosa, versão cavaleiresca da história do mundo

José Carlos Ribeiro Miranda

As obras literárias medievais que fazem uso das temáticas da escatologia e da redenção escalonam-se em dois tipos notavelmente diferentes. Por um lado, as que tratam diretamente esses temas num propósito explícito de didatismo doutrinário; por outro, as que fazem um uso maior ou menor dessas temáticas mas tendo como objetivo tratar matérias que lhes são fundamentalmente alheias. As primeiras emanam, em termos gerais, de meios monásticos ou clericais e destinam-se ao público específico desses meios, mesmo que algumas delas possam ter conhecido uma difusão tal que as fará ter uma audiência muito mais vasta, como sucederá generalizadamente no final da Idade Média²⁹⁶; as segundas, são obras do ambiente profano, mesmo quando

²⁹⁶ Não adiantaremos muito a elencos já bem conhecidos: em termos europeus, a *Imitação de Cristo*, de Thomas à Kempis, obra de natureza ascética, tornou-se num best-seller do século XV, tanto em manuscrito como nos primórdios da imprensa. Em Portugal, a ausência de qualquer romance arturiano nos favores da imprensa contrasta bem com a natureza das obras que

redigidas por homens com uma cultura clerical (o que sucede maioritariamente), e orientam-se naturalmente para um público laico, na maioria dos casos sociologicamente cortês, o que é visível sobretudo nas fases cronologicamente mais recuadas; nestas últimas obras, das quais salientarei a historiografia²⁹⁷ e a produção romanesca, as temáticas escatológicas comparecem como pano de fundo cultural, frequentemente como uma mera evocação pontual, embora em certos casos o uso de *similia* bíblicos ou de homologias com a estrutura do texto sagrado possa ser muito amplo.

O caso que nos ocupa pertence a esta última categoria, a da vasta dimensão de processos de homologia entre a matéria ficcional de tipo romanesco e a escatologia cristã, de tal modo que, ao longo dos tempos, muitos comentadores e críticos foram levados a confundir-se sobre a verdadeira natureza desses mesmos textos e o propósito da sua redação. Tudo começa com as conhecidas figuras de Lancelot e do rei Artur, personagens de densas e ricas narrativas cuja origem não é o espaço português – nem a língua em que primeiro foram redigidas era aquela que por cá se falava –, mas cuja presença no espaço português remonta com segurança à segunda metade do século XIII, conhecendo uma divulgação importante nos séculos XIV e XV²⁹⁸. Advirta-se também que a utilização de motivos escatológicos na chamada «literatura arturiana» não se restringe aos textos convocados de seguida, mas apenas que nesses textos tal comparência atinge um ponto muito elevado, de natureza estrutural como veremos, obscurecendo outros romances, nomeadamente aqueles que também fazem parte da tradição do romance arturiano mas terão sido redigidos anteriormente ou fora deste tipo de estratégia de escrita.

No extenso *Livre de Lancelot*, romance em prosa redigido em França na segunda década do séc. XIII²⁹⁹ tomando como ponto de partida o *Chevalier de*

atingiram os prelos ainda no séc. XV: o *Sacramental*, de Clemente Sanchez de Vercial; o *Tratado de Confissom*; a *Vita Christi*, de Ludolfo da Saxónia... Saliente-se que a *Estória do Muy Noble Vespasiano emperador de Roma*, publicada em 1496 por Valentim Fernandes, não é um romance de cavalaria, mas sim uma obra apologética de sabor anti-judaico. Sobre o ambiente cultural que envolveu esta actividade em Portugal, ver Artur Anselmo, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

²⁹⁷ Ver, neste volume, os artigos consagrados a essa tipologia textual por Maria do Rosário Ferreira, Filipe Moreira e Mariana Leite.

²⁹⁸ Para uma síntese recente sobre a recepção do romance arturiano em Portugal na Idade Média, ver José Carlos Ribeiro Miranda, «Lancelot e a recepção da literatura arturiana em Portugal», in *e-Spania* n.º 16, Dezembro de 2013. URL: <http://e-spania.revues.org/22778>.

²⁹⁹ Sobre este magnífico romance, por muitos considerado o ponto mais alto da escrita romanesca na Idade Média, consultar Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail*, Oxford, Clarendon Press, 1986, e a excelente edição, promovida pelas «Lettres Gothiques» sob a direcção de Michel Zink, cujo primeiro volume, da autoria de François Mosès – *Lancelot du Lac*, Paris, Librairie Générale Française, 1991 (2. ed. 2007) – possui um bom ensaio introdutório. Sobre a versão ibérica, ver o recente estudo de Isabel Correia, *Do Lancelot ao Lançarote de Lago. Tradição textual e difusão ibérica do romance arturiano contido no ms. 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha*, Porto, Estratégias Criativas, 2013.

la *Charrette* de Chrétien de Troyes, Lancelot é a figura central do enredo. É a invenção desta personagem que vai permitir a encenação de um confronto de excelência entre a cavalaria, que ele mesmo representa de uma forma incontestável, e a realeza do rei Artur, aquela que mais se identifica com a função régia da segunda idade feudal de que falava Marc Bloch, por oposição a outras figuras de natureza imperial, igualmente muito conhecidas e louvadas na literatura da época, como serão Alexandre da Macedónia ou, mais perto no tempo, Carlos Magno³⁰⁰.

Tanto no *Livre de Lancelot* como no seu antecedente da autoria do poeta de Champagne, Lancelot e o rei Artur comparecem isolados de qualquer referência temporal, vivendo num tempo indefinido, o primeiro porque foi concebido expressamente para representar a sociedade cavaleiresca francesa e europeia dos séculos XII e XIII, e o segundo porque foi habilmente despojado de um passado que lhe havia já sido atribuído³⁰¹.

Retiradas da História e das suas imposições espaço-temporais, essas personagens passaram a poder interpretar – quais peças de um jogo de xadrez... – os principais temas que traduzem uma relação de implicação social complexa e apenas compreensível no espaço europeu medieval a que atrás aludimos. Essa relação entre Lancelot e o rei Artur ganha corpo no serviço das armas prestado pelo cavaleiro ao rei, que o leva a salvar o reino em situações diversas, mas também no serviço de amor que o cavaleiro dedica a Genevra, a mulher do mesmo rei. Este último serviço, ritual de proveniência trovadoresca que, na origem, possuía uma função integradora e de coesão entre vassalos e senhores³⁰², é aqui levado a tais extremos que vem a assumir um carácter diverso, tornando-se numa relação adúltera permanente. Como ao rei Artur não é atribuída a virtude da “largece” (“largueza, generosidade”) que o deveria levar a caucionar as iniciativas do cavaleiro relativamente à sua mulher, gera-se uma inevitável situação de conflito potencial muito grave, que todavia nem o romance de Chrétien de Toyes nem o primitivo *Lancelot em prosa* se interessam em aprofundar, deixando a situação de oposição entre o rei e o cavaleiro num estado meramente virtual. Embora de uma forma a que não falta uma certa dose de ironia, esse conflito é evitado porque publicamente a supremacia do rei é total, sendo a relação da rainha com o cavaleiro mantida em completo segredo.

³⁰⁰ Sobre estas figuras, verdadeiros emblemas do poder na Idade Média, remetemos, respectivamente, para as sínteses de George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956, e Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris / Genève, H. Champion / Slatkine, 1992.

³⁰¹ Recorde-se que a biografia do rei Artur remonta à *Historia Regum Britanniae* onde possui uma dimensão plenamente historiográfica.

³⁰² Cf. Erich Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, 1976; José Carlos Ribeiro Miranda, «Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática occitânica», in *Amar de Novo. Participações no Ciclo de Conferências da Associação de Professores de Filosofia*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2005, pp. 123-150.

Como é sabido, este enredo está na base – ou constitui a primeira fase – de um outro que resulta da sua transformação e expansão, originando o chamado «ciclo arturiano em prosa», sem dúvida o mais divulgado e conhecido conjunto de textos arturianos medievais³⁰³. Quem concebeu essa transformação e expansão tinha ideias muito claras sobre como proceder e que resultados obter. Ora, a primeira operação realizada consistirá em reinserir estas personagens no tempo e na História. Não num tempo qualquer que funcionasse como simples quadro cronológico interno, mas sim no tempo essencial, aquele que tem como balizas de referência a Criação e o Juízo Final.

Como este conjunto romanesco não mais é – nem deixará de ser nunca – do que uma extensa apologia da cavalaria – ou, se quisermos, da função guerreira da nobreza³⁰⁴ –, a operação de reescrita deste vasto conjunto romanesco levará Lancelot a abandonar finalmente o estado de anonimato genealógico primordial em que havia sido mantido nos dois romances mencionados³⁰⁵, para lhe vir a ser atribuída uma ascendência que vai diretamente ao encontro do nível mais profundo de evocações escatológicas a que aludimos no início. Recorrendo à redação de um texto expressamente concebido para o efeito – a *Estoire del Saint Graal*, da qual existe uma muito preciosa versão portuguesa a que a crítica atribui a equívoca designação «Livro Português de José de Arimateia»³⁰⁶ –, narrar-se-á como, no tempo posterior à paixão e ressurreição de Cristo, após a apocalíptica destruição de Jerusalém no ano setenta, um grupo de cristãos capitaneado por José de Arimateia se dirigirá para Oriente até atingir um reino onde imperava a discórdia, para aí implantar, pela persuasão e pela intervenção miraculística, uma nova ordem cuja característica mais visível é ser constituída, no seu topo, por três instituições, a saber, o sacerdócio, a realeza e a cavalaria³⁰⁷.

³⁰³ Os estudiosos encontram-se, neste ponto, muito divididos entre os que adoptam o ponto de vista de Kennedy, *Lancelot and the Grail*, que acabámos de expor, e a visão mais tradicional da unidade da construção cíclica defendida desde Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1954 (reprint da edição de 1918). Recentemente, contudo, foram-se desenvolvendo teorias diversas e mais matizadas, cuja síntese se pode encontrar em Carol J. Chase, «La fabrication du Cycle du Lancelot-Graal», in *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, vol LXI (2009), pp. 261-278.

³⁰⁴ Cf. Jean Flori, *L'idéologie du glaive, préhistoire de la chevalerie*, Genève, Droz, 1983.

³⁰⁵ Em Chrétien de Troyes, Lancelot provinha do Lago, imagem feérica que nunca o chegará a abandonar. Num processo de racionalização muito típico dos romances em prosa, no *Livre de Lancelot* o «lago» passará a ser uma moradia feudal disfarçada onde Ninienne, a Dama do Lago, educa o jovem cavaleiro até este ser levado à corte do rei Artur. Os pais de Lancelot serão também conhecidos – o rei Bam de Benoic e a rainha Helena – mas os ascendentes de ambos não recuarão mais do que uma geração, impossibilitando que dessa ascendência se pudesse deduzir qualquer tipo de identificação suplementar.

³⁰⁶ Trata-se da versão contida no Ms. 643 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo em processo de publicação em Ana Sofia Laranjinha, Isabel Correia, José Carlos Ribeiro Miranda e Simona Ailenii (eds.), *Estória do Santo Graal (Livro Português de José de Arimateia)*. Edição do Ms. 643 do A.N.T.T., 2 voll., Porto, Estratégias Criativas, 2013.

³⁰⁷ Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, «Realeza e cavalaria no *Livro Português de José de Arimateia*,

Ordem cristã do mundo como reflexo da ordem divina, na mais perfeita tradição do chamado «augustinismo político»³⁰⁸, contém, como é visível, relativamente à teoria tradicional, uma inovação de monta, que é a presença da cavalaria no mesmo plano de dignidade (pelo menos...) dos outros dois corpos. A instituição desta nova «ordem» é feita através da concessão a um cavaleiro – Nascien, o cunhado do rei – de um conhecido objecto-símbolo – o Graal – para que ele conheça os segredos do seu doador, que é Cristo por intermédio de um anjo, conhecimento esse que deverá ser renovado pelo último da sua linhagem. Entre o primeiro e o último estabelecer-se-á então um vínculo genealógico que o texto designará como «precioso lynhagem»³⁰⁹.

Inútil, por supérfluo, enumerar os lugares bíblicos convocados neste romance para o aproximar do texto sagrado, de tal modo são extensos e variados³¹⁰, mas sempre é necessário que se diga que, como narrativa fundacional da linhagem escolhida, esses lugares provêm essencialmente do livro do *Génese*. Ou seja, os episódios que mencionámos da *Estória do Santo Graal* funcionam como se de um *Génese* da cavalaria se tratasse. Para o tema que nos interessa, é de chamar a atenção para o facto de serem nove as gerações que se interpoem entre o fundador dessa linhagem e aquele que será considerado o seu último membro, a saber, Galaaz, o filho de Lancelot, o que leva a considerar não ter o extenso excursus – que é, no fundo, a *Estória do Santo Graal* – outro propósito senão fundamentar essa nova criação romanesca que é a linhagem de Lancelot.

Embora se possa argumentar que essas nove gerações seriam as necessárias para cobrir o tempo que medeia entre os finais do séc. I da Era de Cristo, onde tem lugar a ida de José de Arimateia para Sarraz, e o tempo arturiano, explicitamente situado no séc. V, a sua enumeração, que ocorre na parte final do livro, privilegiando exclusivamente a linha agnática e escondendo mesmo, em muitos casos, os nomes femininos³¹¹, não deixa dúvidas de que o modelo seguido, até no número de gerações, é exatamente aquele que se pode encontrar no livro inaugural da Bíblia quando se narra a linha escolhida que vai de Adão a Set e a Noé³¹².

versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*, in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 157-161.

³⁰⁸ Cf. Sobre o augustinismo político, ver Henri-Xavier Arquillière, *L'augustinisme politique : essai sur la formation des théories politiques du Moyen Âge*, Paris, Vrin, 1934 pp. 9 e seg.; Henri de Lubac, «Augustinisme politique ?», in *Théologies d'occasion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1984, pp. 255-308. Para o âmbito do tema que nos ocupa, ver ainda Dominique Boutet & Armand Stroubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1979, pp. 27-33.

³⁰⁹ Ms. 643 ANTT, fol. 79r.

³¹⁰ Cf. Michelle Szkilnick, *L'Archipel du Graal. Etude sur l'«Estoire del Saint Graal»*, Genève, Droz, 1991.

³¹¹ Sobre a estrutura das linhagens arturianas, ver José Carlos Ribeiro Miranda, *Galaaz e a Ideologia da Linhagem*, Porto, Granito, 1998, pp. 195-197.

³¹² *Génese*, 4-5. Na realidade, embora nos sonhos genealógicos presentes tanto na *Estória do Santo Graal* como no *Livro de Galaaz* (e até na *Queste del Saint Graal*, versão Vulgata) se diga

Assim como em Noé se assiste a uma figuração de salvação apocalíptica, com o dilúvio que separa os bons dos maus, também no romance arturiano o último da linhagem interpretará uma figura do louvor e recompensa final, ao levar o Graal para Oriente, em direção ao Paraíso donde este tinha saído para acompanhar a implantação da ordem de Cristo nas terras do Ocidente, enquanto todos os outros, que se reuniam em torno da Mesa Redonda, fossem da linhagem do Rei Artur ou da linhagem de Lancelot, representam a condenação derradeira, ao afundarem a ordem legítima numa tremenda anarquia e guerra civil, que ditará o fim desse mundo. Deste modo, evocações dos Livros do *Génese* e do *Apocalipse* conjugam-se neste ambiente ficcional para construir a história da cavalaria em torno de um tempo finito, situado entre a Criação e o Julgamento Final dessa mesma cavalaria, reproduzindo assim o modelo escatológico plasmado na Bíblia cristã.

Como fica Lancelot no seio desta narrativa renovada e substancialmente aumentada? A resposta é relativamente simples e lógica: para se ajustar a esta nova realidade histórica que lhe é atribuída, Lancelot conhecerá uma fundamental ambiguidade. Se é verdade que havia representado, na primeira fase, a excelência da cavalaria e os seus melhores atributos, enumerados num magnífico discurso proferido por Ninienne, a Dama do Lago³¹³, o seu caso amoroso com a mulher do rei passa, desde o início da expansão cíclica³¹⁴, a ser encarado como ato desqualificante, como queda que exige redenção. É verdade que Lancelot devotara o seu amor à rainha porque a tradição até então assim o impunha: era do amor que provinha a excelência da cavalaria e a destreza nas armas, como estava implícito na ideologia cavaleiresca dominante neste período. Mas os arquitetos do ciclo, apoiados nos princípios da teologia política mais tradicional, pensavam de outro modo. Para quê fazer depender a excelência guerreira cavaleiresca de uma qualquer mulher, mesmo rainha, se o doador dessa virtude era o próprio Cristo? Toda a narrativa que se irá seguir, tendo sempre Lancelot no lugar central, labora em torno desta ideia, socorrendo-se essencialmente das figuras da queda e da redenção para a concretizar, e tomando uma vez mais a Bíblia como grande modelo.

Recuemos um pouco: No romance inicial, muito antes da escrita da *Estoire del Saint Graal*, para suprir de algum modo a gritante falta de raízes genealógicas de Lancelot quando confrontado com outros heróis conhecidos na época

repetidamente que são nove as gerações que constituem o «precioso linhagem», os esquemas genealógicos mostram que as gerações envolvidas são, na realidade, onze... Cremos que na escolha do número nove se manifesta uma clara vontade de aproximação ao texto do *Génese*.

³¹³ Cf. Mosès (ed.), *Lancelot...*, pp. 396-404.

³¹⁴ As primeiras declarações em detrimento do carácter e das acções de Lancelot e anunciando a profética vinda daquele que o havia de ultrapassar – ou seja, Galaaz, o seu filho – ocorrem logo no início do primitivamente designado «livro II» (cf. *Lancelot du Lac* III. *La Fausse Guenèvre*, ed. François Mosès, Paris, Librairie Générale Française, 1998, pp. 136-140), aquele que inicia a expansão cíclica, com os reformulados sonhos de Galeholt, uma personagem central do enredo não-cíclico, reinterpretados por Mestre Hélie de Toulouse.

– falamos em Perceval, cujos romances circulavam já com alguma abundância³¹⁵ –, dissera-se vagamente que a mãe de Lancelot era da linhagem de Jerusalém. Aproveitando estas indicações e explorando-lhe as potencialidades, os redatores da continuação do *Livro de Lancelot* foram aos poucos ajustando a biografia do herói à figura do rei David³¹⁶.

Na realidade, tal como Lancelot, também o grande rei de Israel cedera ao instinto luxurioso, tendo em conta o desqualificante episódio de Betsabé em que se envolvera e da insídia por ele cometida sobre o marido desta. Mas nem por isso David será esquecido e os livros proféticos não se cansarão de pre dizer a vinda de um redentor do reino, de um filho de David, que finalmente ganhará substância em Cristo. Ora também a continuação da narrativa cíclica do *Livre de Lancelot* se fará multiplicando os indícios de reprovação da conduta do cavaleiro epónimo, ao mesmo tempo que se adensa o clima profético que anuncia a vinda de um novo cavaleiro cuja função será redimir o que no pai se havia perdido. Galaaz, filho de Lancelot, revela, mesmo assim, uma ligação mais próxima do que «Cristo filho de David», porque o romance está apostado em chamar a primeiro plano a ideia de linhagem de sangue e em construir em torno dessa ideia um renovado ideário augustiniano.

Assim, quando mais adiante Galaaz entra no paço do rei Artur e profere as palavras «A paz esteja convosco»³¹⁷, ninguém terá dúvidas de que acaba de se inaugurar uma nova era redentora, um autêntico evangelho da cavalaria onde esta «ordem» será reposta na sua dignidade, afastando de si velhas máculas de um passado muito recente. O percurso de Galaaz estará repleto de evocações evangélicas, algumas muito explícitas, outras envolvidas na complexidade da alegoria, por vezes «in verbis» e tipológica ao mesmo tempo, onde naturalmente quem escreve se sente perfeitamente à-vontade para convocar as analogias e correspondências que eram frequentes na exegese bíblica³¹⁸.

Quando Galaaz finalmente surge no mundo guerreiro, tem lugar a escrita do Novo Testamento da Cavalaria que é entre nós conhecida como *Demanda do Santo Graal*, romance na altura designado simplesmente «Livro de Galaaz»³¹⁹. O percurso de Galaaz em busca do Santo Graal, que coincide com a procura do conhecimento das condições que haviam presidido à instituição

³¹⁵ Cf. Kennedy, *Lancelot...*, p. 11.

³¹⁶ Rafaela Silva, «Lancelot na Contra-Luz do rei David», in *Seminário Medieval 2009-2011*, ed. M^a do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha et José Carlos Miranda, Porto, Estratégias Criativas, 2011, pp. 71-94.

³¹⁷ Ms. 2594 B. N. Viena, fol. 5r II.

³¹⁸ O tema encontra-se exaustivamente desenvolvido em Miranda, *Galaaz...*, pp. 23-92.

³¹⁹ Sobre o problema da designação dos romances arturianos na Península, ver Isabel Sofia Calvário Correia, «Em torno da circulação peninsular da matéria arturiana: o «Libro de Don Galás» e o «Lanzarote del Lago», in «*In Marsupii Peregrinorum*». *Circulación de Textos e Imágenes Alrededor del Camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 455-470; e José Carlos Ribeiro Miranda, «Lancelot e a recepção da literatura arturiana em Portugal», *e-Spania* n.º 16, Dezembro de 2013. URL: <http://e-spania.revues.org/22778>.

dos seus antepassados como linhagem escolhida e, logo, à sua privada busca de identidade (o que é quase sempre o percurso cavaleiresco³²⁰), não é tanto um caminho de provas e de aventuras, mas sobretudo de revelações e de cumprimento de profecias disseminadas ao longo das narrativas anteriores. É uma extensa consumação que tem a prepará-la uma diversificada panóplia de evocações tipológicas, por vezes de grande complexidade, como sucede com os episódios da barca de Salomão.

Em todo o caso, é necessário que se saliente uma vez mais que não é a quantidade de analogias bíblicas que altera a natureza do enredo. Esta construção romanesca não é uma exposição didática sobre as verdades espirituais que deveriam ser ministradas aos leigos sob a forma *lightweight* de romance de cavalaria, como alguma crítica tem tido a ingenuidade de pensar, porque o seu propósito não é o de ilustrar verdades da fé como se fosse um catecismo, mas sim o de construir uma imagem da cavalaria, da sua supremacia terrena e da sua permanência histórica sob a forma de linhagem, socorrendo-se para isso do argumento de que tal ordem emanaria da vontade divina e de que a sua existência acompanharia o tempo da recriação, ou regeneração, da humanidade operada com a vinda de Cristo.

Embora excelente, a cavalaria não é, no ciclo arturiano em prosa, uma entidade que supera ou se sobrepõe às instituições também construídas à imagem da cidade celeste, nomeadamente a monarquia e o sacerdócio. Por isso, Galaaz é reverente perante o rei Artur – por muito negativa que seja a figura deste rei³²¹ –, do mesmo modo que acata os sacramentos da Igreja sem nunca procurar ignorá-los ou secundarizá-los³²². O cavaleiro desejado assume-se ainda como descendente da sua linhagem, e, sobretudo, do seu pai, que o acompanhará no tempo que antecede a primeira etapa da sua recompensa no Castelo de Corberic.

Por último, a utilização das figuras da Criação, do Apogeu, da Queda, da Redenção e do Julgamento, a meio termo entre a analogia e a apropriação, devem ser lidas nas condicionantes instituídas pela própria narrativa e não em qualquer outra sede. Deste modo, assim como a Criação não é a da Humanidade, mas sim da cavalaria, também o Juízo final é menos um sinal do fim dos tempos (ou de qualquer outra fantasia escatológica associada a esses derradeiros momentos) do que a ocasião da avaliação, ou do julgamento

³²⁰ Cf. Kennedy, *Lancelot...*, pp. 10-48.

³²¹ Sobre este importante vector do ciclo em prosa, ver Ana Sofia Laranjinha, *Artur, Tristão e o Graal. A escrita romanesca no ciclo do pseudo-Boron*, Porto, Estratégias Criativas, 2009.

³²² Estas características apenas se revelam claramente nos textos ibéricos da chamada *Demanda do Santo Graal*, não na *Queste del Saint Graal* do chamado ciclo da Vulgata, onde ressoa uma tendência espiritualizante, curiosamente tão anti-cavaleiresca como anti-eclesiástica. Sobre o assunto, ver José Carlos Ribeiro Miranda, «Eliezer e a cavalaria. Sobre a estrutura temática do romance arturiano em prosa», in *Los Caminos del Personaje en la Narrativa Medieval*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 211-229.

propriamente dito, onde se separam os bons e os excelentes dos censuráveis, que são a maioria.

Se quisermos ir mais longe e buscar analogias escriturísticas para a parte final do ciclo, provavelmente será melhor ir de novo ao encontro do Livro do *Génesis* – o grande inspirador da conceção de tempo plasmada no ciclo – e à primeira grande prefiguração do Juízo Final que é 6-8, ou seja, o episódio de Noé, dos seus filhos e da barca que escapam à destruição provocada pelo dilúvio, permitindo assim que os dignos de mérito prossigam o seu caminho, inaugurando um novo tempo e uma nova etapa da Criação.

Na parte final do ciclo em prosa, por entre uma clara separação entre os dignos e os indignos de louvor³²³, também encontramos as figuras da continuidade – embora poucas e discretas – e o texto não deixa de abrir portas aos tempos a vir. É nesse sentido que se deve interpretar o retorno de Boorz de Gaunes, o “tio” de Galaaz³²⁴, a Logres para dar conta do sucedido em Sarraz; e, sobretudo, é nessa linha que se situa o filho deste último, Elaim, o Branco, personagem sempre situada do lado dos louváveis e «sobrinho» de Lancelot, do qual se sabe desde muito cedo que virá a ser Imperador de Constantinopla³²⁵.

Os textos (sobretudo os portugueses) dão suficientes pistas para pensar que o tempo não permanecerá suspenso, e que, irrompendo entre o bem e o mal, esse tempo fluirá pelo menos até à época do leitor medieval...

³²³ Os primeiros exprimem-se, muito ao gosto apocalíptico, por meio dos DOZE cavaleiros presentes à mesa do Graal, esperando a aparição de Cristo (cf. ms. 2594 da B.N. de Viena, foll. 180-181), enquanto os últimos – uma verdadeira multidão – são os que permanecem no reino de Logres participando no afundamento geral da Távola Redonda.

³²⁴ A função tutelar operada pelo «tio» no contexto da prática familiar deste período da Idade Média não recaía obrigatoriamente sobre o avúnculo, nem mesmo sobre o irmão do pai, mas podia também ser assumida por indivíduos menos próximos na estrutura de parentesco, desde que situados na geração correspondente à do «tio». Tal como sucede em situações idênticas noutros pontos do romance arturiano, parece-nos que Boorz, primo coirmão de Lancelot, assume essa função relativamente a Galaaz.

³²⁵ Sobre esta personagem e a sua função no ciclo, ver José Carlos Ribeiro Miranda, «Elaim, o Branco, e o devir da linhagem santa», in *Matéria de Bretanha em Portugal, Actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de 2001*, coordenação de Leonor Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 215-226.

Parte V
PROVIDÊNCIA E SALVAÇÃO NA OBRA DA DINASTIA DE
AVIS E NA ARTE DO REINO

Introdução
Providência, condenação e salvação na historiografia,
no teatro vicentino e na arte medieval

Palavras chave: historiografia, providência, fé e obras, messianismo, geração de Avis, teatro vicentino, justiça e misericórdia, mundo dos mortos, purgatório, indulgências, magia, feitiçaria, almas penadas, plenificação do mundo, arte clássica romana, arte bizantina, arte moçárabe, arte românica, arte gótica, inferno e paraíso, Garb al-Andalus, Cristandade, Islão, sociedade rural, sociedade urbana, representações naturalistas, representações geometrizantes, Belo, Cluny, iconografia, iluminura.

A. O carácter escatológico da historiografia hagiográfica da dinastia de Avis e a noção de plenificação do mundo no teatro vicentino

A quinta parte da nossa investigação inicia-se com uma reflexão sobre o carácter escatológico da historiografia medieval cristã da geração de Avis, no reconhecimento de que as histórias das figuras ilustres fazem parte da história da criação do mundo, que é concebida cristologicamente a partir do mistério da encarnação e teleologicamente em função da instauração definitiva do

Reino de Deus. Neste contexto, o Deus Criador, que é a razão última do devir da história, surge aos olhos dos cronistas com uma participação providencial no desenrolar dos acontecimentos, tal como se verifica na frequente narração de milagres e sinais prodigiosos.

Tal como evidencia Filipe Alves Moreira, é o que acontece no âmbito da geração da Avis com as crónicas de Fernão Lopes sobre D. Pedro, D. Fernando e D. João, no sentido em que os feitos aí narrados se inserem no plano divino de redenção da humanidade. O mesmo se aplica à *Crónica de 1419*, redigida por Fernão Lopes a pedido do Infante D. Duarte, e à *Crónica do Condestabre*, escrita por autor desconhecido, assinalando a presença de Deus na história e o sentido final da sua ação providencial.

A *Crónica de 1419*, que narra a história dos sete reis de Portugal, tem como objetivo mostrar que a dinastia de Avis e o seu acesso à coroa não são fruto de acasos políticos, mas resultam de uma legitimidade de linhagem e de uma legitimidade profética, no sentido em que é um acontecimento que faz parte do plano salvífico de Deus no seguimento da ação dos reis anteriores na luta contra o islão e na recuperação da totalidade do território peninsular para a Cristandade. A *Crónica do Condestabre*, escrita pouco antes de 1440¹, segue a mesma linha, agora não contra os muçulmanos, mas sim contra os partidários do rei de Castela que se opunham à ascensão ao trono do mestre de Avis, D. João, assinalando a intervenção de Deus na sorte das batalhas e sublinhando que as boas obras são o único caminho possível para a vida eterna.

Na *Crónica de D. Pedro*, salienta-se a noção de Deus como fonte última do poder e o rei como seu representante e delegado no topo da organização política da sociedade, responsável pela sua ordem e coesão, bem como pela instauração da justiça de acordo com os preceitos divinos. Esta crónica pretende destacar o período em que o país está em paz interna e tem os cofres cheios. A *Crónica de D. Fernando* representa o período de queda relacionado com vários conflitos que põem em causa a autonomia da coroa. A *Crónica de D. João*, escrita cerca de 1441, procura enaltecer as Cortes de Coimbra de 1383, que elevaram o Mestre de Avis ao trono, e procura justificar de que modo foi superado o período anterior de desorientação e sofrimento, com destaque para a leitura providencialista da vitória na batalha de Aljubarrota de 1385. Nesta leitura providencialista da história portuguesa, D. João I aparece, não apenas como o messias do reino, que termina com as guerras fernandinas e garante a autonomia do território, mas também como o inaugurador da sétima Idade do Mundo. De acordo com a crónica citada, a sua ação, de representante na terra da ação redentora de Deus, estende-se a todo o mundo e isso é ilustrado pelo início da expansão portuguesa com a conquista de Ceuta em 1415, onde seriam coroados cavaleiros os seus filhos D. Duarte, D. Pedro e D. Henrique, e com a descoberta das ilhas de Porto Santo (1418), Madeira (1419) e Açores (1427).

¹ Cf. João Soares Carvalho, «A Crónica do Condestabre», in *História da Literatura Portuguesa - Das Origens ao Cancioneiro Geral*, vol. 1, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, p. 421.

Nesta linha, D. Duarte, décimo-primeiro rei de Portugal, iria dar continuidade à política de incentivo à exploração marítima e de conquistas em África iniciada pelo seu pai. Durante o seu reinado, o seu irmão D. Henrique estabeleceu-se em Sagres e a partir daí dirigiu as navegações, destacando-se a dobragem do Cabo Bojador, em 1434, por Gil Eanes. Em 1437, deu aval a uma empresa destinada a conquistar a cidade norte-africana de Tânger, expedição que seria comandada pelo Infante D. Henrique acompanhado de D. Fernando, o filho mais novo de D. João I. Esta decisão, que não reúne consenso entre as elites portuguesas, terá um resultado desastroso e o próprio D. Duarte vai procurar uma justificação racional e religiosa para esta guerra contra os mouros, tal como podemos identificar no cap. XVII da sua obra *Leal Conselheiro*: «A guerra dos mouros tenhamos que é bem de a fazer, pois que a Santa Igreja assi o determina e nom há lugar a fraqueza de coração que faça conciencia onde haver se nom deve»².

Nesta obra, o segundo rei da dinastia de Avis desenvolve uma ética antropológica, fundada numa teoria das paixões, dos pecados e das virtudes, que tem por objetivo elevar o comportamento moral da nobreza na valorização da lealdade e da procura de correção dos males e dos pecados. Considera o rei-filósofo D. Duarte que pelo entendimento podemos reconhecer que a virtude de bem agir provém da graça divina³ e que pela fé nos é dada a esperança na vida eterna⁴. Na sua teologia da esperança, diz-nos o rei que não basta acreditar em Deus para entrar no seu reino, mas que é preciso fazer a sua vontade através das obras e, por isso, critica aqueles que esperam a salvação de Deus e a sua redenção misericordiosa, mas não deixam de pecar nem se esforçam por viver virtuosamente⁵. Nesse sentido esclarece que Deus respeita a faculdade humana do livre arbítrio e, recorrendo ao livro do Apocalipse, afirma que, na privação da lei divina e das coisas celestiais e na desobediência aos mandamentos, sete são os pecados que provocam a ira de Deus e que conduzem à danação perdurável ou eterna condenação⁶.

Aos pecados da soberba ou amor desordenado, avareza ou destemperado desejo de dinheiro ou de outro bem, luxúria ou desenfreado desejo da carne, ira ou desordenado apetite de vingança, gula ou desordenado apetite de comer, invidia ou tristeza que não deseja a bem-aventurança dos outros e auídia ou desordenada tristeza do coração, opõem-se as sete virtudes da fé ou crença na graça sobrenatural de Deus, esperança ou espera no perdão e na glória de Deus, caridade ou amor a Deus e ao próximo, justiça ou saber dar a Deus e ao próximo o que lhe é devido, prudência ou virtude de amar o bem e

² Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, cap. VXII, edição crítica, introdução e notas de Maria Helena Lopes de Castro, Lisboa, INCM, 1998, p. 67.

³ Cf. *ibidem*, cap. I, in *op. cit.*, p. 15.

⁴ Cf. *ibidem*, cap. XXXIII, in *op. cit.*, p. 134.

⁵ Cf. *ibidem*, cap. XXXVIII, in *op. cit.*, p. 148.

⁶ Cf. *ibidem*, cap. LXIII, in *op. cit.*, p. 252.

recusar o mal, fortaleza ou capacidade de resistir à tentação e temperança ou capacidade de reprimir a vontade que está entre duas forças contrárias⁷. É na prática das virtudes que o homem pode alcançar o reino de Deus e salvar-se, porque os escolhidos estarão na barca firme e segura da vida honesta e não na barca fraca da vida corrupta⁸.

Na mesma linha do seu irmão D. Duarte, o infante D. Pedro irá seguir esta preocupação ético-política de fundamentação cristã, mas com um tratamento mais sistemático das matérias que pretende expor, como se pode comprovar na sua obra *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, em que começa por citar São Paulo no capítulo da epístola aos Romanos para dizer que a boa vontade não tem o seu início naquele que a deseja, nem o primeiro cumprimento naquele que a realiza, mas sim em Deus misericordioso, em cuja esperança vivem todos os crentes⁹. Esta obra, escrita na sua parte substancial pelo confessor do infante Frei João Verba e profundamente marcada pela moral de Sêneca, fundamenta-se na metafísica cristã da escolástica segundo a qual Deus é princípio e fonte da Criação que é fruto de um ato de amor e de liberdade, o que significa que a criação foi um «benefício» outorgado sem que lhe fosse pedido e sem que lhe fosse exigido por uma qualquer necessidade intrínseca¹⁰.

O carácter pedagógico desta obra tem como objetivo o aperfeiçoamento do ser humano em sabedoria e em bondade no pressuposto de que a essência do benefício não radica no ato de pedir, mas na intenção de fazer o bem, a qual se fundamenta no dinamismo do amor que tem em Deus a sua fonte originária. De forma gratuita e generosa, Deus ordenou toda a realidade natural de acordo com o seu infinito entendimento. Seguindo a mesma perspectiva da distinção apresentada pelo seu pai D. João I no *Livro da Montaria* acerca da distinção entre a realidade da *natura naturante* que é Deus e a realidade da *natura naturada* que são as coisas por ele criadas e ordenadas¹¹, o infante D. Pedro refere-se ao carácter contingente da obra da Criação no sentido de que não tem em si a razão de ser e de que a ordem regular das causas segundas é mantida pela contínua ação criadora de Deus¹². Enquanto ato de amor e de liberdade, por contraposição com a ordem necessária de Plotino¹³, o mundo é governado pela providência divina participando da perfeição essencial de Deus em graus diversos, mas sujeito pela sua contingência à morte e

⁷ Cf. *ibidem*, cap. LXIII - LXV, in *op. cit.*, pp. 254-255.

⁸ Cf. *ibidem*, cap. LRV, in *op. cit.*, p. 340.

⁹ Cf. Dom Pedro, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, livro primeiro, capítulo primeiro, in *Obras dos Príncipes de Avis*, Porto, Lello & Irmão, 1981, p. 533.

¹⁰ Cf. Pedro Calafate, «O infante D. Pedro», in *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. I, Idade Média, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, p. 417.

¹¹ Cf. Dom João I, *Livro da Montaria*, livro primeiro, cap. XVIII, in *Obras dos Príncipes de Avis*, Porto, Lello & Irmão, 1981, p. 73.

¹² Cf. Dom Pedro, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, livro terceiro, capítulo segundo, in *Obras dos Príncipes de Avis*, p. 651.

¹³ Cf. Plotino, *Eneias*, II, 9, 13.

desaparecimento. No entanto, a criatura humana não está sujeita à aniquilação total, porque, na hierarquia estabelecida dos seres, situa-se numa posição intermédia entre as criaturas angélicas, com as quais comparte a sua natureza espiritual, e as criaturas puramente materiais, com as quais comparte a sua natureza corporal sensível e sujeita à corrupção¹⁴.

Explica o infante que o ser humano, porque está integrado na realidade natural do mundo sublunar corruptível e sujeito a constante mudança, participa desse estado de carência e, por isso, está necessitado de resgate e de benefício para que possa ascender ao mundo supralunar perfeito da ordem originária que resiste à corruptibilidade. Se pela devoção e oração rogar aos santos e anjos, que participam da glória, as nossas almas, bem-aventuradas por doação dos benefícios daqueles que estão no mundo celestial, podem ser elevadas à presença de Deus e podem contemplar a sua face¹⁵. Partindo da noção do intelecto como iluminador da vontade que se orienta para o bem e da noção do mal como privação que advém da impotência e da ignorância, D. Pedro considera que Deus outorga a participação da sua bondade a todas as criaturas racionais, na qual se inclui a liberdade e a capacidade de aperfeiçoamento pelo mérito, o que implica a necessidade de um poder legítimo na sociedade que assegure a justiça e a paz e a necessidade do castigo da justiça divina no tempo escatológico: todas as criaturas, dos céus, da terra e dos infernos estão sujeitas ao poder de Cristo, sendo exaltadas aquelas que forem humildes¹⁶.

A reflexão escatológica apresentada neste capítulo sobre o imaginário da vida no estado de Além morte e da relação entre os vivos e os mortos, no campo da literatura e da filosofia medieval, termina com uma particular atenção ao teatro vicentino. A obra de Gil Vicente que se desenvolve no período controverso da crítica de Lutero à doutrina das indulgências reflete, por um lado, a simbiose cultural entre a antiga crença que considerava o início da vida no além-túmulo como uma longa e penosa viagem sujeita a inúmeros perigos, representada pela demorada viagem de barco mas só após se ter decidido a sorte da alma, o que lhe retira o dramatismo da antiga tradição pré-cristã¹⁷, e a nova doutrina escolástica assumida pela Igreja oficial a partir do séc. XIII acerca do juízo particular, do purgatório e das indulgências, assente na noção de julgamento dos méritos ou deméritos do defunto imediatamente após a morte, e reflete, por outro lado, a tensão entre esta doutrina, que apresenta a vida eterna como uma recompensa dos méritos individuais ou um castigo proporcional aos pecados, e a tradição cristã de origem agustiniana que

¹⁴ Cf. Dom Pedro, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, livro terceiro, capítulo VI, in *Obras dos Príncipes de Avis*, p. 661.

¹⁵ Cf. *ibidem*, livro terceiro, capítulo VI, in *Obras dos Príncipes de Avis*, p. 662.

¹⁶ Cf. *ibidem*, livro terceiro, capítulo IX, in *Obras dos Príncipes de Avis*, p. 668.

¹⁷ Cf. José Mattoso, *Poderes invisíveis. O imaginário medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013, p. 301.

acentuava a universalidade do pecado e a necessidade da misericórdia divina para se atingir a salvação. Ao arrepio da pastoral das ordens mendicantes, que a partir do séc. XIII desenvolve o sermão sobre a morte e sobre o mérito e a virtude como forma de moralização da sociedade, apresentado a doutrina do Purgatório na correlação da distinção entre pecados mortais e veniais também como maneira de eliminar as crenças mágicas na eficácia automática dos rituais, Lutero vai voltar a sublinhar a noção da condição pecadora da humanidade e a ideia de que só a Graça de Deus misericordioso pode salvar os homens.

Podemos verificar que Gil Vicente apresenta estas várias perspetivas na sua obra, defendendo, numas passagens, o valor das obras e, noutras passagens, o carácter gratuito da misericórdia divina, mas criticando sempre o efeito automático dos rituais e da celebração dos sacramentos ou da fidelidade ao hábito monástico, no reconhecimento de que não há uma antítese entre *fé* e *obras*, nos termos em que irá alimentar mais tarde a polémica reformista, mas há uma conciliação entre o esforço humano da conversão e da caridade e a graça de Deus, no processo de salvação¹⁸. A ideia da salvação como resultado da misericórdia de Deus estará presente no final do *Auto da Barca da Glória* à maneira heterodoxa da redenção integral de Orígenes, no sentido em que apesar da guerra injusta provocada pelo Rei, apesar da crueldade do Imperador e da mulher e filhos do Bispo, apesar da falta de caridade do Arcebispo e da luxúria do Papa, todos eles serão salvos pelo Cristo da Ressurreição sem terem de passar pelo Purgatório¹⁹. Como adverte Joaquim Cerqueira Gonçalves, o que está em questão é a conciliação divina da justiça e da misericórdia, que em Gil Vicente está retratada pela invocação de um fim que misteriosamente transcende a salvação ou condenação imanentes resultantes de uma continuidade das boas obras ou dos males.

Esta alternância de perspetivas está também presente quando, ao usar a personificação da morte e da condenação na figura do diabo e ao aplicar no dinamismo dos seus autos a ideia de que no Além as almas têm a necessidade de seguir o anjo que as levará à Glória ou os diabos que as levarão ao Inferno, Gil Vicente reconhece que o destino da viagem iniciada é determinado pela consideração do que se fez em vida, naquilo que a teologia chama de juízo particular. Um juízo que nesse momento inicial da viagem não se faz em tribunal perante um juiz, porque o autor segue a noção ortodoxa de que só no final dos tempos, sob a presidência do Filho de Deus, se dará o juízo final e se determinará o destino definitivo de cada um, tal como é retratado no *Auto da Barca do Purgatório*, em que os defuntos apresentam os seus méritos e perguntam ao anjo pela via de passagem à salvação e o diabo, no papel de acusador,

¹⁸ Cf. Gil Vicente, *Auto da Barca do Inferno*, I, 212. Utilizamos o texto da edição de 1562, conhecido por *Compilação*.

¹⁹ Cf. *idem*, *Auto da Barca da Glória*, I, 280.

vai desocultando as suas faltas²⁰. Há um drama nestas viagens cujo desfecho não se compagina com a fatalidade trágica de um destino pré-determinado, mas deixa margem para um contínuo louvor que se fundamenta na fé paulina da esperança contra toda a esperança. A festa que atravessa o teatro vicentino não é apenas um recurso plástico, mas resulta da sua visão otimista da Criação e da sua profunda Esperança cristã.

Afastando-se de uma configuração mítica de relação do profano com o sagrado por mediação eclesiástica, Gil Vicente recusa, por um lado, o poder das indulgências para a salvação e recusa o poder da magia maléfica, nos termos em que era aceite desde a Antiguidade tardia, retratando-as assim num tom burlesco e irónico, mas, por outro lado, não deixa de apresentar uma certa crença no poder especial de certas pessoas para contactarem com os mortos e pedirem auxílio ao serviço do bem²¹. É evidente a sua convicção do absoluto do bem e do relativo do mal. Acreditava-se que, pela invocação dos mortos, se poderia adquirir o poder da magia e da adivinhação do futuro (necromancia): as almas condenadas agiam como emissárias do demónio com poderes maléficos e as almas vindas do Céu, que eram os anjos e os santos, agiam em nome de Deus trazendo paz e proteção. Estas ideias são recusadas por Santo Agostinho, que afirma a impossibilidade das almas aparecerem aos homens, exceto no caso de uma especial autorização divina, mas num contexto em que a condenação inquisitória da feitiçaria e da magia ainda não era contundente e definitiva, Gil Vicente explora este poder ambivalente nos seus textos, fazendo algum eco das conceções antigas populares e eruditas sobre o mundo dos mortos, mas acentuando sempre as ações ao serviço do bem.

Mas, como destaca José Mattoso, o imaginário do mundo invisível dos mortos que Gil Vicente toma mais a sério é aquele que fora definido pela escolástica, organizado pelos lugares do Paraíso, Inferno, Purgatório e Limbo, em que os dois primeiros são de duração eterna de sofrimento e de bem-aventurança, o terceiro de duração temporária de fogo purificador expiando as almas com pecados veniais e o quarto já encerrado com a consumação da redenção²². Nesta época acreditava-se que as almas, cujo destino eterno ainda não tinha sido definido, vagueavam pelo mundo sem descanso atormentando os vivos (*almas penadas*). Podemos citar, por exemplo, Virgílio para quem as almas dos defuntos que não tinham beneficiado dos rituais funerários ficavam a vaguear sem destino durante anos até poderem finalmente atravessar o rio Estige na barca de Caronte. Neste sentido e numa simbiose entre as crenças tradicionais populares e eruditas e a doutrina oficial da Igreja, Gil Vicente vai conceber o Purgatório, oficialmente assumido pela Igreja no 2.º Concílio de Lyon em 1274, como o lugar em que as almas, no seu percurso para a condenação ou para a glória, estão retidas vagueando à beira-mar ou

²⁰ Cf. *idem*, *Auto da Barca do Purgatório*, I, 249.

²¹ Cf. *idem*, *Exortação à Guerra*, II, 161-162.

²² Cf. José Mattoso, *Poderes invisíveis. O imaginário medieval*, pp. 312-313.

na margem de um rio e ardendo no fogo purificador até que Deus as chame para si²³. Antes de embarcarem na barca do Inferno conduzida pelos Diabos ou na barca da Glória conduzida pelos Anjos, as almas carregadas e oprimidas de pecados veniais tinham de esperar na margem. Antes de embarcarem e navegarem, de forma definitiva, pelo mar alto para o seu destino eterno do mundo dos antepassados, as *almas penadas* permanecem ao alcance dos vivos, beneficiando dos sufrágios e orações que as libertam²⁴.

Nas palavras de José Augusto Cardoso Bernardes, não basta estar isento de pecados mortais para aceder imediatamente ao Paraíso, mas é necessário um compromisso de fé e a ação da graça misericordiosa de Deus, pelo que para muitos homens a Glória não se atinge sem a interceção orante dos crentes e a conversão última perante a luz irrecusável da presença amorosa do redentor. Isto significa, como destaca Joaquim Cerqueira Gonçalves, que o teatro vicentino encerra um grande esforço cultural a favor da radicalidade da vontade humana, no pressuposto de uma bondade ontológica que recusa a noção da criação como movimento de incoercível degradação de uma Unidade originária e recusa o mal e o pecado como consequências dessa necessidade maniqueísta. A pluralidade da existência é concebida como manifestação comunicativa da relação trinitária e, por isso, a soteriologia de Gil Vicente não põe a tónica no motivo negativo e na necessidade de resgate, mas sim na celebração, desenvolvimento e plenificação de um mundo que é bom desde a criação e que, pela graça caminha para a perfeição. A vida é imagem de Deus e a morte não tem poder para impedir o seu desenvolvimento.

B. Representações do Inferno e do Paraíso na arquitetura e escultura do Românico e do Gótico e no imaginário simbólico da iconografia do final da Idade Média

No décimo e último capítulo deste primeiro volume podemos identificar a imagética redentora da arte românica e gótica em torno dos temas da morte, do fim do mundo e da ressurreição, tal como aparecem referenciados nas profecias bíblicas e nas narrativas apocalípticas, com destaque para a representação arquitetónica e iconográfica do mistério central evangélico da Paixão e Ressurreição de Cristo que deu a vida para a salvação dos homens. Num mundo de doenças, guerras e morte, o templo sólido, imutável e belo apresenta-se como presença da vida eterna.

O estilo românico é uma forma de arte medieval originária da cultura greco-latina, por distinção com o irracionalismo de carácter bárbaro e com as formas visigóticas e moçárabes, apresentando-se como o primeiro estilo verdadeiramente europeu e que é capaz de unificar artisticamente o espaço

²³ Cf. Gil Vicente, *Auto da Barca do Purgatório*, I, 237; 241, 246.

²⁴ Cf. *ibidem*, I, 236-237.

da Cristandade após a queda do Império Romano do Ocidente²⁵. Com forte influência da arte clássica romana e da arte bizantina, este estilo inicia-se em Portugal, essencialmente, no séc. XII, prolongando-se para além do séc. XIV. Na sua forma, apresenta a mistura de elementos clássicos romanos, como, por exemplo, as colunatas dos claustros e os arcos de volta perfeita, com elementos inovadores, relativos, por exemplo, à luminosidade do espaço e à representação da figura humana de influência bizantina. De entre os monumentos mais significativos do românico Português com edificação durante o século XII, que mantiveram grande parte dos traços deste período, podemos referir a Sé de Braga, com destaque para o portal principal ladeado de duas torres sinciras e para os capitéis do corpo do templo, a Sé Velha de Coimbra, com destaque para os seus colunelos e pilastras do portal principal, e a Sé de Lisboa, com destaque para a planta em cruz latina de três naves escalonadas com transepto abobadado coroado com rosáceas em ambos os topos.

Depois do domínio visigótico e da presença muçulmana, cujo universo mental religioso do Islão encerrava uma figuração plástica que não tolerava a representação do homem, o primeiro românico constitui-se como um género artístico que associa os modelos arquitetónicos herdados do Cristianismo primitivo, por exemplo em relação à estrutura basilical dos templos, a um grande depuramento decorativo despojado de ornamentos, como se pode verificar na Igreja de São Pedro de Lourosa em Viseu, de construção moçárabe e com uma inscrição de 912. Recordamos que ainda em 924 o papa Leão X reconhece a legitimidade e ortodoxia da liturgia moçárabe. Tal como destaca Jorge Rodrigues, esta situação viria a ser alterada pelo importante papel dos monges beneditinos na difusão da liturgia romana por toda a Península Ibérica²⁶.

É num clima de temor que a Cristandade enfrenta o fim do milénio, na convicção de que corresponderia ao momento do juízo final, a que se junta um período de intolerância religiosa e de sangrentos combates com os muçulmanos, com destaque para a tomada de Coimbra, Viseu, Lamego e, por fim, Santiago de Compostela, em 997, por Almançor, poderoso governador e comandante do exército do Califado de Córdoba, que saqueou a cidade galega e destruiu a Basílica dos Apóstolos, apenas deixando intacto o túmulo de Santiago. Recordamos que desde a invasão muçulmana de 711 d. C. na Península Ibérica se tinha vindo a acentuar a aproximação às correntes arquitetónicas e decorativas do antigo Levante bizantino. O Garb al-Andalus, sob domínio do califado cordovês, sem deixar de se apresentar herdeiro natural da antiga Lusitânia, desenvolve-se sob a influência da civilização islâmica e a mesquita surge como a casa de orações da nova religião. Distinta do modelo da casa beduína do deserto arábico, a mesquita segue a arquitetura do plano central

²⁵ Cf. Jorge Rodrigues, «A arquitetura românica», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa – O Mundo Românico séculos XI-XIII*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 11.

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 16.

bizantino, como, por exemplo, o templo de Omar em Jerusalém, e reflete a conceção monoteísta de Deus, com um interior unitário e aberto ritmado pelos alinhamentos de múltiplas colunas²⁷.

Neste aspeto, distingue-se da igreja paleocristã, que mesmo no apogeu de influência bizantina, mantém um espaço hierarquicamente segmentado e vedado aos não iniciados que só teriam acesso à celebração dos mistérios após o ritual do sacramento do batismo, que era realizado à entrada do templo. A igreja cristã é concebida como um espaço místico em que os eleitos são envolvidos, pelo jogo de sombras e luz e pela abundância de cores, entre os reflexos dourados das alfaías litúrgicas e os reflexos multicores dos paramentos e rosáceas, no encantamento de uma antevisão do Paraíso. De forma distinta, a mesquita abre todas as suas paredes ao exterior, prolongando e valorizando os espaços cívicos da Antiguidade. De certa maneira, à semelhança do templo da igreja cristã, que incorpora a noção de *eclésia*, que era a principal assembleia da democracia ateniense, a mesquita incorpora o papel político-social do espaço coletivo ou *forum* da Antiguidade, mas numa conceção de fusão entre o religioso e o político, o sagrado e o público. De forma distinta do Cristianismo, cuja *eclésia* também encerra o significado original de curral ou abrigo de ovelhas, em que, no sentido espiritual, os fiéis são como ovelhas reunidas por convocação e cuidadas pelo seu único pastor que é Cristo, o Islão integra a praça do mercado no seu espaço religioso, sacralizando-o, como emanção da cidade mediterrânica, sem a noção de secularidade que após o regime de Cristandade viria a ser cultivada na modernidade a partir do princípio evangélico «Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus» (Luc 20, 25).

No Ocidente mediterrânico, a constituição deste modelo de mesquita é facilitado pelo facto de já existirem nestes territórios grandes basílicas, como, por exemplo, a basílica cristã de São Vicente, que já era um vasto edifício de várias fiadas de colunas e sobre a qual foi edificada a grande mesquita de Córdoba, repartindo inicialmente o seu espaço litúrgico com o novo culto muçulmano. Esta mesquita, sendo uma importação do Oriente, é o monumento islâmico andalus que mais se apropriou dos elementos arquitetónicos anteriores, valorizando as soluções de inspiração local, como os arcos sobrepostos de aduelas em alternância cromática que recordam alguns aquedutos locais de fábrica romana. Identifica-se uma mistura entre os elementos originários, como, por exemplo, o arco em ferradura da época visigótica, o recorte clássico das volutas, a linguagem de óvulos e folhas de acanto, e as referências bizantinas e islâmicas, como os capitéis com inscrições votivas em árabe e as novas e complexas técnicas de abobadagem nervurada, num registo singular de proselitismo religioso. Deste período do Garb al-Andalus, entre

²⁷ Cf. Cláudio Torres e Santiago Macías, «A arte islâmica no Ocidente andaluz», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa – Da Pré-História ao Islão*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 156.

os arcos em ferradura mais antigos ainda conservados, devemos destacar o arco da Porta da Vila em Faro, do séc. XI, que abria para o antigo porto de abrigo, exibindo uma sequência de aduelas alternadas de vincada elegância e dignidade clássica²⁸.

O processo de geometrização e contenção ornamental desenvolve-se com a islamização, transformando as volutas das clássicas folhas de acanto dos capitéis em reticulado abstrato, mas tem uma origem anterior num processo sinuoso de avanços e recuos. De um naturalismo original, em que contornos e volutas vegetais enquadram animais, chegamos no séc. VII a um primeiro depuramento ornamental. As sanefas de videira no seu sinuoso voltar, de tradições dionisíacas, transformam-se em círculos que se penetram e encandeiam em geometrismo apurado. No séc. IX a linguagem decorativa regressa ao entrançado vegetalista, incorporando novos elementos da tradição alexandrina e oriental como a flor de lótus, escondendo os cachos de uva sob uma aparência de pinha e abrindo a folha de parra em palma. O processo de geometrização e abstracionismo encerra um percurso anterior ao mundo urbano, que parece estar associado aos setores da sociedade que estavam ligados ao comércio e à manipulação do valor abstrato da moeda. De forma distinta, as sociedades camponesas, prisioneiras dos ritmos naturais do ciclo solar e das estações do ano e mais ligadas à troca direta de alimentos e objetos, permanecem arreigadas ao naturalismo, numa permanente personificação das forças do Cosmos²⁹.

Esta tensão no mundo bizantino entre a fação conservadora, monacal e rural e a fação do comércio e da cidade, que aderiu primeiro à heterodoxia monofisita e depois ao Islão, revela uma tendência geometrizarante com programas anicónicos, mas as representações naturalistas nunca acabaram no mediterrâneo e ao longo dos séculos X e XI podemos identificar, nomeadamente no califado de Córdoba, nos brocados, tapeçaria e cerâmica, uma decoração de variada iconografia zoomórfica e de evidente interesse pela representação humana. A ilustrar esta preocupação decorativa, e tal como salienta Francisco Teixeira no capítulo terceiro deste volume no contexto da sua reflexão acerca da representação do Paraíso na arte do Gharb al-Andalus, podemos referir o cofre em marfim da Escola Cordovesa (atualmente no tesouro da Sé de Braga), que pertenceu a Abd al-Malik, filho mais velho de Almançor que durante vários anos aterrorizou o Norte da Península, e que encerra uma forte simbologia religiosa associada à temática escatológica da árvore da vida eterna. Recorrendo à imagética do jardim do Paraíso, a decoração deste cofre apresenta um pórtico de arcos em ferradura, que é envolvido por um abundante emaranhado vegetal, enquadrando figurações humanas e animais. A caixa de configuração cilíndrica é decorada por arcadas ultrapassadas ornamentadas com fitas enlaçadas que se cruzam para formarem medalhões circulares, enquadrando no centro de cada arcada figurações alusivas ao tema da

²⁸ Cf. *ibidem*, p. 157.

²⁹ Cf. *ibidem*, p. 159.

Árvore da Vida³⁰. Os arcos apoiam-se em fustes de colunas com capitéis vegetalistas e no seu interior erguem-se troncos concebidos a partir de elementos vegetais entrelaçados, abrindo-se em frondosa copa. Ao lado dos troncos da árvore da vida, que de acordo com o Alcorão significa a árvore da imortalidade ou da felicidade, estão dispostas figuras humanas e aves, numa representação de beleza e harmonia que significa a bem-aventurança da Vida paradisíaca³¹.

Este tema da esperança na vida imortal, a partir da revelação do texto sagrado das tradições religiosas judaico-cristãs e islâmicas, vai continuar a estar presente nas representações artísticas românicas da nova época de crescimento económico e populacional e de renovação religiosa, em que se dá o nascimento e afirmação da nossa nacionalidade. A esperança na redenção do pecado e da morte será representada, não apenas nas artes decorativas ou ornamentais e na escultura, com destaque para a tumulária, mas também na pintura e na arquitetura religiosa de igrejas e conventos, paços e castelos. Entre o final do séc. X e o início do séc. XI, no espaço correspondente ao embrião do território português, define-se um Condado, cujos limites vão da instável fronteira do Tejo até à Galiza e expandindo-se para levante até às terras de Leão e cujo governo é confiado por Afonso VI, rei de Leão e Castela, a D. Henrique de Borgonha, nobre francês. Em 962 Gonçalo Mendes, conde de Portucale, território então circunscrito a Entre Douro e parte do Minho, rebela-se contra os monarcas leoneses, assistindo-se à multiplicação de torres e paços senhoriais, bem como, de mosteiros, controlando militar e politicamente estas terras, numa afirmação de poder que será decisiva para a consolidação do Condado como território autónomo no séc. XI. O casamento, em 1096, de D. Henrique com a filha do monarca leonês, D. Teresa, irá contribuir para a introdução nos mais altos cargos do poder temporal e espiritual uma fortíssima influência da nobreza francesa e dos beneditinos de Cluny, empenhados na implementação do rito litúrgico romano em toda a Cristandade, o que viria ser decisivo para a evolução artística no território português, nomeadamente no processo de reconquista liderado por D. Afonso Henriques.

Num mundo medieval de iletrados, é pela imagem que a Cristandade faz chegar ao crente a palavra divina, opondo-se às perspetivas orientais bizantinas, islâmicas e cristãs monofisistas que negavam a possibilidade da representação de Deus sob forma humana (crise iconoclasta) como forma de salvaguardar a transcendência da sua essência. Na sequência do II Concílio de Niceia (787) e do Concílio de Tours (813), a Igreja Católica consagra a prédica em língua vulgar e através dos monges Beneditinos de Cluny (909) desenvolve a expressão das artes visuais da arquitetura, escultura, pintura, joalheria e iluminura e

³⁰ Cf. «Sobrevivência do Monaquismo Tradicional», in *Nos Confins da Idade Média, A Arte Portuguesa nos séculos XII-XV*, Exposição apresentada no Museu Nacional Soares dos Reis, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros - Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p. 93.

³¹ Cf. Noble Ross Reat, «The Tree Symbol in Islam», in *Studies in Comparative Religion*, Londres, vol. 9, n.º. 3, (Summer 1975), pp. 1-19.

desenvolve o canto sagrado gregoriano na liturgia, como meios de evangelização. O templo apresenta-se, não apenas como reflexo visível e material da mensagem cristã, mas como Casa de Deus, mostrando-se aos crentes como sólido e imutável, simbolizando a eternidade e, nas palavras de Santo Agostinho, representando a própria Cidade de Deus ou a Jerusalém Celeste. Nesta perspectiva, e pressupondo que a realidade espiritual tem uma simbolização material, o Belo enunciado nas formas do templo encerra uma sedução divina e manifesta-se como cenário da beleza interior ou imanente da divindade. O monasticismo dos séculos XI e XII pressupõe esta ideia de que o Belo dá à forma a imagem da transcendência divina, apresentando-se como meio de acesso à Verdade e ao Bem.

É neste contexto que se desenvolve a opulência no ofício divino com a riqueza dos panejamentos e alfaia litúrgicas, em ouro e pedras preciosas, por contraste com a pobreza do povo que procurava os conventos a pedir esmola e conforto espiritual, na convicção de que essa atração da beleza na diversidade de cores desviaria a preocupação das coisas exteriores do mundo inferior e conduziria, de forma anagógica, à meditação e cultivo das santas virtudes do mundo superior. Os materiais ao serviço da liturgia tinham como objetivo potenciar a meditação das comunidades contemplativas monásticas no caminho da transcendência. O homem medieval é convocado a não se deter na imagem do nível imediato e superficial do significante e a procurar a profundidade e transcendência do significado, pelo que a função do carácter visível da arte é significar o plano invisível do mundo metafísico³².

A leitura do livro figural em que consistia o templo começava no adro fronteiro ao portal Ocidental que permitia o acesso à nave e ao cruzeiro, lugar da teofania. O crente não tinha acesso à abside, que era um local sagrado, apenas podendo contemplar a calote da sua abóbada, simbolicamente identificada com a abóbada celeste, às vezes decorada com a pintura de estrelas douradas sobre um céu azul ou com programas icónicos mais completos, como era típico da tradição bizantina. No tímpano do portal principal, que é a placa de pedra que encerra o espaço semicircular do arco da entrada, apresenta-se um elaborado programa escultural de significação religiosa, com uma forte componente expressiva e figurativa que não se resume a um mero recurso plástico, mas encerra uma importante significação simbólica.

Nos tímpanos das Igrejas e dos mosteiros da Cristandade são frequentes as representações de Cristo em Majestade no Juízo Final, acolitado por evangelistas e profetas, com figurações alusivas ao castigo e salvação das almas. Trata-se de um programa escultórico que tem por objetivo seduzir os crentes que o contemplam a seguir pelo caminho da fé e da justiça, não apenas por testemunho do exemplo do Verbo revelado, mas também pelo temor que a sua visão terrível suscita. No mesmo sentido simbólico da teofania ou

³² Cf. Jorge Rodrigues, «A arquitetura românica», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa - O Mundo Românico séculos XI-XIII*, vol. 2, p. 30.

manifestação de Deus, muitas vezes o Cristo é substituído pelo *Agnus Dei*s ou Cordeiro Místico, simbolizando o cordeiro imolado da Quaresma que é o Cristo da Paixão para remissão dos pecados e salvação dos homens da morte. Trata-se do mistério cristão de Cristo Imolado, que *expia* o pecado do Mundo (Apocalipse 5, 6), e que, ao mesmo tempo, é triunfante no final dos tempos, pelo que a sua figuração escatológica apresenta o Cordeiro de pé como dominador ostentando a cruz que é o símbolo do seu martírio e também o símbolo da vitória da fé (Apocalipse 5, 12)³³.

Esta imagética encerra o sentido pascal de purificação interior e transfiguração pessoal. Do exterior profano e intensamente iluminado, passava-se para um interior sagrado³⁴, obscuro e misterioso, apenas tenuemente iluminado pelas frestas do cruzeiro e pela rosácea da fachada, num convite ao recolhimento e à oração. O espaço proporciona um processo lento de iniciação que vai da mensagem da «Porta do Céu» a Ocidente, continuando para Oriente, nos capitéis da nave e culminando no cruzeiro, junto à cabeceira onde se instalaria o coro, lugar da teofania ou manifestação de Deus que pela sua luminosidade eleva o olhar do crente para as realidades divinas³⁵.

A transposição do portal do Templo, na direção oriental da Cidade Santa de Jerusalém e do Santo Sepulcro, encerra a simbólica de uma peregrinação espiritual de profundo significado escatológico, pois, a presença do Cristo Pantocrator na maioria dos tímpanos invoca o sentido do sacrifício da paixão do Filho de Deus como a verdadeira Porta do Céu, de acordo com a narração do livro do Apocalipse, muito lido e representado nesta época pós-milénio, concretamente nas iluminuras dos *beatus*: «Depois disso, tive uma visão: havia uma porta aberta no céu, e a primeira voz, que ouvira-me falar como trombeta, disse: sobe até aqui, para que eu te mostre as coisas que devem acontecer depois destas» (Apocalipse 4, 1). A transposição da porta significa a possibilidade de acesso, por parte dos iniciados e dos justos, à revelação da cidade divina da Jerusalém celeste, que tem no Templo a sua manifestação material terrena, ficando de fora e sem acesso aos mistérios e ao alimento da árvore da Vida, os gentios, isto é, aqueles que não recebem a palavra e o Espírito de Deus e, por isso, não podem ser salvos, não podem ter assento à direita do Pai: «Felizes os que lavam suas vestes para terem poder sobre a árvore da Vida e para entrarem na Cidade pelas suas portas. Ficarão de fora os cães, os mágicos, os impudicos, os homicidas, os idólatras e todos os que amam ou praticam a mentira» (Apocalipse 22, 14-15).

Na parte de fora do templo, em zonas periféricas sob o telhado e longe do percurso espiritual de iniciação, aparecem representações profanas de seres fantásticos e terríveis que povoam a imaginação do homem medieval.

³³ Cf. *ibidem*, p. 120.

³⁴ Cf. Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 2008, pp. 100-101.

³⁵ Cf. Jorge Rodrigues, «A arquitetura românica», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa - O Mundo Românico séculos XI-XIII*, vol. 2, p. 31.

A presença destes motivos tem como objetivo exorcizar medos e combater demónios. Por um lado, pelo facto de se tornarem reconhecíveis tornam-se menos monstruosos e, por outro lado, pelo facto de estas criaturas estarem presas às paredes do templo sagrado, como que ajudando a suportar o peso do telhado, induz a confiança na neutralização dos seus maléficos efeitos e reforça o sentido simbólico da redenção do mal³⁶. No contexto apocalíptico de um tempo terrível em que se espera o Juízo Final, momento dramático do Fim dos Tempos em que as almas serão salvas ou condenadas, os fiéis são enterrados junto à igreja, procurando a proteção simbólica do espaço sagrado que é a prefiguração do paraíso na Terra ou ante-câmara do reino dos céus, onde as almas dos bem-aventurados esperam pelo dia do julgamento e pela recuperação dos seus corpos, antes da ascensão final à morada derradeira³⁷. No caso das pessoas de condição social privilegiada os enterramentos fazem-se no espaço do *adro* frontal, mesmo junto à Porta do Paraíso ou Porta do Céu, ou dentro das *ante-igrejas*, estruturas funerárias dos patronos do templo que se constituem como representação simbólica da alma que espera o Juízo Final e a vida eterna da Jerusalém Celeste³⁸.

Depois do enterramento em sepulturas rasas no interior dos templos, começa a vulgarizar-se a deposição do corpo em arcos tumulares, sublinhado o caráter individual do mistério redentor. A escultura funerária e a iconografia tumular desenvolvem-se em torno dos temas religiosos fundamentais da imortalidade da alma e da salvação do corpo, recorrendo às representações tradicionais do *Agnus Dei*, da Paixão e Ressurreição de Cristo, da Jerusalém Celeste ou do Paraíso, com a figuração da árvore da Vida, e da luta entre bem e mal, figurada pela luta entre animais como, por exemplo, entre o leão e a serpente. Destacamos o túmulo românico português pertencente a Egas Moniz, aio de Afonso Henriques, e que está na nave da Igreja de Paço de Sousa, mosteiro que fundou e junto ao qual se ergueria o seu paço. Com uma tampa de decoração geométrica e uma cruz no topo, esta arca tumular apresenta três faces historiadas com cenas relativas à vida e morte do ilustre defunto, com destaque para a cena fulcral da salvação da sua alma, figurada com o falecido no leito fúnebre, ladeado pelas carpideiras e com a alma a sair-lhe da boca e a ser recolhida por dois anjos para que possa ascender à vida celeste³⁹.

Podemos dizer que esta ideia da salvação do homem no momento da morte, que ressuscita com Cristo para a vida eterna do Reino celestial, é representada na tumulária, não apenas pela figuração da alma que se separa do corpo,

³⁶ Cf. *ibidem*, p. 32.

³⁷ Cf. Jean Delumeau, *Uma história do paraíso*, Lisboa, Terramar, 1994, p. 38.

³⁸ Cf. Alain Dierkens, «Avant-corps, galiléas, massifs occidentaux: quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions», in Christian Sapin (dir) *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 2002, p. 498.

³⁹ Cf. Jorge Rodrigues, «A escultura românica», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa - O Mundo Românico séculos XI-XIII*, vol. 2, pp. 143.

mas também pela figuração do próprio corpo que sobe aos céus ao encontro de Deus? A teologia cristã combate a ideia gnóstica da salvação apenas da alma e afirma a ressurreição do corpo espiritual, como é tematizado, por exemplo, em André do Prado (n. 1380-85) que, na linha de Santo Agostinho, fala da forma do corpo como indissociável da pessoa que ressuscita e ascende à eterna beatitude da Cidade de Deus⁴⁰. Nesse sentido, podemos dizer que esta figuração corresponde a essa noção judaico-cristã da ascensão ao céu em corpo espiritual⁴¹? Esta representação tumular acerca da figura humana desnuda de corpo inteiro ou de meio corpo (busto) que sai da boca do defunto e que é acolhida pelos anjos a caminho do Além, corresponde à forma como a arte da Antiguidade carolíngia e românica representou o destino da alma humana, ao encontro de Cristo⁴², mas não será ela expressão da noção teológica de ressurreição do corpo?

Parece notório que a figuração humana do momento de *elevatio animae*, nomeadamente sob a forma de criança, é já um reflexo da valorização cristã do corpo e da noção de salvação individual ou pessoal enquanto renascimento para uma nova vida, por contraposição com a escatologia grega que se reduz à salvação das almas no sentido de retorno à condição anterior, mas importa não esquecer que de acordo com a doutrina e a teologia desta época a ressurreição dos corpos, tanto dos bem-aventurados como dos desgraçados, só acontece no final dos tempos⁴³, pelo que só nesse momento se dá a reunião das almas com os corpos. Entre a morte individual de cada homem e a ressurreição final da realidade corpórea de todos os mortos há um estado incorpóreo na pátria celestial de Cristo (Fil 1, 12; 2.^a Cor 5, 6; Lc 23, 43), e a figuração salvífica da imagética tumularia não pode deixar de representar esta ideia, no sentido em que é apresentada pela constituição «Benedictus Deus» de 1336, isto é, de que as almas dos santos imediatamente depois da morte e ainda antes de reassumirem os seus corpos no juízo final, estão já no reino dos céus ou no Paraíso celestial com Cristo, agregadas na companhia dos santos anjos. Não obstante, no dia do juízo todos os homens comparecerão com os seus corpos ante o tribunal de Cristo para dar conta dos seus próprios atos de modo a que cada um receba o que é próprio do seu corpo de acordo com o seu comportamento de boas ou más obras (2.^a Cor 5, 10)⁴⁴. Este tema escatológico do final dos tempos, que contém de forma metafórica a ressurreição dos corpos dos túmulos,

⁴⁰ Cf. André do Prado, *Horologium Fidei, Diálogo com o Infante D. Henrique*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1994, p. 381.

⁴¹ Cf. Agostinho de Hipona, *A Cidade de Deus*, livro XXII, cap. 21, trad. port. de J. Dias Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. III, Lisboa 2000, pp. 2323.

⁴² Cf. Jean Wirth, *L'Image à l'Époque Romane*, Paris, Cerf, [1999], 2008, pp. 75-79.

⁴³ Cf. Agostinho de Hipona, *A Cidade de Deus*, livro XX, cap. 6, in *op. cit.*, pp. 1993-1994.

⁴⁴ Cf. Heinrich Denzinger, Peter Hünermann, *El Magistério de la Iglesia - Enchiridion symbolorum...*, n.º 1000-1002, Barcelona, Herder, 2000, pp. 399-400.

estará presente no modelo iconográfico mais completo da tumulária gótica de D. Inês de Castro e de D. Pedro I. Nela podemos identificar a presença das cenas da infância, paixão e morte de Cristo e da representação do *Juízo Final*, com a alegoria dos mortos, nus como recém-nascidos para uma nova vida, a empurrarem as tampas dos túmulos e com os olhos fitos no céu onde reina o Cristo da Justiça entronizado pela corte celestial.

Tal como salienta Francisco Teixeira na sua reflexão sobre a temática religiosa da redenção, a escultura portuguesa gótica arquitetónica e tumular dos séculos XIII, XIV e XV apresenta no geral programas mais simples que no resto da Europa, limitados a algumas imagens figurativas por entre a escultura vegetalista, com ausência de representações historiadas, para que terá contribuído, não apenas a falta de capacidade económica das instituições da época, mas também as diretivas teológicas introduzidas pela reforma cisterciense, seguindo o pensamento do abade de Claraval São Bernardo que se insurgia contra a profusa decoração de figuração fantástica e excessos luxuosos⁴⁵. Contra o paganismo clássico, o abade defendia o itinerário da alma na demanda de uma beleza interior que se manifesta através da luz, da natureza e do homem, isto é, através da Criação. O *gótico despojado* presente no Mosteiro de Alcobaça reflete este desejo purificador da visão ideal do Reino dos Céus, simples e humilde nas suas formas, não existindo figuras fantásticas, mas apenas motivos vegetalistas cingidos a um geometrismo estilizado. O gótico era interpretado como expressão da fé cristã, e, por contraposição com o imaginário pagão e mágico dos demónios da natureza, apresenta-se como reflexo da crença num mundo essencialmente bom, que na linha da obra *De Divisione Naturae* de Duns Escoto, partilha a ideia de que todas as coisas visíveis e corporais são símbolo de realidades incorpóreas e inteligíveis. A arte proporciona o reenvio para a transcendência e isso manifesta-se na arquitetura gótica, que por distinção da românica, não significa uma fuga do mundo, mas apresenta uma verticalidade por via dos pilares compósitos lançados até grande altura e por via dos janelões que oferecem uma iluminação límpida e clara do mundo, porque a luz é a presença visível de Cristo que tudo criou e resgatou para a sua glória⁴⁶. Esta representação estética e religiosa é proporcionada pela utilização técnica do *arco ogival* e de *nervuras* nas abóbadas, permitindo o lançamento de coberturas mais altas e mais leves e a construção de paredes mais finas, pelo que as frestas das velhas e grossas paredes deram lugar a largos janelões preenchidos por vitrais que banham de luz os vastos interiores⁴⁷.

Ao contrário do gótico rico da Ilha de França, a arquitetura gótica portuguesa encerra uma certa austeridade, típica da estética cisterciense, mas esse panorama altera-se com a construção do Mosteiro de Santa Maria da

⁴⁵ Cf. Paulo Pereira, «A Arquitetura», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa – O Mundo Gótico (séculos XIII-XV)*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, p. 24.

⁴⁶ Cf. *ibidem*, p. 17.

⁴⁷ Cf. *ibidem*, p. 14.

Vitória (concluído nos anos 20 do século XIV), da Ordem dos Dominicanos, conhecido como Mosteiro da Batalha, porque mandado edificar pelo rei D. João I para comemorar a vitória na batalha de Aljubarrota, frente a Castela. Nele identifica Francisco Teixeira a existência de um programa escultórico escatológico evocativo da Cidade Celeste ou do Reino de Deus que se apresenta de imediato na escultura da porta principal da fachada, como reflexo da encomenda régia, em forma de agradecimento à Virgem Maria pelo apoio concedido na importante batalha. Neste portal com quase metade da altura da fachada e a presença de seis arquivoltas, devemos destacar a presença de várias personagens do mundo celestial sobre seis Apóstolos. Nas arquivoltas do portal dá-se uma representação microcós mica da Igreja Celestial ou Espiritual. No tímpano, destaque para a imagem de Deus, onipotente, num conjunto imagético que representa a Igreja Triunfante e tem como fonte primária a visão do Apocalipse de São João em que Deus Todo-Poderoso é apresentado no trono, com o globo na mão e rodeado pelos «quatro viventes» (tetramorfo símbolo dos Evangelistas) e pelos «vinte e quatro anciãos» (Apc 4, 3-7) ⁴⁸. A estrutura límpida do interior do templo e a ornamentação do vegetalismo nos capitéis e nas figurinhas da história cristã, numa síntese natureza, ciência, moral e história, reenviam o homem para um mundo resgatado por Deus, salvo do mal e da morte, no qual todos os seres criados remetem para a realidade superior e luminosa da Cidade Celeste⁴⁹.

Seguindo a tradição oriental e bizantina, o imaginário românico, que no caso português se mistura com as novas tendências góticas, encerra uma simbólica de cores fortes, como o azul da abóbada celeste, o vermelho sangue de Cristo, o dourado das estrelas que indicam a Natividade, o branco da pureza e o ocre dos raios do sol que simbolizam a eternidade. Este colorido está presente no interior dos templos nos mais diversos suportes, como pintura (tábua, fresco ou na escultura), vitrais, tecidos que ornamentam os altares, alfaias litúrgicas e relicários. É frequente que muitos destes objetos sejam executados em metais preciosos e cravejados de pedras preciosas e esmaltes com o objetivo de provocar efeitos de refulgência que encantam as pessoas e seduzem os fiéis para o divino durante a celebração dos sacramentos. A par destes suportes importa sublinhar a importância dos livros sagrados, como os evangelhos e os comentários dos teólogos aos livros revelados, com destaque para o livro do Apocalipse de São João e as suas intensas iluminuras. No nosso território os testemunhos românicos deste colorido, ao nível da pintura, são escassos e só a partir do séc. XV nos chegaram testemunho significativos, mas ao nível da iluminura temos uma representação abundante através dos missais usados na celebração eucarística, evangeliários, saltérios, bíblias e comentários ao

⁴⁸ Cf. José Custódio Vieira da Silva e Pedro Redol, *Mosteiro da Batalha*, Lisboa, IPPAR e Scala, 2007, p.55.

⁴⁹ Cf. Paulo Pereira, «A Arquitetura», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa – O Mundo Gótico (séculos XIII-XV)*, vol. 3, p. 90.

texto do Apocalipse, conhecidos por *beatus*, remetendo para o monge beneditino de São Martín de Turieno, situado no vale de Liébana na Cantábria⁵⁰, que no século oitavo terá feito um comentário ilustrado ao apocalipse de João, o qual circulou depois como obra anónima⁵¹.

Em Portugal os centros mais importantes de cópia e ilustração dos códices sagrados são o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, panteão dos primeiros monarcas portugalenses; São Vicente de Fora, principal conjunto monástico após a conquista; a Abadia Real de Alcobaça, casa-mãe dos cistercienses, fundada por intercessão de Afonso I; e o Mosteiro do Lorvão, refundado pelos beneditinos em 1109 e passando em 1200 para as monjas de Cister. Do Lorvão importa destacar o *Livro das Aves*, cópia de 1183 no reinado de Afonso Henriques, com temática associada ao bestiário original atribuído a Hugo de Fouilloy; o *Apocalipse do Lorvão*, datado de 1189, que é o mais importante códice da nossa iluminura românica, tendo-se inspirado no *beatus* original de Liébana. Tal como aparece explicado por Alicia Miguélez Cervero, no contexto da reflexão acerca da literatura conventual de edificação, o *Apocalipse do Lorvão* é constituído por fólhos cobertos de imagens pintadas a ocre e vermelho sobre o fundo natural do pergaminho, com destaque para cenas como as do Cordeiro Místico dentro da esfera celeste, a mulher sobre a Besta do Apocalipse, e a visão planetária da Jerusalém Celeste em que, à semelhança do que acontece com a medição do Templo Novo, a vara indicada no Apocalipse é utilizada para medir o espaço sagrado. Nestas ilustrações, a delimitação entre o espaço sagrado do templo e o espaço profano exterior é representada frequentemente com arcadas de arco ultrapassado de forte influência moçárabe⁵².

Como um dos exemplos mais significativos desta influência decorativa islâmica e hispânica, deixada pela tradição moçárabe dos Beatos, podemos referir a ilustração das *Tábuas de Concordância Evangélica* (Sta Cruz 1, fl. 362v. Bíblia. séc. XII) da Bíblia iluminada do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, com recurso aos motivos das colunas coloridas que suportam arcos ultrapassados em forma de ferradura, com representações do tetramorfo, tal como aparece no imaginário peninsular moçárabe na Bíblia de León, e com recurso aos motivos dos frisos decorados com elementos vegetalistas entrelaçando lutas fantásticas entre animais apocalípticos⁵³, advertindo que o

⁵⁰ Cf. Ambrosio de Morales, *Viage a los reynos de León, Galicia y Asturias (1591)*, ed. by E. Flórez, Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 95.

⁵¹ Cf. Luís Vázquez de Parga, «Beato y el ambiente cultural de su época», in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liebana (1976, Madrid)*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 35-51.

⁵² Cf. Jorge Rodrigues, «A escultura românica», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, pp. 145-147.

⁵³ Cf. Maria Adelaide Miranda, *A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António*, Lisboa, Editora Inapa, 1996, pp. 32-35.

espaço profano da natureza está cheio de feras, devido à condição humana pecadora, por contraposição ao espaço sagrado do templo, defendido pela Graça de Deus. Recordamos que o tetramorfo representa as quatro figuras que simbolizam os quatro evangelistas, em que o leão representa Marcos, o anjo, por vezes figurado no Cordeiro de Deus, representa Mateus, a águia representa João e o touro representa Lucas, de acordo com a narrativa de Ezequiel sobre a visão do «carro de Iahweh»: «Eu olhei: havia um vento tempestuoso que soprava do norte, uma grande nuvem e um fogo chamejante; em torno de uma grande claridade e no centro algo que parecia electro, no meio do fogo. No centro algo com forma semelhante a quatro animais, mas cuja aparência fazia lembrar uma forma humana. Cada qual tinha quatro faces e quatro asas. As suas pernas eram retas e os seus cascos como cascos de novilho, mas luzentes, lembrando o brilho do latão polido. Sob as suas asas havia mãos humanas voltadas para as quatro direções (...) quanto às suas faces, tinham forma semelhante à de um homem, mas os quatro apresentavam face de leão do lado direito e todos os quatro apresentavam face de touro do lado esquerdo. Ademais todos os quatro tinham face de águia.» (Ezequiel 1, 1-11).

A primeira Bíblia de Santa Cruz inclui o Antigo Testamento e revela a dinâmica específica do manuscrito bíblico românico na relação texto/imagem em que cada inicial do *Incipit* é uma letra ornada numa conjugação de elementos vegetais zoomórficos e antropomórficos. Neste contexto, destacamos o *In* “Princípio” do *Génesis*, em que a ilustração no interior do I (do *In Illo Tempore* evangélico) ocupa toda a altura da coluna e é constituída por medalhões que narram as diferentes fases da Criação (Sta Cruz 1, fl. 2 Bíblia. séc. XII.): Deus com o homem e a mulher no Paraíso após a Criação (Gen 2, 16 -17), Adão e Eva tentados pela serpente a comer do fruto da árvore da ciência do Bem e do Mal (Gen 3, 6), a expulsão do Paraíso e os querubins armados de espada flamejante para guardar a árvore da Vida (Gen 3, 23-24). Na ornamentação predomina a relação entre o mundo vegetal e o mundo zoomórfico, com caules enrolados e folhagem a envolverem os quadros, num mundo híbrido em que animais como o dragão, o leão, o touro e as aves fazem parte integrante das estruturas das letras. No contexto da representação escatológica da iluminura medieval de marca ibérica, não podemos deixar de referir também, deste Mosteiro, o Homiliário, que é uma coleção de homilias de 329 fólios de autores patrísticos como Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerónimo (Sta Cruz 4, fólio 328r, BPMP23). Deste manuscrito em escrita visigótica de transição, destacamos a representação da Páscoa e da Ressurreição com as cenas do anjo no túmulo, Cristo e Maria Madalena e a dúvida de Tomé (Sta Cruz 4, fl. 123v. Homiliário. 1139), e destacamos a representação românica do Cristo Pantocrator, em glória no fim dos tempos, rodeado pelos anjos de longas asas vestidos de túnicas e mantos e a visão da Jerusalém Celeste com as suas muralhas e as dozes portas de arcos ultrapassados com as tribos

de Israel nas entradas ou com a representação dos doze apóstolos (Sta Cruz 4, fl. 329v. Homiliário. 1139)⁵⁴.

Em relação aos manuscritos iluminados de produção portuguesa, no período entre o séc. XIII e o séc. XV, referidos neste capítulo por Luís Correia de Sousa, uma palavra de destaque para uma representação invulgar dos temas do *Juíço Final* e do Fim do Mundo⁵⁵ (num códice produzido no *scriptorium* de Alcobaça) realizada por Frei João de Alcobaça, em 1332, e para uma representação da Ressurreição gloriosa de Cristo, num Missal do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, também do séc. XIV, em que a figura de Cristo aparece em majestade, sob um fundo doirado, sentado sobre o túmulo aberto, representado a verde, segurando na mão esquerda uma cruz estandarte, símbolo da vitória sobre a morte (Lisboa, BNP, Alc. 26, fl.101v).

O nosso volume termina com a reflexão de António-José de Almeida sobre a representação plástica da Santíssima Trindade e do Mistério da Encarnação e Paixão de Cristo, no final da Idade Média em Portugal, no reconhecimento de que essa iconografia não é uma mera ilustração de ideias teológicas, mas possui uma gramática própria, na medida em que a imagem envolve relações espaciais⁵⁶ e eleva aqueles que a contemplam aos lugares concretos da salvação que não são uma abstração, mas são a vida de felicidade na comunhão dos santos. A imagética da Paixão e da Ressurreição tem como objetivo tornar presente o Mistério da Redenção, que de acordo com o Evangelho de São João se traduz nos seguintes termos «Deus amou de tal modo o mundo, que lhe deu o Seu Filho Unigénito, para que todo aquele que n'Ele crer tenha a vida eterna» (Jo 3,16).

Samuel Dimas

⁵⁴ Cf. *ibidem*, pp. 78-79.

⁵⁵ Cf. Catarina Barreira, «Contributos para o Estudo do Compendium Theologiae Veritatis no scriptorium de Santa Maria de Alcobaça», in *Mosteiros Cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património*; tomo II, Alcobaça, Jorlis - Edições e Publicações, 2013, pp. 41-61.

⁵⁶ Cf. Barbara Raw, *Trinity and Incarnation in Anglo-Saxon Art and Thought* (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England, 21), New York, Cambridge University Press, 1997, p. 4.

Capítulo Nono
PREDESTINAÇÃO E REDENÇÃO NA HISTORIOGRAFIA
E NA FILOSOFIA DA GERAÇÃO DE AVIS E NO TEATRO
VICENTINO

1. Escatologia, redenção e memória na historiografia portuguesa do séc. XV (*Crónica de 1419; Crónica do Condestabre; Tratado da Vida do Infante D. Fernando; Crónica de D. Afonso Henriques*)

Filipe Alves Moreira

É quase um lugar-comum dos estudos sobre historiografia medieval cristã a afirmação de que os textos pertencentes a esta tipologia têm uma conceção basicamente escatológica do tempo⁵⁷. As histórias das figuras ilustres que elas nos contam são, com efeito, consideradas, implícita ou explicitamente, como uma parte da história do mundo, da criação, a qual é teleologicamente perspectivada em função dos fins últimos e da instauração definitiva do Reino de Deus. O Criador é, assim, erigido a “motor da história”, razão última do seu devir e fautor da sua inteligibilidade. Os cronistas medievais assinalam também, muito frequentemente, a Sua presença e participação nos acontecimentos históricos que vão narrando, seja através de milagres ou outros sinais prodigiosos; seja pela intervenção medianeira de santos, da Virgem Maria ou do próprio Cristo; seja por mensagens, anúncios ou profecias sob a forma de visão, sonhos e afins. Se Deus comanda a História e não se coíbe de intervir nela, cabe aos homens interpretar corretamente os sinais, tornarem-se veículo da Sua ação, agirem em Seu serviço; colaborar, em suma, com o Seu projeto, tornando-se assim modelos a imitar pelos vindouros – parece ser esta a mensagem subjacente.

⁵⁷ A bibliografia sobre o assunto é, naturalmente, inabarcável. Um bom ponto de partida são as entradas «Six Ages of the World», «World Chronicles» e «Early Christian Historical Writing» in G. Dunphy (ed.), *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, 2 voll., Brill, 2010.

Não é, por outro lado, incomum, nas crónicas medievais, que a visão teleológica da História seja aplicada também à narração de determinados eventos; quer dizer, assim como a grande história da humanidade é lida a partir da Encarnação e da promessa de instauração do Reino que ela comporta, assim a história de uma coletividade ou de um sujeito são, muitas vezes, lidas, construídas, em função de determinado evento histórico que adquire, assim, uma dimensão escatológica e/ou redentora.

As obras aqui em apreço constituem bons exemplos do que acabo de dizer, ainda que de formas diversas.

As duas primeiras, a *Crónica de 1419*⁵⁸ (redigida a mando do Infante D. Duarte, possivelmente por Fernão Lopes) e a *Crónica do Condestabre*⁵⁹ (escrita na década de 1430 e de autoria desconhecida), praticamente limitam-se, a este respeito, a assinalar a presença de Deus na História e o sentido final da sua ação.

A *Crónica de 1419*, que narra a história dos sete primeiros reis de Portugal, deve ser vista como parte de um projeto impulsionado por D. Duarte, visando mostrar que a nova dinastia de Avis e a própria Coroa portuguesa não são fruto de acasos políticos, mas têm uma forte legitimidade linhagística, ou mesmo profética. Trata-se da primeira obra especificamente consagrada aos reis de Portugal, uma história de índole nacionalizante que rompe com a tradição hispanizante da historiografia portuguesa anterior (tradição que só mais tarde, já pelos finais do século XVI, seria retomada, ainda que em moldes diversos).

Do ponto de vista das temáticas que aqui mais nos interessam, importará realçar que esta crónica perspetiva, em boa medida, o passado português como resultado da ação dos seus reis, entendida como permanente serviço de Deus, colaborando, assim, no Seu plano salvífico. O aspeto mais frequentemente realçado é a ação militar dos reis e seus naturais e vassalos, em confronto com os muçulmanos e com o objetivo de recuperar para a cristandade a totalidade do território peninsular. O caráter providencial desta luta torna-se

⁵⁸ Adelino de Almeida Calado (ed.), *Crónica de Portugal de 1419*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1998. Para uma leitura global desta crónica e do seu papel no sistema historiográfico português medieval e quinhentista, permito-me remeter para Filipe Alves Moreira, *A Crónica de Portugal de 1419: fontes, estratégias e posteridade*, Colecção «Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013.

⁵⁹ Adelino de Almeida Calado (ed.), *Estoria de Dom Nuno Alvares Pereira*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1991. Mantenho o título da edição quinhentista desta obra. Há uma tese de Doutoramento que dela se ocupa: António Branco, *Emergência de um herói: Estudo da Crónica do Condestável*, policopiada, Faro, Universidade do Algarve, 1998. A recente canonização de Nun'Álvares motivou um conjunto de estudos sobre diversos aspetos da sua memória historiográfica e literária. Destaco Aires Nascimento, *Nuno de Santa Maria: fragmentos de memória persistente*, Lisboa, ARM, 2010. Uma interessante, e saudavelmente polémica, revisão das principais orientações dos estudos sobre o Condestável D. Nuno foi feita por Pedro Picoito, «Nuno Álvares revisitado», *Ver – Valores, ética e responsabilidade* [on-line], 28 de Abril de 2009.

patente na narração do conhecido «milagre de Cárquere»: de acordo com este episódio, D. Afonso Henriques nasceu com as pernas entevadas. Uma aparição de Santa Maria indicou ao aio do futuro primeiro rei português, Egas Moniz, que este deveria levar o menino até à povoação de Cárquere, colocando-o no altar de uma igreja outrora dedicada ao culto da Virgem. Segundo as próprias palavras de Maria nessa aparição, o seu Filho iria curar o menino porque queria «por elle destruir os imigos da fee». O sentido providencial da ação de D. Afonso I é reiterado um pouco depois, aquando da narração da batalha de Ourique. Como bem se sabe, e não será por isso necessário insistir nesta questão, a forma como esta Crónica narra esta batalha inclui uma aparição de Cristo a D. Afonso, caucionando a sua vitória e apontando o sentido último do seu reinado: expandir a fé cristã.

Esta sacralização da atividade guerreira implica a insistência na noção de martírio, e o seu encarecimento. Dar a vida por Cristo é considerada uma das maiores glórias que ao homem possam caber, e garantia de entrada na comunhão eterna dos justos. Para além de frequentemente aludida nas arengas militares (como forma de encorajamento das tropas), a noção de martírio é o tema central de alguns dos episódios narrados pela crónica. Por exemplo, no contexto da conquista cristã de Lisboa durante o reinado de D. Afonso Henriques é-nos apresentado um guerreiro germânico (Henrique de Bona) morto durante o cerco da cidade. O seu caráter de mártir fica bem claro pela imagética que lhe é associada (trajes de romeiro, uma palmeira nascendo-lhe junto ao túmulo) e pelos milagres que, por sua intercessão, ocorrem. Mais adiante, no reinado de D. Afonso III, são explicitamente considerados como mártires (e por isso dignos de culto) sete cristãos (seis cavaleiros e um mercador; é sabida a carga simbólica tradicional do número sete) mortos durante uma caçada por território algarvio – Tavira – então ainda debaixo do poder muçulmano. Com esta exaltação do martírio relaciona-se, de certo modo, o recurso a um tópico narrativo especialmente revelador no que respeita às conceções da vida para além da morte, e de complexas (e em parte obscuras) raízes⁶⁰: a aparição de guerreiros mortos. Com efeito, quer Henrique de Bona, quer os sete mártires de Tavira, protagonizam, nesta crónica, aparições deste tipo. Henrique, pouco tempo decorrido após a tomada de Lisboa, aparece em visão exigindo que um seu escudeiro fosse sepultado junto a ele. Os mártires de Tavira, por seu lado, protagonizam um cortejo, uma espécie de desfile de almas, aquando das guerras luso-castelhanas de 1336-1338. O cortejo é presenciado pelo rei Afonso XI de Castela, que vê nele um sinal inequívoco de que deveria abandonar Tavira, pondo de parte as hostilidades bélicas. Estes episódios apontarão para a crença no contacto dos mortos com o mundo dos vivos, mas em sentido bem diverso do das «almas penadas».

⁶⁰ É imprescindível o estudo de Maria de Lurdes Rosa, «Por detrás de Santiago e além das feridas bélicas. Mitologias perdidas da função guerreira», *Longas guerras, longos sonhos africanos*, Porto, Fio da Palavra, 2010, pp. 109-126.

Talvez representem, por isso, tentativas de cristianização de conceções pagãs da vida para além da morte.

A *Crónica do Condestabre* ensaia uma perspetiva em alguns aspetos muito semelhante à da *Crónica de 1419*: também nela, a ação do seu protagonista, D. Nuno, é colocada sob o signo do serviço de Deus (e do Rei). Só que, agora, o adversário primordial não são os muçulmanos, e sim os que se opunham à ascensão do mestre de Avis, D. João, ao trono português, sobretudo os castelhanos e os partidários do rei de Castela. Isto explicará que esta crónica seja bem mais parca em relação às temáticas que aqui nos ocupam. Não parece, desse ponto de vista, ir além da intervenção decisória e/ou caucionadora de Deus na ação dos homens (nomeadamente, através da intervenção na sorte de batalhas) e correlativos mecanismos proféticos (como sucede com o célebre episódio do Alfame de Santarém, que profetiza os altos feitos de Nun'Álvares); ou da ligação das boas obras à garantia de vida eterna, e da conceção dos milagres como sinal da santidade de quem os faz, ou por intermédio de quem se fazem (neste caso, de Nun'Álvares; estes aspetos são tratados apenas no capítulo final da *Crónica*).

As duas últimas obras de que tratarei apresentam, pelo contrário, uma importante novidade. Nelas, a História portuguesa é colocada no próprio centro da história da humanidade. Portugal não é mais um reino unido a outros na tarefa comum de colaboração no plano divino, mas sim um reino – «o» reino – providencialmente desejado e amparado por Deus.

A primeira é comumente designada «Tratado da vida e feitos do Infante D. Fernando»⁶¹ e apresenta-se como uma biografia do mais novo dos filhos de D. João I. Foi escrita na década de 1450 por Fr. João Álvares, que, à época em que a redigia, era membro da Ordem de Avis e pertencia à casa do Infante D. Henrique e seria, mais tarde, eleito abade do mosteiro de Paço de Sousa. Os acontecimentos históricos subjacentes à feitura desta obra são conhecidos⁶²: em 1437, o rei D. Duarte dera o seu aval a uma empresa destinada a conquistar a cidade norte-africana de Tânger. A decisão estava longe de reunir consenso entre as elites portuguesas, e mesmo no seio da corte, que nunca acolheu de forma inteiramente pacífica o projeto de guerras contra os mouros⁶³. Finalmente decidida a expedição, é o Infante D. Henrique (grande entusiasta

⁶¹ A edição de referência é a de Adelino de Almeida Calado (ed.), *Fr. João Álvares. Obras*, 2 vol., «Acta Universitatis Conimbrigensis», Coimbra, Imprensa da Universidade, 1959.

⁶² Por todos, veja-se Luís Miguel Duarte, *D. Duarte*, Coleção «Reis de Portugal», Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2007, pp. 303-343.

⁶³ Na geração seguinte à dos participantes na empresa de Tânger, podemos apontar o exemplo do Condestável D. Pedro. Cf. Luis Adão da Fonseca, «Uma carta do Condestável D. Pedro sobre a política marroquina de D. Afonso V», *Revista da Faculdade de Letras. História*, Porto, 1970, pp. 83-96. Esta visão da política expansionista portuguesa marcou também o relato dos reinados de D. Pedro a D. Afonso V presente no manuscrito da *Crónica de 1344* que pertenceu ao, e foi encomendado pelo, Condestável [MANID 1155 da BITAGAP: http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/bitagap_en.html].

das guerras em África) quem fica como o seu principal comandante. Com ele, e entre algumas outras figuras da mais alta aristocracia, vai também o Benjamim dos filhos de D. João I, o Infante D. Fernando. O resultado é, para os portugueses, desastroso. Obrigados a pactuar nas condições mais desfavoráveis, comprometem-se a entregar a cidade de Ceuta, deixando porém alguns reféns. Entre eles, estão o Infante D. Fernando e João Álvares, seu secretário. Não é difícil imaginar como estas circunstâncias criaram um ambiente crispado. O próprio D. Duarte vê-se obrigado a deixar escrita uma justificação filosófica da guerra contra os mouros de África. É o capítulo XVII do Leal Conselheiro. Dom Henrique, por seu lado, dificilmente deixaria de ser apontado como um dos principais causadores da tragédia. A promessa de entregar Ceuta não é cumprida. Alguns dos reféns conseguem escapar ou vão sendo libertados a peso de ouro. João Álvares é um deles; outros, e é esse o caso de D. Fernando, jamais regressarão. Em Portugal, os adversários da guerra contra os muçulmanos não deixariam de notar a razão que, tragicamente, a realidade lhes veio a reconhecer. Mas rapidamente se parece ter gerado em torno da figura de D. Fernando um clima de comiseração favorável ao entendimento do percurso vivencial deste Infante como um trajeto de martírio. Pondo de parte possíveis manifestações socialmente alargadas deste sentimento, cuja existência não discuto, interessa-me aqui notar que uma parte das elites portuguesas se empenhou, desde cedo, no enquadramento e difusão dessa imagem martirológica. Decerto não surpreenderá que uma das personagens que nisso mais se empenharam tenha sido o Infante D. Henrique. Afinal, tinha sido ele um dos principais responsáveis pela ida a Tânger. Conjugar-se-iam, na atuação do Infante Navegador, complexas motivações que não será ilícito situarmos algures entre a devoção e a «propaganda», como hoje diríamos.

Temos que ter isto em mente quando nos abeirmos do «Tratado da Vida do Infante D. Fernando». Atentemos nos prólogos desta obra⁶⁴. Apesar de se reconhecerem neles vários tópicos que a tradição e os manuais de retórica tinham vindo a codificar, é evidente o tom combativo que o anima. Fr. João Álvares diz claramente ao que vem: o seu principal objetivo com a redação do seu texto é contrariar «as lingoas dos maldizentes». Não lhe agradavam, porque as considerava falsas, as versões da tragédia de Tânger e subsequente cativo. E para repor a verdade dos factos ninguém estava melhor colocado do que ele, João Álvares, que estivera pessoalmente lá e acompanhara D. Fernando até à sua morte. Duas outras declarações destes prólogos merecem igual destaque. Segundo elas, João Álvares decidiu-se a escrever a obra em serviço do Rei, D. Afonso V, e após ter sido fortemente incentivado pelo Infante D. Henrique. A primeira parte desta alegação não surpreende. No século XV, quase tudo era feito «em serviço do Rei». Mas a segunda é

⁶⁴ Dispomos hoje de uma excelente análise destes prólogos: Cristina Sobral, «A retórica do prólogo no *Tratado da Vida do Infante D. Fernando*», *Românica*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, núm. 18, Lisboa, 2009, pp. 11-26.

crucial: o que aqui está em causa é, em boa medida, e em termos atuais, limpar a imagem de D. Henrique, contrariando os seus detratores e, de caminho, justificar a guerra no norte de África.

Estas premissas possibilitam uma melhor compreensão das estratégias seguidas pelo Tratado, as quais perseguem dois grandes objetivos: interpretar a presença portuguesa no norte de África como um acontecimento providencial, apesar dos seus reveses transitórios, e demonstrar a santidade de D. Fernando, segundo um dos seus modelos mais eficazes e consagrados, o do martírio.

Embora apresentando-se como biografia deste Infante, o Tratado preocupa-se quase só com o seu cativeiro em África. A infância de D. Fernando é muito rapidamente descrita, e tem como única função demonstrar o seu carácter de predestinado, bem patente na narração do parto difícil de que nasceria. Segundo João Álvares, o próprio D. João I teria aconselhado D. Filipa a provocar um aborto. As constantes enfermidades físicas de que o mais novo dos filhos do casal real sempre teria padecido, e às quais o Tratado refere brevemente, mas com vivacidade, apontam no mesmo sentido, tal como as suas frequentes mostras de conduta virtuosa. Tudo isto prepara a narração do cativeiro norte-africano. A empresa de Tânger é apresentada como uma decisão de D. Duarte. Pouco se demora o texto nos combates em torno da praça, e nem chega propriamente a falar em derrota militar. O que se diz é que os mouros, já muito maltratados, aceitam um acordo e o Infante dispõe-se livremente a ficar como refém. Começam a desenhar-se aqui os contornos redentores da sua figura: graças a esta atitude, D. Fernando contribui para que muitos dos soldados portugueses regressem com vida ao país. A narração do seu cativeiro e dos portugueses que nele o acompanharam e a revelação do sentido último dessas ações ocupam o remanescente da obra. Seremos, até ao fim, informados das grandes tribulações que o Infante e os seus padeceram, onde «em lugar de pâm se comeu amargura e o beber com lagremas foy mesturado». É nítido que a narrativa de João Álvares atualiza e desenvolve, em grande medida, o modelo evangélico da Paixão de Cristo. Não faltam, aquando da narração da morte do Infante (uma típica «boa morte»), sinais visíveis da sua santidade (uma grande claridade envolvendo-lhe o rosto alegre, ou a visão da Virgem, por exemplo). Para além de indicar mais algumas manifestações visíveis da santidade do Infante, verificadas já após a sua morte, João Álvares decide encerrar o seu texto com duas passagens significativas. Em primeiro lugar, incita o Infante D. Henrique a vingar a morte do irmão; por último, dá conta da chegada das vísceras de D. Fernando a Portugal, logo vistas como verdadeiras relíquias, anos após a sua morte. João Álvares opõe, desta maneira, à visão dos que consideravam a expedição a Tânger como um erro estratégico e uma derrota, uma visão completamente diferente. Assim como o sangue de Cristo teve, misteriosamente, que ser vertido para que a humanidade se redimisse, assim o sangue do Infante não teria sido vertido

sem razão. O seu martírio serviria a causa da cristandade e, concomitantemente, a expansão portuguesa, vista em função dessa causa. Os portugueses tinham ali uma manifestação do significado providencial da sua política norte-africana. Podiam, e deviam, prosseguir nesse caminho. O sofrimento presente desembocaria, salvificamente, na alegria futura. E a D. Henrique estaria reservado um lugar destacado na prossecução dessa tarefa. A morte de D. Fernando tornava-se, assim, o acontecimento a partir do qual a presença portuguesa no norte de África ganhava sentido.

João Álvares não terá sido o único a perceber esta forma a campanha de Tânger e suas consequências. Existem outras manifestações contemporâneas deste sentimento, e ainda hoje há quem pense (embora não seja essa a opinião maioritária entre os especialistas) que a obra-prima da pintura portuguesa, os painéis atribuídos a Nuno Gonçalves, constituem uma espécie de glorificação do chamado mártir de Tânger⁶⁵. Ninguém melhor do que João Álvares terá, contudo, sido capaz de fornecer uma leitura tão articulada e eficaz desse conturbado momento histórico, ou, por outras palavras, de inscrever o efêmero no eterno. É dele que verdadeiramente partem todas as imagens futuras daquele a quem, parafraseando Pessoa, deu Deus o Seu gládio para que fizesse a Sua santa guerra.

A última obra de que tratarei, a *Crónica de D. Afonso Henriques* redigida por Duarte Galvão entre os finais do século XV e os primeiros anos do seguinte, é também um bom exemplo de como determinado acontecimento histórico adquire conotações escatológicas, assim condicionando as leituras do passado. O acontecimento histórico em questão é, desta vez, a ascensão de D. Manuel ao trono, na última década do século XV. As circunstâncias em que tal ascensão ocorreu são de todos conhecidas⁶⁶. Importa salientar, apenas, que, quando D. Manuel nasceu, nada faria prever que, alguma vez, ele se sentasse no trono. Quando isso sucedeu, teve uma grande consequência: impregnar a sua figura de providencialismo. Uma vez mais, teremos que ver nisto uma amálgama de fatores religiosos e «propagandísticos». Ana Maria Alves⁶⁷ resumiu na perfeição estes últimos: D. Manuel era, afinal, um rei que tinha que se afirmar perante uma corte, e um país, que se habituaram a vê-lo como duque. E, para isso, nada melhor do que a sua ascensão ao trono se apresentasse como um facto querido por Deus. Esta ideia foi concretizada das mais diversas maneiras. O pergaminho, o papel, a pedra, o ouro, a prata, o português, o castelhano, o latim, a prosa e o verso, tudo serviu para mostrar

⁶⁵ A ideia, que ainda hoje em dia parece encontrar um ou outro defensor, foi posta a circular por José Saraiva, *Os Painéis do Infante Santo*, Leiria, s/ed, 1925. Este mesmo estudo documenta abundantemente diversas manifestações quatrocentistas de culto pelo filho de D. João I.

⁶⁶ Cf., por todos, João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I*, Coleção «Reis de Portugal», Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2007.

⁶⁷ Ana Maria Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

o destino providencial do monarca. E a escrita da história não podia faltar. A ascensão de D. Manuel ao trono tornar-se-ia o acontecimento em função do qual toda a história de Portugal adquiriria sentido.

É talvez na *Crónica de D. Afonso Henriques* escrita por Duarte Galvão⁶⁸ que este esquema encontra a sua realização mais eficaz. A julgar por alguns escritos que dele nos ficaram, Galvão parece ter sido um homem especialmente sensibilizado por uma visão providencialista da história⁶⁹. Incumbido, segundo ele mesmo afirma, pelo próprio Rei da tarefa de redigir as crónicas dos antigos monarcas portugueses (embora apenas viesse a redigir a de D. Afonso Henriques), encontraria nesse projeto a melhor maneira de expor as suas ideias. A sua visão da história nacional é simultaneamente retrospectiva e prospetiva. O ponto de convergência situa-se em D. Manuel: entendido o sentido do seu reinado, entender-se-ia o significado do passado português e perceber-se-ia o destino do reino. A escrita da história de Portugal é, assim, em Galvão, um exercício permanente de procura e descodificação de sinais⁷⁰: na história dos antigos reis e dos seus naturais e vassalos, haveria que encontrar anúncios do que viria a ser a atuação de D. Manuel e dos seus naturais e vassalos; e, na atuação destes, haveria que descortinar anúncios do destino futuro, e último, do país.

O cronista segue duas estratégias fundamentais: por um lado, reserva para o prólogo (dirigido ao próprio monarca) a demonstração de que o reinado de D. Manuel é o momento chave da história nacional, que permite apreender o significado do seu passado e do seu futuro, transcendentalizando-os e furtando-os, assim, ao mero resultado de ações humanas; por outro lado, vai introduzindo, ao longo da narração dos feitos do primeiro rei português, comentários que visam descodificar o sentido profético dessas ações.

Para demonstrar o sentido providencial do reinado de D. Manuel, Galvão invoca, no prólogo da Crónica, um conjunto de acontecimentos que o comprovam: o próprio nome do Rei, «Emmanuel», que significa «Deus conosco»; a forma como, contra todas as expectativas dinásticas, ele ascendera ao trono; a prossecução, por mar e por terra, da guerra contra os muçulmanos, incluindo-se nela a armada comandada pelo Conde de Tarouca, a maior de que havia memória; finalmente, a joia da coroa, ou seja, e nas próprias palavras de Galvão, «a grande maravilha e mistério do achamento, ou mais com verdade, conquista das Índias, nunca esperado nem crido pelas gentes, até que se viu feito por vosso mandado, e posto por obra». Resultava daqui,

⁶⁸ Cf. Tomás da Fonseca (ed.), *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

⁶⁹ Cf. Jean Aubin, «Duarte Galvão», sep. dos Arquivos do Centro Cultural Português, IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

⁷⁰ Cf. Luís de Sousa Rebelo, «As crónicas portuguesas do século XVI», *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no renascimento português* (de Helder Macedo e Fernando Gil, com a colaboração de Luís de Sousa Rebelo), Porto, Campo das Letras, 1998.

como salienta o cronista, que o rei português era senhor do maior império de que havia notícia, superior em extensão aos de Alexandre, dos Cartaginezes e dos Romanos, e que nada disto teria sido possível sem o auxílio divino. Uma vez que todos estes feitos tinham como fim último a prossecução da tarefa de evangelização iniciada pelos Apóstolos, a sua espetacularidade revelaria que estaria para breve a definitiva evangelização do mundo, sob o comando dos portugueses, chefiados pelo seu Rei e amparados por Deus. Essa evangelização definitiva do mundo sob a égide dos portugueses representaria, pois, a vitória final do cristianismo. Mas Galvão vai mais longe, e faz coincidi-la com o fim da História anunciado e previsto pela Encarnação. Recorrendo a uma afirmação que os Evangelhos atribuem a Cristo, diz: «que em todo o caso a dita universal manifestação havia de ser para se cumprir o que nosso Senhor disse: «que seu Evangelho havia de ser notificado por o mundo universo antes da fim, em testemunho a todalas gentes, segundo agora se assaz confirma por vossa [de D. Manuel] navegação e conquista». É este o sentido prospetivo da Crónica. Com D. Manuel teria chegado o fim dos tempos; restaria esperar, com confiança, pela segunda e definitiva vinda de Cristo.

Após esta constatação, Galvão procede à narração dos feitos do primeiro rei português, buscando, e salientando, nela sinais do sentido providencial da história portuguesa, que culminaria em D. Manuel. Limitar-me-ei a dois exemplos, especialmente relevantes, do seu procedimento. O primeiro, e mais conhecido, é o da batalha, e do milagre, de Ourique. Galvão retoma, globalmente, a narração presente na *Crónica de 1419*, mas acrescenta-lhe importantes inovações. Começa por garantir que tudo o que contará é verdade, apesar do ceticismo de alguns (de facto, e ao contrário do que por vezes ainda hoje se diz, não é verdade que a contestação às tradições lendárias de Ourique tenha começado com o racionalismo do século XVIII). A mais significativa das inovações de Galvão é, porém, a atribuição a Cristo, no momento da sua aparição nos céus, de uma fala que assegura a existência e permanência de Portugal enquanto reino, e enquanto reino destinado a evangelizar o planeta. O cronista invoca ainda um «parceiro de S. Francisco» que teria vindo a Portugal e teria reafirmado esta profecia. É de admitir como fortemente provável, embora a questão não tenha sido ainda estudada, segundo creio, a influência da espiritualidade franciscana na feitura desta crónica. Em todo o caso, e uma vez lido o seu prólogo, ficaria claro que este anúncio de Cristo ao primeiro rei português encontraria no reinado de D. Manuel a sua plena realização.

O segundo exemplo é o da narrativa da eleição, por parte de D. Afonso Henriques e contra a autoridade do Papa, de um bispo negro para a diocese de Coimbra. Esta história tinha sido contada por todas as crónicas régias portuguesas anteriores. Um dos seus significados essenciais parece ter sido o de mostrar a autonomia do poder temporal (régio) face ao poder papal, devendo o primeiro, se necessário, opor-se ao segundo. Galvão mantém esta leitura,

afirmando claramente que «o Rey nam he rey per ssi nem pera ssi e pera obrar e se salvar, outro há de seer o caminho do rey, outro o do frade». Na sua pena, o episódio ganhará, porém, um significado adicional. De acordo com a sua visão providencialista da história de Portugal, o cronista descodifica-o, com efeito, em chave profética e alegórica, vendo nela um anúncio da evangelização dos negros de África pela ação dos portugueses do século XV. Nas suas próprias palavras, a ordenação do bispo negro por D. Afonso Henriques constituía «figura já então prognosticada do grande mistério, que so por mão de seus sucessores nosso senhor ao diante ordenava, que as gentes tintas das etiópias e das indias e outras terras novamente por sua navegação e conquista achadas, viessem entrar e ser metidas na fe de Cristo». Exemplo perfeito de como, nesta Crónica, os feitos de D. Afonso I só adquirem plena compreensão à luz da história contemporânea do autor, e do seu significado providencialista.

O que Fr. João Álvares e, sobretudo, Duarte Galvão fazem é, portanto, colocar Portugal no centro da história da humanidade, apontando o sentido escatológico, redentor, providencial e salvífico do seu percurso. Conferem-lhe uma razão de ser, uma essência e uma missão. Estas ideias tornaram-se, como é sabido, para alguns sectores da intelectualidade portuguesa, ideias matrizes. Será, por isso, interessante inseri-las numa tradição, e compará-las com a origem dessa tradição. E na origem, estão, em boa medida, alguns cronistas do século XV.

2. Fernão Lopes: escatologia e ironia

Filipe Alves Moreira

Fernão Lopes [ca. 1380-ca.1460] foi o primeiro cronista-mor português. Guarda-mor da Torre do Tombo desde, pelo menos, 1418 (ou já em 1415), foi posteriormente encarregado por D. Duarte da tarefa de redigir a história de todos os reis de Portugal, até D. João I inclusive. Sabemos que Fernão Lopes cumpriu este desígnio, escrevendo, segundo ele mesmo diz, uma obra dividida em dois volumes. Subsistem, no entanto, dúvidas em relação às porções dessa obra atualmente conhecidas. As crónicas de D. Pedro, D. Fernando e D. João I são inquestionavelmente de sua autoria, constituindo a parte final dessa história dos reis portugueses. A *Crónica de D. João I* ficou, porém, incompleta, terminando com o relato da assinatura das pazes luso-castelhanas de 1411 e com alusões a alguns acontecimentos posteriores. Quanto à primeira parte da sua obra, é possível que corresponda à chamada *Crónica de Portugal de 1419*. Como esta última crónica é objeto de atenção num outro capítulo deste volume, centrar-me-ei aqui apenas nas crónicas de D. Pedro, D. Fernando e D. João I.

Tal como acontece, implícita ou explicitamente, com a generalidade da historiografia medieval (cf. o capítulo deste mesmo livro dedicado à *Crónica de 1419* e a outras obras historiográficas quatrocentistas), também estas três crónicas têm uma visão basicamente escatológica, providencialista e teleológica da História, e isto, antes de mais nada, porque consideram os feitos por elas narrados como sendo uma parte do plano divino de salvação e redenção da humanidade, tornado inteligível a partir do acontecimento central da Encarnação. O contexto histórico em que foram escritas e as particulares idiossincrasias de Fernão Lopes enquanto escritor motivaram, contudo, uma (re)configuração excecionalmente criativa deste modelo.

Como é bem sabido, a morte de D. Fernando (1383) originou, ou potenciou, uma crise de múltiplos e complexos contornos. Do ponto de vista político, a questão central era a da sucessão no trono português, uma vez que a única filha legítima do rei, D. Beatriz, estava casada com o monarca castelhano, D. Juan I. A conjuntura era porém bastante mais intrincada, envolvendo ou relacionando-se com aspetos tão diversos como calamidades naturais, as lutas internas no seio das elites portuguesas e peninsulares ou, num plano mais global, o cisma da Igreja do Ocidente e os prolongados conflitos entre a coroa francesa e a coroa inglesa e respetivos aliados. As cortes reunidas em Coimbra, em 1385, elegeram como novo rei de Portugal D. João, mestre de Avis e filho ilegítimo de D. Pedro I (meio irmão, portanto, de D. Fernando). D. João encontraria, todavia, resistências várias, passando uma parte do seu reinado em busca de reconhecimento interno e externo. Pelos finais do primeiro terço do século XV, quando D. João I morre (1433), o problema da legitimidade do novo rei português, e da dinastia por ele inaugurada, estava politicamente resolvido. D. Beatriz, filha de D. Fernando, e os filhos de D. Pedro e de D. Inês de Castro, personagens que outrora tinham polarizado as alternativas à sucessão de D. Fernando, estavam mortos. A coroa castelhana tinha reconhecido a legitimidade do poder instituído em Portugal, especialmente nos tratados de 1411 e de 1431. O casamento de D. João I com uma princesa inglesa e a conquista de Ceuta, em 1415, haviam consolidado a imagem externa do novo rei. E as alianças matrimoniais entre as elites e as casas reinantes da Península Ibérica reforçavam a sua coesão: D. Afonso V, que chegaria ao trono em 1438 (inicialmente sob regência de seu tio, o Infante D. Pedro), descendia, simultaneamente, de D. Pedro I e de D. João I de Portugal, de D. Juan I de Castela e de D. Inês de Castro. Ou seja, reunia em si, de uma maneira ou de outra, o sangue de todos aqueles que, nas décadas anteriores, tinham estado no centro da luta pela ascensão ao trono português.

Mas se o problema da legitimidade do novo rei e da nova dinastia estava política e pragmaticamente resolvido em finais do primeiro terço do século XV, seria ainda necessário, ou conveniente, para a coroa portuguesa, deixar por escrito a sua própria memória dos acontecimentos que elevaram D. João ao trono. Parece ter sido o seu filho D. Duarte quem melhor compreendeu

esta necessidade, ou conveniência. Primeiro como Infante, depois como Rei, D. Duarte deu, com efeito, frequentes mostras de ter compreendido como ninguém a importância e o papel político-ideológico da escrita da História e da criação, preservação e transmissão da memória. Foi D. Duarte quem, ao que parece, manipulou a data da morte de D. João I de forma a extrair do evento leituras proféticas; foi D. Duarte quem mandou redigir o extenso epitáfio latino do túmulo de D. João I e de D. Filipa de Lencastre no mosteiro da Batalha, onde se rememoram os notáveis feitos do primeiro rei de Avis; e foi ainda D. Duarte quem redigiu as minutas dos sermões das exéquias de D. João I e de Nun'Álvares Pereira; quem iniciou o processo de construção de uma imagem da dinastia de Avis como culta, unida e santa e quem, finalmente, colocou nas mãos do guarda-mor da Torre do Tombo, Fernão Lopes, a tarefa de escrever as Crônicas dos reis de Portugal. Estas iniciativas estão intimamente interligadas, porque, e dito de forma simples, o projeto de D. Duarte foi, com tudo isto, mostrar que a nova dinastia de Avis e a própria Coroa portuguesa não eram simples frutos de acasos políticos, mas tinham uma forte legitimidade de tipo providencial.

As três crônicas indiscutivelmente da autoria de Fernão Lopes inserem-se, portanto, neste programa de justificação/glorificação histórica da nova dinastia e do seu fundador. Com extrema habilidade, o cronista procederá a uma leitura articulada desses três reinados. Entendida a ascensão do Mestre de Avis ao trono como o acontecimento em função do qual a história portuguesa desse período de cerca de 60 anos (1357 – 1411) adquire pleno sentido, Fernão Lopes faz convergir na *Crônica de D. João I* uma série de fios narrativos e político-filosóficos iniciados – ou indiciados – nas duas crônicas anteriores. Um desses fios, que confere superior coesão e coerência às três crônicas, e a que poderemos designar de «providencial-messiânico», articula, por um lado, a história dos reinados de D. Pedro, D. Fernando e D. João segundo um esquema *quasi*-alegórico de harmonia/queda/redenção/plenitude; e, por outro lado, coloca, de forma todavia não isenta de ambiguidades, a história portuguesa no próprio centro da história da humanidade.

A chave para começarmos a entender cada um dos aspetos deste plano global situa-se, a meu ver, no que é habitualmente considerado o prólogo da *Crônica de D. Fernando*. Após traçar um retrato elogioso do aspeto físico e da conduta inicial do monarca (era «fermoso em parecer e muito vistoso», companheiro dos fidalgos, atencioso para com os seus, bom cavaleiro e justador, amante da justiça e preocupado com o bem comum), Fernão Lopes tem o seguinte comentário:

Desfalleceo esto quando começou a guerra, e naceo outro mundo novo muito contrairo ao primeiro, passados os folgados anos do tempo que rreinou seu padre; e veherom depois dobradas tristezas com que muitos choraram suas desaventuradas mizquindades. Se sse contentara viver em paz, abastado de suas rrendas, com grandes e

largos tesouros que lhe de seus avos ficarom, nêhûu no mundo vivera mais ledo nem gastara seus dias em tanto prazer; mas per ventura nom hera hordenado de cima.⁷¹

Este comentário aponta, muito claramente, para uma mudança de estado na vida da comunidade portuguesa: a uma época abastada, genericamente feliz, de plenitude ou quase, seguiu-se outra, bem diferente. Tão diferente, que o cronista não hesita em falar num «novo mundo» que então teria surgido. No início deste novo mundo estava um acontecimento, a guerra, e um responsável, ainda que *porventura* condicionado pela providência: D. Fernando. Mas, para compreendermos cabalmente esse comentário e todas as suas implicações na arquitetura compositiva da obra de Fernão Lopes, é necessário recuarmos até à *Crónica de D. Pedro*, para depois regressarmos à de D. Fernando e terminarmos com a de D. João I.

O último capítulo da *Crónica de D. Pedro* acaba, após dar conta da morte do rei, com a seguinte afirmação: «E diziam as gentes, que taes dez anos numca ouve em Portugal, como estes que reinara elRei Dom Pedro»⁷².

É uma afirmação que comporta um sentido basicamente positivo: a percepção generalizada entre os portugueses era, de acordo com Fernão Lopes, a de que o rei cumprira a sua função enquanto tal, e governara bem. A *Crónica de D. Pedro* poderá ser entendida, retrospectivamente, a partir desta afirmação final. Ela mostra porquê e como os dez anos deste reinado foram anos felizes. O elemento central desta apreciação é a forma como o rei praticou a justiça (entendida num sentido amplo de manutenção da ordem), uma das funções principais – se não mesmo a função principal – da realeza ao longo do período medieval. O tema ocupa um espaço à primeira vista diminuto na economia narrativa desta obra: em 44 capítulos, apenas 7 lhe estão dedicados, exclusiva ou predominantemente. Que o cronista lhe concedia, porém, uma importância estratégica decisiva fica bem claro pela circunstância de o prólogo desta *Crónica* lhe ser inteiramente consagrado. Fernão Lopes baseia-se aí, fundamentalmente, no *De Regimine Principum* de Egídio Romano, um dos «espelhos de príncipes» mais lidos durante a baixa Idade Média em toda a Europa. E defende, glosando e inspirando-se nesta obra, teorias do poder e da justiça já então tradicionais: Deus como fonte última do poder; o rei como representante, e delegado, de Deus no topo da organização política da sociedade, por isso também o principal responsável pela coesão do todo social; a importância da aplicação da justiça como elemento decisivo para a coesão, a paz e o bom funcionamento da vida em comunidade; e a dupla obrigatoriedade que decorre de tudo isto: para os governados, obedecerem ao rei, para

⁷¹ Macchi, Giuliano (ed.), *Crónica de D. Fernando de Fernão Lopes*, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, p. 4.

⁷² Macchi, Giuliano (ed.), *Crónica de D. Pedro de Fernão Lopes*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, p. 198.

o rei praticar a justiça segundo os preceitos divinos e a reta razão. Estes princípios foram sendo, como é sabido, alvo de múltiplas discussões, aprofundamentos e leituras, considerando-se, por exemplo, a relação entre o poder de Deus e o poder do rei ou de forma direta e descendente, ou de forma indireta e ascendente, neste caso através da intermediação do povo (os naturais e os habitantes de cada reino). Dependendo de como se encaravam, e sustentavam, cada um destes pontos de vista, os poderes efetivos dos monarcas tenderiam a ser mais restringidos ou menos restringidos, podendo chegar-se, no limite, a concepções para-eletivas e consensualistas do exercício régio. Mas Fernão Lopes, no prólogo da *Crónica de D. Pedro*, não vai além da enunciação daqueles princípios gerais, afastando-se explicitamente de considerações mais pormenorizadas: «Leixados os modos e diffinições da justiça, que per desvairadas guisas, muitos em seus livros escrevem, somente daquela pera que o real poderio foi estabelleçado, que he por serem os maaos castigados e os boons viverem em paz, he nossa emtençon neste prollogo muito curta-mente fallar». E não vai além dessas considerações gerais, porque o seu objetivo é «espertar os que ouvirem que emtemdam parte do que falla a estória». Ou seja, o que lhe interessa não é tanto desenrolar uma teorização própria e detalhada em torno da noção de “justiça” e das condições do seu exercício, mas sim apresentar D. Pedro como um exemplo concreto de um rei que soube como aplica-la corretamente. O cronista dedica, nesse sentido, 2 capítulos – o quarto e o quinto – a explicar a organização e o funcionamento do aparelho burocrático da monarquia em questões mais diretamente relacionadas com a aplicabilidade da justiça, e às reformas aí instituídas por Pedro I. Os cinco capítulos seguintes – do sexto ao décimo – são também consagrados à relação do rei com a justiça, através da narração de pequenas histórias nas quais D. Pedro vai resolvendo uma série de casos de infrações à legalidade/moralidade com que se depara. É provável que estas histórias veiculassem, na origem (as fontes do cronista são-nos aqui desconhecidas) uma imagem pouco lisonjeira para com o rei, apresentando-o mais como um carniceiro do que como um justiceiro. Fernão Lopes procura, porém, neutralizar esse possível efeito através, não apenas do prólogo (que, como vimos, orienta a atenção do leitor/ouvinte da crónica num sentido visivelmente positivo para a imagem do monarca), mas também de comentários que vai inserindo antes ou após a narração de cada um desses casos. O mais significativo destes comentários, que funciona como decodificador de todas essas narrativas, salienta, na atuação do rei, a preocupação em não distinguir entre grandes/poderosos e pequenos/vítimas dos poderosos, precisamente uma das questões tradicionalmente mais debatidas em torno da função moderadora da realza:

Assi que bem podem dizer deste Rei Dom Pedro, que nom saírom em seu tempo certos os ditos de Salom philosopho e doutros alguns, os quaaes disserom que as leis e justiça, eram taaes como a tea da aranha, na qual os mosquitos pequenos caindo, som reteudos e morrem nella;

e as moscas grandes e que som mais rijas, jazendo em ella, rompemna e vaanse; e assi diziam eles que as leis e justiça, se nom compria se nom em nos pobres [...]. ElRei Dom Pedro era muito per o contraíro [...], de guisa que todos receavam de passar seu mandado.⁷³

Além disso, o cronista dedica um número significativo de capítulos à história castelhana, especialmente aos confrontos entre o rei Pedro I (homónimo e sobrinho do monarca português) e seu meio-irmão Enrique, Conde de Trastámara. O objetivo imediato destes capítulos é enquadrar a posterior intervenção de D. Fernando na política castelhana. Mas eles servirão também para apresentar a atuação de um rei tirano, Pedro I de Castela, em contraponto da qual as ações de Pedro I de Portugal saem positivamente realçadas. Para quem estivesse disposto a considerar a atuação pública do rei português cruel e excessiva, bastaria olhar para as ações do seu sobrinho e constatar o que é – e como é – um rei verdadeiramente déspota e tirano.

Para lá da correta aplicabilidade da justiça, um outro domínio da governação de D. Pedro de Portugal que a Crónica realça, e que, na sua ótica, contribuiu igualmente para a perceção generalizada dos dez anos deste reinado como uma época feliz, é a gestão avisada das finanças da coroa, em relação à qual o monarca soube prosseguir o bom exemplo dos reis anteriores. A questão é abordada, sobretudo, nos capítulos XI e XII, e uma vez mais Fernão Lopes insere comentários pessoais que salientam a importância do assunto e enquadram e descodificam o sentido das ações narradas.

A *Crónica de D. Pedro* representa, portanto, no âmbito da trilogia lopiana, o relato de uma espécie de momento genesíaco, em que o país está em paz interna e externamente, as finanças da coroa gozam de boa saúde e o rei sabe como ser o garante da ordem pública. Esta mesma crónica prepara e antecipa já, todavia, o momento posterior, ao qual poderemos considerar de *queda*, segundo o esquema para-alegórico de redenção que articula as três crónicas. Um indício desse novo estado de coisas surge, por exemplo, numa passagem do final do já aludido capítulo XII, em que Fernão Lopes deixa entender que a política de saudável preocupação com as «contas públicas», como hoje diríamos, não foi prosseguida pelo filho e sucessor de D. Pedro: «e ficaram todos [os tesouros] per sua morte a elRei Dom Fernando seu filho, que os depois gastou como lhe prougue segundo adiamte ouvires»⁷⁴. O ponto mais importante desta estratégia antecipatória localiza-se, contudo, no capítulo 43, e penúltimo, da Crónica, dedicado à eleição de D. João, filho bastardo do monarca, como Mestre de Avis. D. Pedro menciona aí um estranho sonho que teve: nele, vira Portugal a arder e o seu filho D. João, este que naquele momento era feito Mestre de Avis, com uma vara na mão apagando o fogo.

⁷³ Macchi, Giuliano (ed.), *Crónica de D. Pedro* de Fernão Lopes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 41.

⁷⁴ *Ibidem*.

O processo alegórico que temos vindo a considerar na articulação estrutural da trilogia torna-se aqui textualmente explícito. Mas o significado desse sonho não nos é, de momento, fornecido, visto que, ao contrário do que tantas vezes sucede na Literatura Medieval (incluindo outros momentos da obra de Fernão Lopes), nem o autor/narrador, nem nenhuma personagem do relato se apressa a decodificar o sonho. Esta ausência não pode deixar de considerar-se relevante, contribuindo, também ela, para a articulação interna das três crónicas, na medida em que cria uma expectativa que somente no decorrer das crónicas seguintes, a de D. Fernando e a de D. João I, terá cabal cumprimento.

A *Crónica de D. Fernando* narra, assim, e para usarmos as metáforas presentes nesse mesmo sonho e no habitualmente considerado prólogo desta Crónica, o início do incêndio que pôs Portugal em perigo e o início de um novo mundo, tão diferente do mundo pacífico e bem governado que terminara com o reinado de D. Pedro. Fernão Lopes vai mostrando, um a um, os erros cometidos por D. Fernando, a quem, sobretudo, parece responsabilizar pelo novo estado de coisas: o rei decidira intervir na política interna castelhana após o assassinato de Pedro I e a ascensão de D. Enrique (agora Enrique II) ao trono, ambicionando cingir a coroa vizinha e arrastando, por isso, os portugueses para prolongados conflitos – a tal “guerra” que deu início ao mundo novo; perdera militarmente boa parte desses conflitos, vendo-se por isso obrigado a assinar tratados de paz em condições desfavoráveis e a proceder a sucessivas desvalorizações da moeda, que desequilibraram as contas da coroa e provocaram ou potenciaram o caos económico-social; revelou-se, além disso, hesitante quanto às alianças matrimoniais e aos alinhamentos externos da coroa portuguesa (por exemplo, se obedeceria ao Papa de Roma ou ao de Avinhão, ou se alinharia com a coroa inglesa ou com a coroa francesa); deixou-se capturar pelos interesses de algumas das principais famílias do reino, com destaque para o clã dos Teles de Meneses, ao qual pertencia a rainha Leonor Teles; e, para tudo ser, deixava, à sua morte, a herdeira do trono casada com o monarca castelhano, Juan I, dessa maneira fazendo perigar a autonomia da coroa portuguesa. Mais tarde, já no decorrer da *Crónica de D. João I*, até a legitimidade de D. Fernando como rei chega a ser posta em causa. Como diria Camões, partindo precisamente da leitura da *Crónica de D. Fernando*: «Que um fraco rei faz fraca a forte gente!»⁷⁵.

D. Fernando dera, pois, origem, segundo o relato lopino, a um mundo novo, bem diferente do dos tempos de seu pai; um mundo pleno de amarguras, lágrimas, desorientação e sofrimento. Este mundo novo estaria, porém, destinado a ser suplantado. A *Crónica de D. João I* narra como, e porquê, isso sucedeu.

⁷⁵ *Os Lusíadas*, III, 178.

O ponto central desta crónica localiza-se nos capítulos finais da sua primeira parte, desde o capítulo 181 até ao capítulo 193. É aí que se narram as Cortes de Coimbra de 1383, que elevaram o Mestre de Avis ao trono. Fernão Lopes cede a palavra, em boa parte desses capítulos, a João das Regras, um experimentado jurista formado em Bolonha, reconstruindo e reelaborando (nunca saberemos em que exata medida) o discurso que este proferiu nas referidas cortes. Este discurso tem um objetivo principal: mostrar que o trono português estava vago, já que nenhum dos possíveis candidatos reunia as condições jurídicas necessárias, dentro do esquema tradicional da sucessão hereditária (esses candidatos eram a Infanta D. Beatriz, o seu esposo Juan I de Castela – duplamente candidato ao trono, já que, para além de casado com D. Beatriz, era primo coirmão de D. Fernando, por ser neto de D. Juan Manuel –, D. João e D. Dinis, filhos de Pedro I de Portugal e de Inês de Castro). Uma vez declarada a insuficiência do critério hereditário, João das Regras poderia apresentar a necessidade de se recorrer a um outro critério sucessório, o eletivo, de acordo com o qual deveria ser o próprio reino a escolher o novo rei, através de cortes onde estivessem representados os diferentes estados, ou seja, essas mesmas cortes de Coimbra. E poderia indicar qual, em seu entender, deveria ser o eleito, e porquê. É o que faz, apontando D. João, Mestre de Avis, como a melhor escolha possível.

(Re)lidas as Crónicas de D. Pedro e de D. Fernando à luz deste discurso de João das Regras, percebe-se que elas preparam e sustentam grande parte dos argumentos a que o jurista recorre, no sentido de defender a nulidade legal das pretensões daqueles quatro candidatos ao trono. Quanto às razões pelas quais as cortes deveriam eleger o Mestre de Avis, elas são explicitadas e desenvolvidas, sobretudo, no decorrer da própria *Crónica de D. João I*; uma vez mais, Fernão Lopes organiza o seu texto de forma extremamente hábil.

A narração das cortes de Coimbra é, com efeito, enquadrada por dois grandes blocos que constituem a demonstração prática das razões que sustentam a escolha do Mestre. Antes de se ocupar dessas cortes, Fernão Lopes conta, pormenorizadamente, a entrada de D. Juan I de Castela e das suas tropas em Portugal, com o objetivo de reclamar o trono, e o cerco posto à cidade de Lisboa; depois delas, narra os confrontos entre os partidários do Mestre de Avis e os partidários do rei de Castela, cujo ponto alto é a Batalha de Aljubarrota (1385). O cronista procede, em conjunto, a uma leitura providencialista destes eventos, apresentando explicitamente D. João como o «Messias de Lisboa» (e do reino) – uma designação que surge pela primeira vez, e em registo irónico, na boca dos partidários de Leonor Teles e do rei de Castela –, ou seja, como aquele que vem redimir Portugal, mantendo a sua autonomia e terminando o período negro iniciado com as guerras fernandinas. O texto vai-nos apresentando um conjunto de sinais que apontam nesse sentido. Entre estes, contam-se, por exemplo, um desfile ordenado por Juan I, do qual faz parte um pendão com as armas de Castela-Leão e de Portugal, em que as armas

de Portugal acabam por descoser-se; os prognósticos de um franciscano que teve uma revelação divina; e sentenças proferidas por crianças no momento da entrada do Mestre de Avis em Coimbra para a realização das Cortes (toda esta cena é, aliás, visivelmente construída a partir do modelo da narrativa evangélica da entrada de Cristo em Jerusalém).

Fernão Lopes vai, porém, ainda mais longe na leitura providencialista da história recente portuguesa. Depois de contar o cerco de Lisboa, e antes de se ocupar das cortes de Coimbra e dos episódios que as antecederam e prepararam, o cronista introduz uma pausa na narração. Esta pausa ocupa os capítulos 159 a 163 da primeira parte da *Crónica de D. João I* e constitui, formal e explicitamente, uma alegoria (ou uma série de alegorias). D. João I é aí comparado a Cristo, Nun'Álvares a S. Pedro e aqueles que decidiram acompanhá-los são comparados aos Apóstolos e aos discípulos do Messias. A sua missão era pregar o «evangelho português». Os que morreram ao serviço desta causa e os cidadãos de Lisboa que suportaram, com o Mestre, as tribulações do cerco imposto por Juan I são, por sua vez, comparados aos mártires, e os nomes de alguns deles são-nos apresentados sob a forma de ladainhas.

Estas alegorias, cuja função é descodificar o sentido último da própria *Crónica de D. João I* (e, no fundo, de toda a trilogia), dão corpo a uma leitura místico-religiosa dos confrontos entre os partidários do mestre de Avis e os seus oponentes, especialmente os defensores da causa de Juan I de Castela. A estratégia principal do cronista consiste em interpretar esses confrontos à luz dos critérios da guerra justa e, mesmo, da guerra santa. A base é-lhe fornecida pela circunstância de o rei castelhano, mantendo as opções políticas de seu pai, Enrique II, ter declarado obediência ao Papa de Avinhão, que Fernão Lopes considera o falso Papa. A partir daqui, os castelhanos e os portugueses que os apoiavam são vistos como cismáticos e hereges, o que, por si só, garante, nos planos teológico e ideológico, a justeza da causa do Mestre de Avis e dos seus apoiantes, na medida em que os torna participantes de uma guerra pela fé, similar à que tradicionalmente opunha cristãos e muçulmanos. O texto apresenta ainda uma outra motivação para as lutas do Mestre e dos seus partidários: a defesa da terra natal. Se a primeira destas motivações os faz participantes numa guerra santa contra hereges, a segunda envolve-os numa guerra justa contra estrangeiros que os pretendem subjugar e contra traidores (os portugueses que pretendem destruir o próprio reino que os viu nascer). A aproximação de ambas cria, porém, um *continuum* semântico que confere à luta pela autonomia da terra os mesmos significados e a mesma importância relativa que o combate pela verdadeira fé, ou seja, confere àquela a aura mística normalmente associada a esta. A defesa da terra acabará, até, por ter uma presença maior do que o combate aos cismáticos na economia geral da *Crónica*, talvez pela novidade que ela representava, como se depreende, por exemplo, do capítulo 93, quando Nun'Álvares e os seus homens estão prestes a combater um contingente capitaneado pelo seu próprio irmão, Pedro

Álvares Pereira (prior do Hospital e defensor da causa de Juan I de Castela), e de que faziam parte os seus outros irmãos. Os portugueses que acompanham Nun'Álvares receiam entrar na batalha, não só pela desproporção numérica, mas também porque duvidam de que ele seja capaz de combater os seus irmãos. Nun'Álvares, porém, tranquiliza os seus homens, dirigindo-lhes um discurso claramente destinado a substituir a velha lógica da fidelidade à linhagem e ao clã pela nova lógica da fidelidade à terra em que nasceram e se criaram:

ca eu nom os ei por meus irmãos em esta parte, pois que vem por destruir a terra que os jeerou; e nom digo contra meus irmãos, mas em verdade vos juro, que ainda que hi vhesse meu padre eu seeria comtreele, por serviço de meu Senhor o Meestre.⁷⁶

Após a identificação destas duas motivações básicas (a defesa da verdadeira fé contra os cismáticos e a defesa da autonomia da terra natal contra a pretendida dominação alheia), sintetizadas na expressão «evangelho português», Fernão Lopes desenrola uma última alegoria, envolvendo especialmente a figura de D. João I.

O carácter messiânico desta figura foi sendo assinalado de forma crescente, ao longo da trilogia. Começou por ser indiciado através do sonho profético de D. Pedro I. Manifestou-se nos acontecimentos tumultuosos que se seguiram à morte de D. Fernando e nos sinais prodigiosos que foram acompanhando o percurso de D. João; e teve uma primeira grande confirmação na resistência ao cerco de Lisboa montado pelos castelhanos. Mais tarde, a elevação do Mestre de Avis ao trono e a vitória em Aljubarrota, verdadeira ordália, confirmariam o seu destino: D. João revelava-se, em definitivo, a figura escolhida pela providência divina para redimir os portugueses, resgatando-os dos maus tempos inaugurados por D. Fernando, que quase conduziram o reino ao desaparecimento enquanto tal. No capítulo 163 da primeira parte da Crónica de D. João I, Fernão Lopes alarga, contudo, o alcance dos feitos do Mestre. Com eles, ter-se-ia iniciado uma nova idade.

O cronista refere-se aqui à teoria das Sete Idades do Mundo. Os sentidos gerais desta teoria, as suas raízes judaicas, a sua analogia com o processo de criação do mundo em seis dias (mais um sétimo de descanso de Deus) e a sua reformulação por S. Agostinho e outros autores a partir, sobretudo, de interpretações do Apocalipse e de uma das Epístolas de Pedro são aspetos bem conhecidos e analisados noutros capítulos deste volume. Fernão Lopes baseia-se explicitamente em Eusébio de Cesareia, em Beda e em “outros alguês”, fornecendo um cômputo de seis idades que segue fielmente as ideias destes autores: a primeira idade decorreu, diz o cronista, de Adão até Noé;

⁷⁶ Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, I Volume (Introdução de Humberto Baquero Moreno e Prefácio de António Sérgio), Porto, Livraria Civilização, 1990, p. 176.

a segunda, de Noé até Abraão; a terceira, de Abraão até David; a quarta, de David até à queda da Babilónia; a quinta, da queda da Babilónia até ao nascimento de Cristo; a sexta iniciou-se com o nascimento de Cristo. Uma vez chegado à Sexta Idade, começa a originalidade do cronista.

A questão premente era a do início da Sétima Idade, pois ela coincidiria, segundo leituras tradicionais, com o fim do mundo, por analogia com o sétimo dia da Criação, em que Deus descansou. Esta Sétima Idade deveria ser, por isso, antecedida de manifestações prodigiosas que a anunciassem, de eventos nunca antes vistos nem julgados possíveis. Ora, Fernão Lopes vai, aparentemente, encontrar este tipo de manifestações nas extraordinárias mudanças sociais inauguradas pelo Mestre de Avis. O cronista recorre a um mecanismo retórico-imagético de tipo gradativo. A argumentação subjacente é a seguinte: se prodígios como bebês a proferirem sentenças, ou os habitantes de Lisboa a conseguirem resistir a um cerco montado por exércitos mais bem preparados (acontecimentos narrados noutras passagens da Crónica) anunciavam os novos tempos que o Mestre vinha trazer ao reino, então, a ocorrência de prodígios ainda maiores que lhe estivessem associados só poderia querer dizer que a sua ação redentora teria um alcance mais vasto, implicando o início de uma nova era do mundo. Uma vez que, ao longo do percurso do Mestre, se verificaram fenómenos de mobilidade e ascensão social nunca antes vistos, nem julgados possíveis numa sociedade tão estratificada como a medieval, isso deveria querer dizer que D. João veio, de facto, inaugurar uma nova Idade do Mundo, a Sétima:

fazemos aqui a septima hidade; na qual se levamtou outro mumdo novo, e nova geeraçom de gemtes; porque filhos dhomeês de tam baixa comdiçom que nom compre de dizer, per seu boom serviço e trabalho, neste tempo foram feitos cavalleiros, chamandosse logo de novas linhagêes e apelidos. Outros se apegarom aas amtiças fidallguias, de que já nom era memoria, de guisa que per dignidades e homrras e offiços do rreino em que os este Senhor seemdo Meestre, e depois que foi Rei, pos, montarom tamto ao deamte, que seus deçendentes oje em dia se chamam dñoes, e som theudos em grande comta. E assi como o Filho de Deus chamou os seus Apostollos, dizemdo que os faria pescadores dos homeês, assi muitos destes que o Mestre acreçemtou, pescarom tamtos pera si per seu gramde e homrrroso estado, que taaes ouve hi que tragiã comthinuadamente comssigo viimte e trimta de cavallo; e na guerra que sse seguio os acompanhavom trezentas e quatroçemtã lamças e alguũs fidallgos de linhagem.⁷⁷

A crónica vai, aliás, dando conta de situações concretas em que esse prodigioso mundo novo se manifestava. Por exemplo, quando refere as tomadas

⁷⁷ Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, I Volume (Introdução de Humberto Baquero Moreno e Prefácio de António Sérgio), Porto, Livraria Civilização, 1990, p. 350.

de castelos por populares, diz que «Era maravilha de veer, que tamto esforço dava Deos nelles, e tamta covardiça nos outros, que os castellos que os amtiigos rreis per longos tempos jazemdo sobrelles, com força darmas, nom podiam tomar; os poboos meudos, mall armados e sem capitam, com os ventres ao soll, amte de meo dia os filhavom por força»⁷⁸. E tudo isto parecia, de facto, significar o começo de uma nova Idade do Mundo.

Acontece, porém, que Fernão Lopes começa por colocar todo este seu razoado acerca da nova Idade do Mundo inaugurada com os feitos do Mestre explicitamente sob o signo da ironia: «Mas nos com ousamça de falar, como quem jogueta, per comparaçom, fazemos aqui a septima hidade»⁷⁹. Estaremos, portanto, e como sucede com qualquer discurso marcado pela ironia, perante um texto acentuadamente ambíguo. Esta ambiguidade, julgo que a poderemos entender em, pelo menos, dois sentidos fundamentais.

Por um lado, Fernão Lopes, no seguimento do elenco das Seis Idades, refere a opinião de alguns autores, segundo a qual o início da Sétima Idade corresponderia ao fim do mundo, mas desvaloriza por inteiro qualquer teoria acerca do momento histórico concreto em que isso sucederia. Recorre, nesse sentido, ao Evangelho, e à passagem em que o próprio Cristo declara que ninguém, nem ele mesmo, pode saber quando virá o fim do mundo. Assim sendo, todas as teorias acerca de quando chegaria essa nova Idade teriam o mesmo valor – ou seja, nenhum –, e Fernão Lopes estaria, por isso, à vontade para trazer o seu contributo à questão, propondo-se identificar o começo da Sétima Idade com o advento do Mestre, e dando as razões que sustentariam esse ponto de vista. Uma forma, em suma, de dizer coisas sérias brincando.

Mas a ironia com que começa o seu comentário poderá entender-se em, pelo menos, um outro sentido. De todas as mudanças que a ascensão do Mestre trouxe, a mais notável seria, segundo o cronista, o fenómeno de desagregação das estruturas de poder prévias, com os “pequenos” de outrora a tornarem-se nos “grandes” de agora (são estes os próprios termos que o texto vai usando). Simplesmente, estes novos “grandes” prosseguiriam as práticas dos “grandes” de outrora: a mesma prosápia, os mesmos mecanismos de domínio e ostentação social. Até as ligações a antigas linhagens teriam sido recuperadas. O novo mundo trazido pelo Mestre não seria, afinal, tão novo quanto isso...

Se olharmos para boa parte da produção historiográfica nacional posterior a Fernão Lopes, a qual desenvolveu, efetivamente, toda uma visão cósmica baseada na centralidade do destino português (cf. o capítulo deste mesmo livro dedicado à *Crónica de 1419* e a outras obras historiográficas quatuorcentistas), poderemos, assim, entender este cronista como uma espécie de precursor (por exemplo, de Duarte Galvão e da sua leitura providencialista da

⁷⁸ Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, I Volume (Introdução de Humberto Baquero Moreno e Prefácio de António Sérgio), Porto, Livraria Civilização, 1990, pp. 86-87.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 350.

história universal centrada na ascensão de D. Manuel I ao trono), ou, pelo contrário, como uma espécie de desconstrutor *avant la lettre*. Fernão Lopes não poderia, evidentemente, conhecer os rumos que os seus sucessores no ofício da escrita da História viriam a seguir. Que tenha, porém, sabido dotar a sua obra de tamanho potencial significativo é um facto, e um facto que basta para lhe reconhecermos o lugar destacado que, com justeza, lhe vem sendo atribuído no sistema literário e historiográfico português.

3. Antropologia e Ética em D.Duarte: a Ética da lealdade

António Braz Teixeira

De todos os exegetas e hermeneutas da obra duartina, foi Afonso Botelho quem, ao qualificar como «empirismo transcendente» o pensamento filosófico do autor do *Leal Conselheiro* e do *Livro de Ensinança de Bem Cavalgar toda Sela*, melhor logrou apreender e compreender o mais fundo sentido da sua especulação e da atitude reflexiva que se acha subjacente à ética antropológica que naqueles dois tratados se contém⁸⁰.

Ao qualificar assim as posições filosóficas do undécimo rei de Portugal, o autor da *Teoria do Amor e da Morte* pretendeu evidenciar que, se, como D. Duarte, diversas vezes advertiu, a sua obra, mais do que trabalho erudito, era o resultado da sua própria experiência vital, nele, essa experiência e o que, a partir dela, pensou, nunca se quedou nos limites do conhecimento sensível, mas sempre visou um sentido último, transcendentemente garantido nas verdades da revelação cristã.

Se bem que o nosso rei-filósofo insistisse em que os seus escritos tinham uma base experiencial ou vivencial, em que assentavam na experiência vivida e numa análise introspectiva das provas por que passara, pelo que escrevia mais sobre o que sentia e via na «maneira do nosso viver que por estudo de livros nem ensino de letrados», querendo vincar que se tratava de obra de reflexão pessoal a partir da própria experiência e não de trabalhos de erudição, suportados em saber meramente livresco, segundo as regras ou modelos das «Escolas», é inegável que os seus dois tratados não deixaram de se apoiar, também, no conhecimento e na reflexão de autores e obras especulativas e literárias fundamentais, que figuravam na sua biblioteca de monarca culto, de Aristóteles, Cícero, Séneca, Santo Agostinho, Avicena, Raimundo Lull ou Egídio Romano às Escrituras Sagradas, ao *Horto do Esposo* ou ao *Livro da Corte Imperial*, a alguns romances de cavalaria e a diversas obras históricas e jurídicas⁸¹.

⁸⁰ Cf. *D. Duarte*, introdução e selecção de textos de Afonso Botelho, Lisboa, Verbo, 1991, p. 27.

⁸¹ Cf. *Livro dos Conselhos de El-Rei Duarte (Livro da Cartuxa)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1982, pp. 206-208.

Como tem sido já assinalado por alguns dos mais argutos intérpretes ou comentadores da obra reflexiva do nosso monarca, o seu tratado de filosofia moral e o seu tratado de equitação (o primeiro que na Europa se escreveu) não são duas obras isoladas e independentes mas, pelo contrário, constituem como que um díptico, cujas tábuas se acham unidas pela comum preocupação ética e pedagógica e pela mesma atitude especulativa, unidade essa que o trasladar para a segunda de alguns capítulos da primeira torna, ainda, mais evidente.

Por outro lado, se, no inconcluso tratado de equitação, a feição sistemática é mais patente, cumpre não esquecer que também o *Leal Conselheiro* não deixa de desenvolver um pensamento de carácter e estrutura sistemáticos, se bem que, por vezes, a uma leitura menos atenta ao essencial, se possa afigurar algo dispersivo ou uma mera coletânea de «ensaios», pequenos tratados ou de apontamentos reflexivos e não como expressão de um discurso filosófico sequente e sólida e intrinsecamente estruturado e coerente.

Com efeito, uma leitura hermenêutica exigente e detidamente cuidada não poderá deixar de surpreender e de apreender os nexos reflexivos internos que conferem substantiva e sistemática unidade à demanda especulativa e ao discurso filosófico e pedagógico do segundo rei da dinastia de Avis.

Constituindo uma «ontologia do afecto», como lucidamente, o designou Afonso Botelho, o *Leal Conselheiro*, como obra de psicologia e ética ou de ética antropológica, fundada numa teoria das paixões, dos pecados e das virtudes, visa o «bom regimento de nossas consciências e vontades», por via de uma ética da lealdade, dirigida à nobreza, não obstante a doutrina moral que nele se contém se revestir de carácter universal, como foi já notado⁸².

Apresentava o soberano este seu tratado, na dedicatória à Rainha D. Leonor, sua mulher, como «um A, B, C de lealdade», esclarecendo que, por A, se poderiam entender «os poderes e as paixões» de cada um, por B, o grande bem que logram alcançar os que seguem «as virtudes e bondades» e, finalmente, por C, a correção dos males e dos pecados.

Apesar de o régio autor haver afirmado não ser seu propósito tratar destas três partes de modo ordenado mas «misturadamente», não deixou, no essencial, de ser aquele o plano a que veio a obedecer o seu tratado de filosofia moral.

Da base experiencial ou vivencial e da paralela análise introspectiva que singulariza a obra duartina, conferindo-lhe inegável carácter antecipador ou precursor, face aos modelos especulativos medievais de que, por outro lado, é tributária a sua mundivisão teocêntrica cristã, é complementar o conceito de «razão cordial» ou de «saber do coração» que lhe está associado, também ele profundamente inovador, fazendo da obra reflexiva do rei português a primeira expressão que a *razão experimental* veio a encontrar no nosso pensamento.

⁸² Cf. João Morais Barbosa, prefácio a *Leal Conselheiro*, Lisboa, INCM, 1982, pp. 11-12.

Antes de prosseguir, importa procurar dilucidar o significado que a obra duartina conferia ao termo *lealdade*, que define a doutrina moral contida nos seus dois tratados.

Afigura-se apresentar ele, aqui, um duplo sentido, porquanto se refere tanto à atitude do autor, ao escrever o *Leal Conselheiro*, como à intenção que deveria nortear a conduta moral dos que seguissem os conselhos dele constantes.

Quanto ao primeiro sentido, ressalta ele com clareza ao afirmar D. Duarte, logo no início da obra, justificando o título que lhe dera, que, embora se não atrevesse a «certificar que dá em tudo bons conselhos», é livro «dealmente escrito quanto (seu) pequeno saber pode percalçar para tal obra assim brevemente pôr em escrito», salientando ainda o monarca o desejo de que o título do seu trabalho concorde com a maneira em que, pela graça de Deus, se esforçava por viver⁸³.

Já o segundo sentido que aqui assume o termo *lealdade* se apresenta de mais complexo significado, como o comprovam as diversas interpretações que dele têm proposto os intérpretes da obra duartina. Com efeito, tanto tem ele sido compreendido como fidelidade a Deus e aos homens, como atitude virtuosa e como a mais nobre e mais autêntica virtude, noção que subjaz, igualmente, à doutrina exposta no tratado de equitação, no qual o «andar direito» na sela tem seu análogo ético no proceder e viver reta ou «direitamente», o que explicaria também o lugar aí atribuído ao coração, à amizade e à razão⁸⁴, como é interpretado como elo do pensamento e da ação, como princípio ontologicamente radicado, em que o significado ético se conjuga com o movimento lógico, que supera a sensibilidade e o afecto, num sentido de redenção humana e natural e em que a saudade desempenha a função de elemento unificador ou unitivo, vindo, assim, a lealdade a definir uma antropologia, uma cosmologia e uma teologia⁸⁵.

Porque o nosso rei-filósofo reputava ser o *entendimento* a «nossa virtude mui principal», foi pelo seu tratamento que iniciou o *Leal Conselheiro*, convindo advertir que, no pensamento duartino, aquele termo apresentava um sentido mais amplo do que o que veio a ter na filosofia moderna.

Distinguia o reflexivo monarca entre *entendimento* e *entender*, pensando o primeiro como categoria, fundamentalmente, moral e o segundo como categoria intelectual.

Por seu turno, no *entendimento*, distinguia sete partes, correspondentes, respetivamente, à faculdade de *aprender* ou de entender e apreender «bem e cedo o que nos dizem» e «é demonstrado», à *memória*, à faculdade de *ajuizar* retamente, sem ceder a «amor, ódio e temor, segurança e proveito, perda, prazer

⁸³ Cf. *Leal Conselheiro*, dedicatória à Rainha.

⁸⁴ Cf. José Gama, *A filosofia da cultura no "Leal Conselheiro" de D. Duarte*, Lisboa, FCG-IJNICT, 1995, pp. 92-100 e *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, pp. 396-398.

⁸⁵ Cf. Afonso Botelho, *loc. cit.*, pp. 25-27 e *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, ICALP, 1990, p. 101-106.

ou sanha», à *imaginação*, pela qual somos «achadores de invenções em qualquer cousa», à capacidade de *exprimir*, *declarar* e *ensinar* «toda a cousa por palavra, escrito e outras declarações de qualquer ciência ou ensinança», e, ainda, duas partes que, constituindo, embora, «virtudes do coração», a *prudência* e a *firmeza e perseverança*, aqui considerava, por pensar que, «ainda que simplesmente não sejam para se apropriar ao entendimento», i.e., dele não sejam próprias ou dele não façam parte, concorrem, decisivamente, para, com «a graça do Senhor», o acrescentar e manter.

A profunda e arreigada fé do autor do *Leal Conselheiro* conduzia-o a sustentar que, para que todas estas partes ou faculdades do entendimento pudessem manter-se e acrescentar-se, seria ainda necessário que, além de se reconhecer que todo o nosso bem provém da divina graça, sempre, em tudo se observasse temperança, se não cedesse, desordenadamente, a qualquer paixão e se prezassem muito aquelas diversas partes do entendimento, pois a falta ou deficiência de qualquer delas muito afetava a vida do homem, ao mesmo tempo que lembrava serem condições de um bom entendimento o dispor de boa memória e de boa vontade (cap. I).

Quanto ao *entender*, que, como vimos, D. Duarte considerava distinto de *entendimento*, vinha a corresponder à noção tradicional de *intelecto*, nele distinguindo o autor quatro ramos, como faziam os «letrados», o *agente*, o *possível*, o *especulativo* e o *prático*, que, porém, se dispensou de considerar com detença, por lhe parecer ser matéria que excedia o propósito ético e não já epistemológico da sua reflexão (cap. II).

Ao ocupar-se da *memória*, considerava nela duas espécies, a pertencente à *alma racional* e a própria da *sensibilidade* (ou *sensualidade*), justificando esta distinção, afirmando que a experiência lhe demonstrara haver lembranças em cuja base não se encontra nenhum dado sensível, pelo que se lhe afigurava pertencerem «principalmente à cabeça», ao passo que, noutros casos, a lembrança é suscitada pela «vista de pessoas, ouvir de palavras», que tornam, emotivamente, presentes factos passados (cap. II).

Mais detida atenção analítica mereceu ao nosso inditoso e reflexivo soberano a consideração da *vontade*, da qual apresentou duas classificações diferentes, conformes às doutrinas suas contemporâneas.

A primeira distinguia nela quatro espécies, que designava por *carnal*, *espiritual*, *prazenteira* e *tíbia* e *perfeita e virtuosa*, de cada uma das quais apresentou breve definição.

Assim, a *vontade carnal* seria a que, desejando «viço, folgança do corpo e cuidado», se afasta de tudo o que constitui perigo, acarreta despesa ou custa trabalho, enquanto a *espiritual* demanda, acima de tudo, as virtudes, sendo própria dos que abraçam a vida religiosa, requerendo que «jejem, vigiem, leiam e rezem o mais que puderem», notando o nosso moralista que estas duas vontades se debatem e se defrontam em nós, aconselhando-nos uma a seguir um caminho e a outra a escolher o caminho contrário.

Seria, precisamente, o desejo de a ambas satisfazer que caracterizaria a terceira espécie de vontade, que denominava *prazenteira e tibia*. Diversamente, a *vontade perfeita e virtuosa* seria a orientada pela razão e pelo intelecto, que, por isso, nem sempre segue o que requer qualquer das outras três, nela se fundando a *prudência*, que nos leva a preferir o bem ao mal, a optar pelo maior dos bens e pelo menor dos males nas nossas ações, espécie de vontade esta que seria, poderosamente, auxiliada por três virtudes: o terror das penas infernais, o desejo de prêmio na futura vida sobrenatural e o amor de Deus e a caridade (caps. III e V).

A segunda classificação das vontades distinguia nelas, igualmente, quatro espécies, *vegetativa, sensitiva, racional e livre alvedrio*.

A *vegetativa* é a que busca a saúde, o alimento, a bebida, o repouso, o vestuário e a satisfação das demais necessidades da vida. Por sua vez, a *vontade sensitiva* caracteriza-se por ser o domínio das paixões e por dispor de dois poderes, o *desejador* e o *irascível*. Quanto à *vontade racional*, comum aos homens e aos anjos, é a que aconselha o que «pertence a toda a guarda de virtudes, à honra e ao proveito», bem como, com «discrição, à saúde e prazer, considerando o que é melhor». Por último, o *livre alvedrio* era identificado pelo rei-filósofo com a faculdade de escolha ou de opção entre o mal e o bem, o pecado e a virtude, notando, no entanto, o autor do *Leal Conselheiro* que se requer que esta quarta espécie de vontade seja sempre norteadada pela justiça como virtude geral, a exemplo do que acontece com a prudência, relativamente ao intelecto, a temperança quanto ao desejar e a fortaleza, no que respeita à parte irascível.

Não deixava, ainda, D. Duarte de salientar que, para que a nossa vida seja virtuosa, o livre arbítrio se deve achar sempre concorde com o intelecto e a razão, porquanto tudo o que fazemos decorre das escolhas da vontade.

Na sua análise da vontade considerou, também, o monarca os fins de todos os atos voluntários, que, segundo ele, seriam quatro: a *folgança*, o *proveito*, a *honra* e o *honesto fim*, afirmando que agimos deste último modo quando nos agrada fazê-lo, exclusivamente, por amor de alguma virtude, não buscando nesse agir nenhum outro proveito, honra ou prazer e sendo movidos tão-só pelo conhecimento de que é esse o modo reto de agir e que a razão nos manda seguir⁸⁶.

Demorada atenção reflexiva dedicou o duartino tratado de ética à análise do que denominava *siso*, o qual pensava não estar apenas no entender e no falar mas também em agir virtuosamente e depender do que considerava serem as sete partes do entendimento, bem como de uma vontade «com direita tenção em todas as cousas» e de um intelecto apto a realizar tudo o que se propõe fazer, o que significaria que o *siso* se achava intimamente associado à prudência, à discrição e ao bom entendimento e de que, para «bem virtuosamente obrar», se encontrava dependente de *querer, poder e saber*.

⁸⁶ Cf. *Livro da Ensinança*, parte II, caps. III e IV.

Pensava o nosso meditativo monarca que o *bem querer* pressupunha uma vontade que fosse, a um tempo, «grande, boa, firme e diligente», enquanto, para um *poder* se apresentar como suficiente, carecia de «boa disposição corporal, da fazenda, do tempo» e da posse daquelas virtudes naturais que a graça de Deus concede, assim como o saber tinha como condição o correto exercício e afinamento das sete partes do entendimento (caps. VIII e IX).

Foi, no entanto, no *Livro da Enseñança* que o rei-filósofo maior atenção dedicou a estas três «coisas principais», por entender que, para aprender a andar a cavalo, bem como outras artes ou «manhas» análogas, se exigia «grande vontade, bastante poder e muito saber», advertindo que, embora o poder e o querer não fossem susceptíveis de ser ensinados, por dependerem de «aptidão natural e graça especial», contudo, cumpria não esquecer que, havendo vontade e saber, nunca o poder nos falecerá (parte II, cap. II).

Dado que, como pensava o régio autor do primeiro tratado da equitação, a principal função do siso, da prudência e da discrição era a de nos guardar dos pecados, que nascem do coração e dos sentidos, tinha por conveniente dar a conhecer àqueles que o lessem aquilo em que cada um deles consistia. Daí o desenvolvido tratamento que lhes dedicou no seu livro de filosofia moral e em que melhor se revela a sua invulgar capacidade de perscrutação psicológica e de subtil auto-análise, de par com uma evidente preocupação de, se necessários, sacrificar a elegância literária à clareza e ao rigor conceitual, porquanto lhe importava, acima de tudo, a formação do carácter e o esclarecimento moral daqueles para quem escrevia, como mais de uma vez afirmou.

Para D. Duarte, a *soberba* era o pecado que «procede da presunção e do desejo da própria vantagem» e que resultava de pensarmos que nos é possível bem agir sem o adjutório da graça divina, que o bem que alcançamos é resultado exclusivo dos nossos merecimentos ou de «presumirmos que somos em alguma cousa muito avantajados», quer espiritual quer temporalmente (LC, caps. X-XI).

Da *soberba* se distinguiria a *vanglória*, cuja origem residia no prazer que, «desordenadamente», se tem na própria superioridade ou no grande desejo de vir a lográ-la onde e como se não deve, podendo referir-se às virtudes ou seus fundamentos, a coisas de menor vulto, como a formosura, a força, a riqueza, a montaria, a caça ou os jogos, bem como a males e pecados praticados ou que alguém se acha disposto a praticar (caps. XII-XIV).

Por sua vez, a *inveja* resultaria do desgosto que nos causa o vermos que os outros gozam do mesmo que nós ou nos excedem no que têm ou no prazer que experimentam com «os males, perdas e abatimentos» que padecem, tendo este pecado o seu fundamento na soberba, na vanglória e na cobiça (cap. XV).

Quanto à *sanha* ou *ira*, que D. Duarte entendia provir de «um arrebatado fervor do coração por desprazer que sente, com desejo de vingança», pensava ser incorreto, como alguns fazem, identifica-la ou confundi-la com o ódio, a tristeza, o nojo, o pesar, o desprazer ou a saudade, que seriam, assim, como

que espécies ou «ramos» da ira, porquanto estas diversas paixões nem sempre aparecem associadas à ira, o que aconselhava a tratá-las separada e individualmente (cap. XVI).

No que respeita ao ódio ou *malquerença*, era concebido pelo nosso penetrante psicólogo e moralista como um «continuado desejo de mal, perda, abatimento» do bem alheio, seja qual for o modo por que possa ocorrer, entendendo D. Duarte poder ele ser consequência de erros, males e perdas de que somos vítimas, de inveja, de ciúmes, do prazer pelo mal alheio ou do «natural aborrecimento» que nos causa a «pessoa, a prática ou jeito que alguns têm» (cap. XVII).

A *tristeza*, que tinha por um dos «mais principais pecados», tanto poderia proceder da virtude como do pecado, sendo suas causas principais o medo da morte, a desonra, a dor ou o sofrimento espiritual ou corpóreo, a ira não vingada, o forte desejo não realizado, a mágoa (nojo) provocada por desonras, mortes, perdas, prisões, doenças e saudades, a depressão ou «doença de humor merencórico», o enfadamento, as conversas de pessoas tristes ou o «desconcertado cuidado» causado pelo desespero de vir a ter uma vida boa e alegre.

Cuidava o rei-filósofo de aclarar a subtil e rigorosa distinção que pensava haver entre a tristeza e paixões afins, como o *nojo*, o *desprazer* e o *aborrecimento*, notando que, enquanto estas são passageiras, aquela apresenta carácter permanente, constituindo «uma dor e um continuado gastamento com apertamento do coração» (caps. XVIII, XXII, XXIII e XXV).

Dois aspetos em que a fina capacidade analítica dos sentimentos e dos estados anímicos do monarca se manifesta são, por um lado, a análise da crise depressiva ou de «humor merencórico», por que passou e do modo como logrou superá-la e as conclusões éticas que daí retirou (caps. XIX-XX)⁸⁷ e, por outro, a fenomenologia do sentimento saudoso a que aqui procede (cap. XXV), a qual, a justo título, faz dele o fundador da filosofia da saudade⁸⁸.

O pecado da *ociosidade* ou *preguiça* resulta de, por falta de vontade, adiamento, inconstância ou desleixo, começar e acabar mal, tarde ou “fracamente” o que se deve fazer (caps. XXVI-XXVII).

Relativamente à *avareza*, pensava D. Duarte prover ela ou manifestar-se no facto de, devido à cobiça, se desejar e alcançar o que não deve ser cobiçado, desejado ou possuído, em reter o que deve ser restituído, por haver sido indevidamente obtido ou possuído, em dar ou despendar pouco, tarde, de má vontade ou em se gabar do bem que se faz ou em se arrepender de ter dado ou dispendido (caps. XXVIII-XXIX).

Considerando a *luxúria*, entendia o reflexivo soberano tratar-se de um pecado susceptível de ser cometido pela vista, pelo ouvido, pelo falar, pelo desejo,

⁸⁷ Cf. Afonso Botelho, «D. Duarte e a superação da melancolia», in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa (Classe de Letras)*, tomo XXXI, Lisboa, 1993-1994, pp. 123-132.

⁸⁸ Cf. Afonso Botelho, *Da Saudade ao Saudosismo*, pp. 27-37 e A. Braz Teixeira, *A Filosofia da Saudade*, Lisboa, Quidnovi, 2006, pp. 21-24.

por pensamentos e obras, sendo o amar e prezar a virgindade o primeiro meio para dele nos guardarmos (caps. XXX-XXXI).

Finalmente, quanto à *gula*, manifestar-se-ia ela em não esperar pela «hora razoada, conveniente ou ordenada para comer e beber», do que resultaria desobediência em não guardar dias de jejum ou ignorar «bons conselhos e costumes»; no desejo de comer e beber em excesso, o que poderia causar luxúria e debilitamento da mente e doença; em cobiçar comidas e bebidas caras, o que, no caso dos religiosos, poderia levá-los a não cumprir os votos de pobreza e, quanto aos ricos, fazer deles pobres, pelo que esbanjam na comida e na bebida; em «fazer Deus do ventre», em vez de se regerem pela razão e pela virtude da temperança (caps. XXXII-XXXIII).

Complementar do tratamento das paixões, que no *Leal Conselheiro* longamente se contém, é a análise do *medo* levada a cabo pelo rei-filósofo na segunda parte do seu tratado de equitação e para a qual chamaram, valorativamente, a atenção Sílvia Lima⁸⁹ e Rodrigues Lapa⁹⁰.

Identificava aí o monarca as diversas razões por que os homens são «sem receio» naquilo que fazem, uns por nascença, outros por presunção, alguns por desejo ou ignorância ou minguado saber, outros, ainda, por «boas sequenças» ou por hábito, por a razão lhes mostrar não deverem ter medo, outros, também, por se acharem presas da ira ou devido a especial graça divina.

À caracterização das várias paixões ou pecados sucede, na teorização ética duartina, a demorada definição das *virtudes teologais* e *cardinais* ou *morais*, baseada, como aquela, na doutrina cristã.

Por virtude entendia o filósofo «a boa qualidade da vontade, pela qual se vive diretamente, não praticando nenhum mal, pois Deus age no homem» ou, ainda, um hábito, pelo qual a alma conquista a perfeição por bem agir (cap. LXI).

Começando, naturalmente, pelo tratamento das *virtudes teologais*, D. Duarte entendia a *Fé* como a virtude pela qual acreditamos, firmemente, no que constitui o fundamento da religião sem para isso buscar razões. Apesar de os lulistas procurarem demonstrar as verdades da fé cristã, o sábio monarca pensava ser «mais fora de perigo e tentação» crer do que procurar demonstrações racionais da mesma crença.

Com efeito, embora possamos não entender inteiramente as verdades da fé, isso não justifica que nelas não creiamos, pois muitas outras coisas há que não logramos entender nem demonstrar racionalmente, como a nossa natureza, que «obra tão discretamente», ou o poder da memória ou dos sentidos. Ora, se não nos é dado explicar, por «natural juízo», o que em nós há, por maioria de razão não devemos tentar entender perfeitamente e julgar a realidade divina.

⁸⁹ Cf. *Ensaio sobre o Desporto*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1937, pp. 55-71.

⁹⁰ Cf. *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, 10ª ed., Coimbra Editora, 1981, pp. 349-350.

Entre o que deveria ser objeto de fé, incluía o autor do *Leal Conselheiro* o credo e o «Símbolo Atanasiano», os sacramentos, os milagres reconhecidos pela Igreja, as virtudes, os pecados e os direitos sobre as liberdades e jurisdição da Igreja (caps. XXXV-XXXVI). Em contrapartida, considerava não deverem ser objeto de fé visões, sonhos, profecias, a astrologia e a nigromancia, por pensar ser preferível duvidar de tudo isto a acreditar naquilo que a Igreja não houvesse sancionado ou determinado (cap. XXXVIII).

Quanto à Esperança, entendia-a o nosso exigente moralista como «um certo aguardamento da glória que há-de vir pela graça de Deus e nossos merecimentos», pelo bem que fizermos, conceito que o levava a criticar aqueles que, embora continuamente não respeitem os divinos mandamentos, esperam que Deus, por infinitamente piedoso, os salvará ou os que pensam que um só dia de jejum ou de oração basta para os remir dos pecados que cometem e do teor pouco virtuoso das suas vidas (caps. XXXVIII e LXI).

Por seu turno, a *Caridade* seria a virtude pela qual nos conduzimos mais pelo amor a Deus do que a nós próprios e a todas as coisas e amamos os nossos próximos pelo amor de Deus e em Deus (cap. LXI).

Segundo o nosso rei-filósofo que, a este propósito, mais uma vez, realça o valor cognitivo da experiência e do «saber do coração», haveria quatro maneiras de amor, que designava por *benquerença*, *desejo de bem fazer*, *amores* e *amizade*.

A primeira referir-se-ia ao desejo geral de que os demais obtenham a salvação e gozem de boa vida e saúde e de muitos outros bens «que não nos sejam contrários»: o *desejo de bem fazer* apresentar-se-ia menos amplo e menos genérico, uma vez que «poucos têm tal vontade a todos, ainda que possam bem cumprir e acerca dos chegados o sentem», o *amor* vem do desejo do coração que, todavia, nunca deve levar-nos a deixar de nos reger por direita razão e bom entender, ao passo que a *amizade* procede do intelecto (cap. XLIV).

Ao iniciar a consideração das quatro virtudes cardinais ou morais, notava D. Duarte que, sendo nós dotados de memória, intelecto e vontade para bem reger as nossas vidas, quando em algo falhamos é porque alguma daquelas faculdades em nós falhou. Com efeito, temos *prudência* para governar a nossa *memória*, *intelecto* e *justiça* para reger a *vontade* e *temperança* para ordenar o *desejo cobiçador* e *fortaleza* para limitar o *desejo irascível*. De igual modo, é o *saber* que rege a *prudência*, o *querer* que governa a *justiça* e o *poder* que orienta a *temperança*, relativamente às coisas agradáveis, e a *fortaleza*, quanto «ao contradizer, comer ou suportar os feitos de temer ou sentir perigos, trabalhos, nojos, grandes despesas, desprazimento de algumas pessoas se cumprir por guardar ou percalçar virtude» (cap. I).

Destas quatro virtudes, foi a *prudência* a que maior e mais demorada atenção mereceu ao monarca, que a definia como «sabedoria ou ciência pela qual o homem conhece ordenar e em devido fim encaminhar as cousas que há-de fazer», e a qual está, principalmente, em sempre agir bem e virtuosamente mais do que em inteligir ou razoar.

Efetivamente, se, nas ciências especulativas, à razão basta conhecer a verdade, nos «feitos práticos das obras dos costumes», a razão, além de escolher o que se lhe afigura mais certo ou verdadeiro, deve ainda mandar executá-lo (cap. LV).

Quanto à *justiça*, defini-a D. Duarte como a «virtude que manda dar a cada um o que é seu e obrar em todos os feitos o que mais diretamente se deve fazer», ordenando que a nossa vontade deseje o que a prudência melhor demonstre e aconselhe (caps. LXXIX-LXXXII).

Por seu turno, a *temperança* era por ele entendida como «afeição que refreia os desordenados desejos», como virtude que domina a cobiça para não exceder a lei da razão, enquanto a *fortaleza* era concebida como virtude que dá firmeza ao coração e à vontade para desejar as coisas grandes e desprezar as baixas» e que ajuda a sofrer os perigos com racional humildade (cap. LXII).

4. A teoria do benefício do infante D. Pedro

Manuel Cândido Pimentel

O *Tratado da Virtuosa Benfeitoria* de D. Pedro (1392-1449) é um das obras mais conhecidas do século XV português, a par do *Leal Conselheiro* de D. Duarte. Redigido em língua portuguesa como este, divide-se internamente em seis livros, ou partes, tendo sido publicado com uma dedicatória a D. Duarte ao «Muy alto príncipe de grande poderio, e muyto honrrado e prezado Senhor Iffante, Eduarte, primogenito herdeiro dos Reynos de portugal e do Algarue.»⁹¹

Figura ímpar da cultura portuguesa, D. Pedro, o mais culto e viajado dos infantes da Ínclita Geração, que viveu em diversas cortes europeias entre 1425 e 1428, é verdadeiramente um príncipe europeu⁹². A sua cultura, erudição e desafogada visão de mundo, o conhecimento que formou dos negócios de Estado e governo da sociedade, se viriam espelhar-se na inteligência e ação do governante que foi no período de regência de Portugal na menoridade do sobrinho, D. Afonso V, já se revelam no *Tratado da Virtuosa Benfeitoria*, cuja escrita iniciou em 1429, no ano seguinte à sua longa permanência na Europa, e que constitui, na forma com que se apresenta, uma obra de temática ética e política, especialmente escrita para conselho dos príncipes.

⁹¹ Infante Dom Pedro, «O Livro da Virtuosa Bemfeitoria», in *Obras dos Príncipes de Avis*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1981, p. 529. Faremos uso da sigla VB.

⁹² Veja-se, a propósito, Alfredo Pinheiro Marques, *Vida e obra do Infante Dom Pedro, Regente de Portugal* (Figueira da Foz, Centro de Estudos do Mar Luís Albuquerque, 1996), Francis Millet Rogers, *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal* (Cambridge, Harvard University Press, 1961) e Mário Domingues, *O Regente D. Pedro, Príncipe Europeu* (Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1964).

A *Virtuosa Benfeitoria* regista a conceção medieva do mundo com a sua sociedade hierárquico-piramidal, que dos estratos mais baixos da população sobe aos senhores de alto estado e destes a Deus. Mergulhando raízes no antigo feudalismo, o tratado sobre a virtuosa benfeitoria é característico da mentalidade medieval, como viu António José Saraiva⁹³, ao mesmo tempo que não deixa de refletir as circunstâncias e contradições da época em que nasceu. De facto, no que tange à teorização das formas de governo, nenhuma destas pode prescindir do consentimento popular. Este entendimento de D. Pedro é impossível de ser entendido sem evocar as circunstâncias políticas singulares que levaram D. João I ao trono português. Neste aspeto, o tratado situa-se num declive da compreensão política feudal da sociedade e do Estado, declive formado pela emergência de novas circunstâncias que a teoria política medieval não podia explicar nos moldes que eram os seus. Permanece assim válido o estudo de Manuel Paulo Merêa sobre as teorias políticas medievais de D. Pedro⁹⁴, onde muito bem demonstra o compromisso da teoria política, de fundamentos paulinos, de que todo o poder vem de Deus com a mais moderna exigência de que para todas as formas pelas quais se adquire o poder, que são várias, deve existir o consentimento do povo⁹⁵.

Na minha interpretação, a *Virtuosa Benfeitoria* desenvolve uma doutrina do poder real que casa a conceção tradicional da origem divina de todo o poder com uma teoria sensível ao modo de ascensão ao trono da dinastia de Avis, que está justamente na aceitação de que a tomada do poder, qualquer que seja a via, tem de ser legitimada pelo consentimento popular, além de que D. Pedro se mostra preocupado com a forma societária de aproximação orgânica entre os estratos da pirâmide social – o benefício ou benfeitoria, cuja representação sustentou na ideia de que tal aproximação, que é de índole social, política, económica e ética, deve abranger o Terceiro Estado e não ser reduzida à classe dos nobres como a única parcela com direito à ação benfeitora dos príncipes por natureza de condição. É, pois, interessante observar que a teoria do benefício assenta na vontade do príncipe e no reconhecimento do serviço prestado pelo súbdito, independentemente de ser este ou não de condição nobre.

Logo no início da obra, D. Pedro é claro ao chamar a atenção para a origem divina do poder do príncipe – pode dizer-se no ponto de vista ontoteológico

⁹³ Cf. António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, Jornal do Fôro, 1950, p. 603.

⁹⁴ Cf. Manuel Paulo Merêa, «As teorias políticas medievais no *Tratado da Virtuosa Benfeitoria*», in *Estudos de História do Direito*, Coimbra, Coimbra Editora, 1923.

⁹⁵ Para um estudo mais alargado das problemáticas filosóficas (metafísicas, antropológicas, éticas e políticas) do tratado de D. Pedro, veja-se Joaquim de Carvalho, «Cultura filosófica e científica: Período medieval» (in *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 290-297) e Pedro Calafate, «O infante D. Pedro», in AA. VV., *História do Pensamento Filosófico Português* (vol. I, direção de Pedro Calafate, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, pp. 411-444).

que o poder real é uma benfeitoria de Deus, que de Deus vem ao tempo e à história pela virtude e estado da pessoa real para de certo modo redimir a deficiência ôntica da criatura humana:

Deus que he geeral começo e fim, poendo graaos em as cousas que fez, ordenou per tal guisa o estado dos homeês que em cada huã he achada mingua, e nenhũa condiçom he tanto ysenta que em faleçimento nom aia sua parte. E por sse manteer tal hordenança, prougue-lhe de poer natural afeyçom perque sse ajudassem as suas criaturas. E liou spyritualmente a nobreza dos príncipes e a obedeença daquelles que os ham de servir com doce e forçosa cadea de benffeytura per a qual os senhores dam e outorgam graadas e graçasas merçees. E os subdictos offereçem ledos e uoluntariosos serviços aaquelles a que por natureza uiuem sogeytos, e som obrigados por o bem que rreçebem.⁹⁶

A aproximação orgânica entre senhor e súbditos no tecido das relações sociais vivifica o dinamismo hierárquico-piramidal da sociedade pelas consequências sócio-políticas e económicas da concessão de benefícios a quem serve o príncipe e ilustra bem a raiz divina da ordem social, pois que a relação de poder não é apenas compreendida no contexto histórico e social, transcende-o pelo reconhecimento de que a ordem é de instituição divina e o benefício concessão de Deus para a manutenção essencial dessa ordem⁹⁷, a que se subordina qualquer determinação fáctica.

Assim, a teoria do benefício, como teoria económica e do dinamismo geral da sociedade, sustenta-se no transcendente, pelo que a teologia precede naturalmente a economia e a moral, tal como o eterno precede o tempo. Seria, então, de esperar, tal como acontece em D. Pedro, que a teoria do benefício contivesse, a par das suas razões económicas e sociais, razões substanciais, que transcendentemente atendidas, visam seminalmente a redenção do género humano da condição radical de fragilidade e de solidão de cada um, pois que a cadeia de benfeitoria, que cumpre ao príncipe zelar com inteligência e eticidade, sendo uma liança espiritual divina entre senhores e súbditos, põe como coletiva a ajuda entre eles, aí se revelando o segredo, igualmente divino, de ser natural a sujeição e obrigação dos súbditos à nobreza dos príncipes⁹⁸.

⁹⁶ VB, p. 533.

⁹⁷ Para maior informação sobre a ideia de ordem, cf. Pedro Calafate, «O conceito de ordem natural no “Livro da Virtuosa Benfeitoria” do Infante D. Pedro», in *Metamorfoses da Palavra: Estudos sobre o pensamento português e brasileiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp. 21-30.

⁹⁸ «D. Pedro parte do pressuposto, característico da alma medieval, de que o homem é um sistema de coisas dispostas gradual e hierarquicamente por Deus. Daí, não haver nenhuma perfeita e todas padecerem de mingua. Por isso, Deus estabelece a afeição natural entre os homens para que mutuamente se ajudassem, ligando à nobreza dos príncipes a obediência dos súbditos.» (Joaquim de Carvalho, in *op. cit.*, p. 294.)

Em última análise, o benefício tem virtude redentora e salvífica no tempo: resgata o homem da debilidade ôntica e reorienta as relações sociais e as consciências para o sentido último do resgate, que é já divino. Como deve reconhecer-se, a benfeitoria, que é também moral, integra-se no plano de Deus para os homens. Uma sociedade virtuosa de consciências vastamente ligadas pelo dinamismo do benefício e do serviço é uma sociedade que serve ao resgate humano. Os valores religiosos em que se funda proporcionam aos seres sociais as condições para que cada um proceda no sentido da sua salvação. A sociedade é fundamentalmente cristã⁹⁹, mergulhando raízes nesse fundo cristão o utopismo social de D. Pedro¹⁰⁰, que de facto se recolheu no desiderato de uma sociedade virtuosa, que, afinal, teorizou segundo a essência divina da benfeitoria e a prática social, quiçá dialética, do benefício e do serviço moralmente virtuosos.

No ponto de vista do seu conteúdo, o *Tratado da Virtuosa Benfeitoria* é um tratado moral dirigido aos príncipes, aqueles a que se acomete a tarefa de cuidar da sociedade com consciência de virtude; daí também a caracterização da obra como pedagógica ou contendo uma pedagogia dos príncipes, pois que é seu objetivo ensinar-lhes o exercício do poder real, que não se fará fora da órbita de altíssimos princípios morais, e educar-lhes a consciência, que moralmente virtuosa distingue o príncipe perfeito. É igualmente um tratado de ética social e religiosa, já que o estudo do benefício tende a ser considerado no contexto social o mais amplo ou amplificando-se ao âmago religioso, o qual explica que a consciência virtuosa é, na origem do seu dever para com os outros (do príncipe aos súbditos, dos súbditos ao príncipe, e de cada um a todos e entre eles) e para com Deus, igualmente consciência religiosa. No tecido social, a virtuosa benfeitoria desenvolve nos atores sociais virtudes éticas, donde as relações sociais caracterizadas como virtuosas.

A definição do perfil ético do príncipe, a compreensão histórica do exercício do poder real e, de forma geral, a ação do príncipe implicam a caracterização da estrutura social, que é, para D. Pedro, e como já se disse, segundo uma hierarquia piramidal. Esta hierarquia é ascendente, em cujo topo está o príncipe.

⁹⁹ O tratado de D. Pedro está indelevelmente ligado ao *De Beneficiis* de Sêneca, de que, no entanto, não constitui simples glosa ou tradução, sendo relevante afirmar-se aqui o influxo do cristianismo e dos valores cristãos sobre o seu conteúdo. Afirma Afonso Botelho que o tratado representa, de facto, muito mais do que uma tradução da obra de Sêneca; não «se limita à compilação de um conjunto avulso de conceitos de filosofia moral, inserto no contexto da metafísica da época»; e relevando a unidade lógica da obra, sublinha o mesmo autor que «O que no texto de Sêneca assentou na moral e no conhecimento da alma humana, é na *Virtuosa Benfeitoria* firmado na teologia e na espiritualidade cristãs.» (Afonso Botelho, «Pedro, Infante», in AA. VV., *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 4, Lisboa, Verbo, 1992, col. 10.)

¹⁰⁰ Para os aspetos ideológicos e utópicos da doutrina de D. Pedro, tenha-se presente o contributo de F. Elias de Tejada, «Ideologia e utopia no Livro da Virtuosa Benfeitoria», in *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 3, pp. 5-19.

O dinamismo social vai da base para o topo e do topo para a base, num ascenso e descenso que vive da preservação das estratificações sociais, bem distintas pelo reconhecimento do lugar que aí ocupam e funções que detêm, sendo a benfeitoria ou benefício a forma orgânica de aproximação dos diferentes estratos sociais.

O benefício caracteriza-se segundo o tipo de relação que existe entre o superior e o inferior. Trata-se, em primeiro lugar, de uma relação ascendente: o súbdito presta um serviço ao príncipe; e de uma relação descendente, em segundo lugar: o príncipe concede um benefício em troca de um serviço, como, por exemplo, a outorga de terras ou a concessão de um título. A relação aí desenvolvida, serviço e benefício, é binária, não sendo, de modo algum, estritamente económica e social: ela cria vínculos morais entre quem serve e quem concede o benefício.

Este tipo de relação vincular moral é também uma forma de ultrapassar a imperfeição ética dos indivíduos, pois que um tal vínculo aperfeiçoa moralmente quem dá como quem recebe, donde a visão de D. Pedro de uma sociedade caracterizada segundo uma cadeia de vínculos morais, que deve ser assim: *virtuosamente moral*. Para que isso possa tornar-se efetivo, mostra-se necessário saber bem determinar as condições, limites e fins da virtuosa benfeitoria, com o objetivo de que a prestação do serviço e a concessão do benefício obedeçam a regras perfeitamente determinadas, caso contrário a sociedade pode correr o risco da desordem.

O benefício não pode ser concedido de qualquer maneira, de forma anárquica por exemplo, porque isso perigaria a estrutura piramidal da sociedade, provocando o desequilíbrio social. Daí a necessidade que sente D. Pedro em assinalar as formas e os fins da bem virtuosa feitoria. Sem a consciência deles, o príncipe arriscar-se-ia a subverter a ordem moral e social da sua nação.

Segundo a *Virtuosa Benfeitoria*, o benefício não é *natural* nem *casual*. As razões disto devem ser procuradas no contexto epocal e mostram que D. Pedro procura teorizar o benefício no quadro da Dinastia de Avis, beneficiária direta da teoria segundo a qual, se todo o poder vem de Deus, a via da sua aquisição na ordem temporal e histórica deve ter o consentimento popular. A revolução de 1383-85 acarretou uma transformação política e social: a ascensão da burguesia modificou o quadro social da época e o apoio que deu ao poder régio deste exigia a concessão de benfeitorias. O benefício, até então, era exclusivamente concedido à nobreza. Era, pois, natural a concessão de benefícios aos nobres; advinha-lhes da condição, do estado ou natureza da própria nobreza.

D. Pedro não podia continuar a entender o benefício como natural e casual, precisamente porque as circunstâncias históricas ditavam um pensamento muito diferente. Se continuasse a entendê-lo assim, jamais teorizaria no plano das novas exigências sociais, que obrigavam à concessão do benefício aos burgueses, pelo que o interpretou, assim, como *não-natural* e *não-casual*.

O benefício é, então, *voluntário* e *intencional*. É por um ato de vontade do príncipe a quem se prestou um serviço que aquele que lho prestou recebe um benefício. Mas além de voluntário e intencional, o benefício é ainda *causal*, tendo quatro causas, usando D. Pedro aqui da nomenclatura de Aristóteles: possui uma *causa material*, uma *causa eficiente*, uma *causa formal* e uma *causa final*. *Material*, porque o benefício é um bem *posto em obra*. *Eficiente*, porque procede de alguém para outrem. *Formal*, porque é feito com intenção. E *final*, porque o benefício tem um proveito para aquele que dele beneficia. As quatro causas concorrem para a definição do benefício. Quanto à sua essência, esta reside na vontade virtuosa ou *boa vontade*¹⁰¹.

Como já se mostrou, esta caracterização estrutural da sociedade por D. Pedro está formalmente ligada a uma teoria do poder que põe a questão da origem do poder real e seu exercício¹⁰². O nosso autor, afirmando que, em abstrato, todo o poder vem de Deus, concilia-se com a tese tradicional paulina, avançando com a ideia de que o poder é também um benefício, um remédio divino para o pecado. Há, pois, uma soteriologia do poder em D. Pedro, que está no modo como ele torna viva para a consciência do príncipe a responsabilidade do exercício moral do próprio poder. O poder salva. O poder do príncipe é um benefício de que Deus lhe fez outorga, pelo que nesta perspectiva a estrutura piramidal da sociedade se prolonga até Deus. Neste prolongamento tudo se decide: a origem do poder e a remissão das almas pelo poder.

Todavia, se assim é, se a fonte do poder está em Deus, se, em abstrato, vem de Deus todo o poder, no concreto, o poder – aquele que é outorgado e se concretiza pela ação dos príncipes –, implicando o tempo e a história, logicamente implica a forma pela qual ele se adquire: a eleição, a sucessão e a usurpação. A sucessão não servia a D. Pedro, pois que D. João I não tinha subido ao trono por essa forma. Por seu turno, a usurpação não se aplicava ao caso português. Restava a eleição pelo povo.

Decorre, então, que, no que à origem e aquisição do poder respeita, o poder é outorgado por Deus, mas em cada um das formas de sua aquisição tem de haver o consentimento do povo, e com maior razão para a eleição, que passa pela intervenção direta do povo. A simpatia pela forma da eleição e pelo consentimento do povo leva o nosso príncipe D. Pedro a considerar que o príncipe perfeito não pode deixar de ter em conta o povo na promoção do bem comum. A promoção do bem comum da sociedade tem de ser o seu objetivo. Deve fazer justiça, governar com equidade e, sobretudo no conselho régio, devem estar representados todos os estados, incluindo o Terceiro Estado.

¹⁰¹ Cf. VB, pp. 538-550.

¹⁰² O poder é geralmente designado por D. Pedro por «senhorio». Cf. VB, pp. 593-598. Tenha-se em conta o estudo de Francisco da Gama Caeiro, «Hermenêutica e poder no *Livro da Virtuosa Bemfeitoria*», in *Dispersos*, organização de Maria de Lourdes Sirgado Ganho, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp. 173-180.

Para o governo da sociedade, deve o príncipe possuir determinadas virtudes. Ser, aliás, um espelho de virtude para a sociedade que governa. São elas as quatro virtudes cardeais: a fortaleza, a justiça, a temperança e a prudência. Estas virtudes têm uma poderosa função na condução dos negócios de Estado e na prática da ação política: permitem ao príncipe a clarividência na escolha dos melhores para o governo. Em face do poder legitimamente constituído, não devem os súbditos resistir-lhe, mas subordinar-se a ele.

A sociedade de D. Pedro, pelo dinamismo da benfeitoria, constituir-se-ia, na fórmula da sua visão acabada e perfeita, uma gigantesca rede de benefícios, de beneficiados, de senhores e de súbditos, resultando numa sociedade eticamente virtuosa, cujos vínculos morais, vinculando senhores e súbditos, têm a sua expressão nos laços da lealdade, de amor e gratidão entre eles. Sob o ponto de vista teológico, estes vínculos, criando uma sociedade virtuosamente moral, formam as consciências e transformam a sociedade no lugar mesmo onde é possível às almas progredirem no sentido da salvação.

5. *As Barcas* de Gil Vicente: *artes moriendi* e horizonte escatológico na corte de D. Manuel

José Augusto Cardoso Bernardes

5.1. *As Barcas* na criação vicentina

Herdeiro da tradição medieval, no que ela tem de estético e ideológico, Gil Vicente (1465?-1536) escreveu e encenou cerca de cinquenta peças, entre 1502 e 1536. Reunidas e muito provavelmente revistas ainda pelo autor, as peças viriam a ser dedicadas a D. João III e editadas apenas em 1562, por iniciativa de dois dos seus filhos: Paula e Luís Vicente.

Apesar da sua variedade formal e temática, os textos que fazem parte do *Livro das Obras* (também conhecido por *Compilação*) assumem contornos de uma verdadeira *Pregação moral*, articulada e homogênea.

Sem esquecer as ligações diretas e indiretas que se estabelecem entre a generalidade das peças vicentinas, as *Barcas* constituem, porventura, a síntese menos imperfeita dessa *Pregação*.

As três peças em apreço foram representadas, em 1516 ou 17 (*Inferno*) 1518 (*Purgatório*) e 1519 (*Glória*), situando-se todas perto do fim de um ciclo, assinado pelo serviço ao Rei D. Manuel e a sua irmã, D. Leonor (o primeiro morre em 1521 e a segunda em 1525).

Pela sua centralidade cronológica e artística na obra do autor mas também pelo amplo leque de personagens e de temas que acolhem, o conjunto das *Barcas* passa por ser um retrato de época, essencialmente concebido em registo de sátira.

De acordo com a didascália, o *Auto da Barca do Inferno* foi representado na câmara de uma rainha doente. Tratava-se de D. Maria de Aragão, segunda

mulher de D. Manuel, que havia dado à luz pela décima vez, em Outubro de 1516, vindo a falecer em Março do ano seguinte. Tudo leva a crer que a peça tenha colhido imediatamente os favores do público. De facto, decorrido apenas um ano (Natal de 1518) era representada a *Barca do Purgatório* e, logo a seguir (Páscoa de 1519), a *Barca da Glória*. *Inferno* viria mesmo a ser impresso logo em 1519, situação que era de todo invulgar, em se tratando de textos dramáticos. Neste curto arco temporal, situa-se ainda o *Auto da Alma*, representado na semana santa de 1518. O motivo de coesão entre os quatro autos deveria ser bem visível para os espetadores da época: se as *Barcas* colocavam em cena a derradeira consumação, *Alma* trazia a lume o processo que a ela tinha conduzido. Cedendo ao Diabo, a Alma opta pelos prazeres do mundo e mais não faz do que preparar o navio do Mal; seguindo os conselhos do Anjo, despreza os gozos terrenos e encaminhava-se para o Paraíso. Como quinto e último elo deste conjunto, pode ainda identificar-se o *Breve Sumário da História de Deus*, que viria ser representado em 1525¹⁰³. Enquanto *Alma* representa a peregrinação terrena da criatura humana e as *Barcas* o resultado escatológico dessa peregrinação, o *Breve Sumário*, pode ser visto como a pedra de toque da antropologia escolástica, evocando as origens da Criação, o drama do Éden e a subsequente Queda.

5.1.1. Inferno

É possível que Gil Vicente tenha concebido a primeira *Barca* de forma isolada, sem nenhum projeto de complementaridade ou articulação. O primeiro indício de que assim pode ter sido é o facto de neste primeiro texto estarem previstos os três destinos possíveis: o Paraíso, ao qual acedem diretamente os quatro cavaleiros de Cristo que morrem no norte de África, e o Inferno, destino inexorável de quase todas as outras personagens. Poderá ainda pensar-se no Purgatório se considerarmos a (muito breve) espera a que o Anjo vota o parvo Joane, depois de lhe assegurar o Céu.

Tu passarás, se quiseres
 Porque em todos teus fazeres
 Per malícia nam erraste.
 Tua simpreza t' abaste
 Pera gozar dos prazeres. (I, 225)¹⁰⁴

Confrontados com o destino final das diferentes figuras, os espectadores concluíam que Joane se juntaria aos cavaleiros mártires. Mas eram igualmente convidados a distinguir entre o destino diferido do Parvo (expresso no futuro

¹⁰³ Sobre o lugar do *Breve Sumário* no conjunto da produção vicentina, tive já ocasião de me pronunciar em outro lugar (Bernardes, 2009).

¹⁰⁴ As citações do texto vicentino são extraídas da «edição científica» preparada por José Camões (Vol. I).

simples: «Tu passarás...») e o destino imediato dos freires de Cristo, a quem o Anjo confessa estar esperando¹⁰⁵:

Ó Cavaleiros de Deos
A vós estou esperando
Que morreste pelejando
Por Cristo senhor dos céus.
Sois livres de todo mal
Santos por certo sem falta. (p. 242)

O outro sinal de abrangência é constituído pelo espectro social das personagens. Temos um fidalgo de solar, criticado por tirania, um frade concupiscente, um judeu pertinaz, um usurário (onzeneiro)¹⁰⁶ e ainda magistrados venais (procurador e corregedor); do lado inferior da pirâmide, surgem um sapateiro desonesto e uma alcoviteira¹⁰⁷. Em contrapartida, nos outros dois autos prevalece um registo mais específico: *Purgatório* centra-se nos simples e *Glória* ocupa-se dos poderosos.

5.1.2. Purgatório

Se a designação de *Barca do Inferno* se explica em função do predomínio do pecado e da perdição que nele ocorrem, *Purgatório* surge como eco do primeiro auto e não necessariamente como sua continuação premeditada. É essa a explicação para o facto de na peça comparecerem, em larga maioria, personagens de condição humilde. O Menino e o Tافل são exceções, situando-se ambos para além do plano social e nos antípodas um do outro: o primeiro encarna a *inocência* e o outro o *vício do jogo*¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Desde os primeiros tempos do cristianismo, a morte martirial era vista como religação a Cristo e como participação direta no seu mistério pascal. Ao longo dos séculos, os papas foram materializando esse pressuposto através de bulas que estabeleciam privilégios para os que morriam a pelejar pela fé cristã. Para além de várias exortações diretas dos pontífices para que os cristãos participassem na expansão da fé (uma das quais, a de Leão X, datava de 1514) é designadamente conhecida a bula *Orthodoxa fidei propagationi*, sobre a guerra de África, enviada a D. João II por Inocêncio VIII (com data de 18 de Fevereiro de 1486). Sobre a progressiva identificação entre o martírio e a morte na guerra contra os «inimigos da fé», veja-se Guance (pp.325 e ss.). Sobre a participação especial dos freires de Cristo na guerra de África veja-se Maria Isabel Rodrigues Ferreira (pp.14 e ss.).

¹⁰⁶ Sobre a condenação do jogo pela Igreja, veja-se o indispensável ensaio que Jacques Le Goff consagrou ao assunto (1986).

¹⁰⁷ O caso do Enforcado deve ser considerado à margem da representatividade social. Trata-se de alguém que, independentemente do estrato a que pertence, cometeu crimes graves. Foi castigado pela justiça humana, com a prisão e a forca. O facto de lhe terem garantido a suficiência da justiça dos homens não é suportado pela verdade, uma vez que terá também de ser objeto da justiça divina.

¹⁰⁸ Enquanto o Menino encarna o grupo daqueles que morrem antes de ter acesso ao uso da Razão, o Tافل representa os viciosos e blasfemos. O indício mais elucidativo da condenação

Com os seus pecados veniais, a maioria das personagens tem que purgar, o que, no caso vertente, pressupõe a renúncia aos valores do mundo¹⁰⁹. Podem ver-se sinais dessa mundanidade em personagens como a Pastora ou o Lavrador. A primeira, chegada ao cais da morte, procura o seu cão, no pressuposto de que ele lhe pode valer ou de que deve ainda ocupar-se dos seus afazeres terrenos. Já o Lavrador, surge em cena com o arado, significando o seu préstimo. O diabo lembra-lhe que foi desonesto, mudando os marcos das propriedades. O mais importante, contudo, é que a personagem não revela o grau de consciência que se requer para entrar no Céu. O que tem para dizer em seu favor relaciona-se, tão-só, com a dureza da sua profissão e com o lugar de sacrifício que ocupa na pirâmide social

Nós somos vida das gentes
e morte de nossas vidas. (p. 249)

O Diabo, porém, não se deixa impressionar e desfaz a validade desses argumentos, invocando a vocação social do Lavrador, para mostrar que o sofrimento que invoca não dissolve os seus pecados:

Pois pera que é o vilão? (p. 248)

A tudo isto acresce o peso de uma circunstância especial: concebida para ser representada em época de Natal, a peça é favorável aos simples¹¹⁰. Por isso, logo no início, se dá nota da importância daquela noite, especialmente favorável ao Bem¹¹¹.

do jogo surge no próprio auto, quando a personagem é reconhecida pelo Diabo como seu «sócio» e seu «amigo». Cabe-lhe encerrar o desfile das personagens que são submetidas a julgamento. No final do auto, deparamos com duas codas musicais: os diabos levam o Tافل para o Inferno «com ua cantiga muito desacordada» e os Anjos recuperam o canto que tinha dado início à peça e «levam o Menino».

¹⁰⁹ Na sequência de um longo debate teológico, que envolveu também as noções de «pecado venial» e a possibilidade da intercessão pelos mortos, a crença no Purgatório, foi oficialmente proclamada no 2º Concílio de Lyon (1274), sendo confirmada e ajustada nos Concílios de Florença (1439) e de Trento (1543-1565). Sobre a evolução da doutrina e sobre as suas condicionantes sociais veja-se o já clássico estudo de Jacques le Goff, que, para além do «Triunfo Social», assinala o «Triunfo Poético» do Purgatório, ocorrido cem anos depois (entre 1302 e 1321), coincidindo com a composição da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

Sobre a evolução histórica da doutrina purgatorial, vejam-se, entre muitos outros, Alviar (pp. 341 e ss.), Royo Marín (pp.367 e ss.) e Nitrola (vol. II, pp. 505 e ss.).

¹¹⁰ Não é a única vez que a circunstância do Natal condiciona o desfecho da ação no teatro vicentino. Além de *Purgatório*, também em *Quatro Tempos*, *Mofina Mendes*, *Sibila Cassandra* e *Feira* o Presépio constitui o contraponto de todos os desconcertos, suspendendo o tempo e contribuindo para o seu reinício purificado.

¹¹¹ O auto inicia-se com um romance entoado por três Anjos, aludindo à Salvação e invocando a serenidade da Noite Santa: «A ribeira mui serena/Que nenhum vento bolia» (I, 243).

5.1.3. Glória

Uma vez dado seguimento ao primeiro auto, o dramaturgo tinha ainda um último desafio pela frente: construir uma peça ilustrativa do resgate supremo. Embora em *Purgatório* possam já identificar-se algumas alusões à peça anterior, a relação entre *Glória* e os autos anteriores é ainda mais clara. Logo no início, a Morte, que não tinha aparecido em nenhuma das outras peças, é interrogada pelo Diabo sobre os motivos pelos quais «tardan grandes y ricos». Reportando-se abertamente ao que tinha sucedido nas duas peças anteriores, o Diabo explica a situação:

En el viaje primeiro
M'enviaste oficiales.
No fue más de un caballero
Y lo ál pueblo grosseiro;
dexaste los principales.
Y villanage
en el segundo viage,
Siendo mi barco ensecado.
Ah, pesar de mi linage!
Los grandes de alto estado,
Cómo tardan en mi passage! (p. 270)

Depois de justificar a demora dos grandes no seu cais («Tienen más guaridas éssos/que lagartos de arenal»), a Morte promete que, desta vez, alargará a sua ação aos poderosos:

Voyme allá de soticipa
A mi estrada seguida.
Verás como no m'escapa
Desde el Conde hasta el Papa. (*ibidem*)

Muito provavelmente, os espectadores cortesãos viriam a guardar memória das três peças, para além da sua representação concreta. Por mais do que uma vez, o dramaturgo voltou a trazer ao palco clérigos venais, alcoviteiras astutas, pastores sem pecados graves, cavaleiros idealistas ou até mesmo o Papa, como haveria de suceder, sob roupagens alegóricas, no *Auto da Feira*, representado em 1527. Independentemente das diferenças de integração teatral, Gil Vicente invocou, por várias vezes, a memória das suas *Barcas*, sabendo que o público reconheceria esse lastro com facilidade.

Mais à frente, o Diabo revela-se exasperado pelo facto de ninguém se apresentar para embarcar no seu «caravelão» (I, 243-44). No final do auto, há de estabelecer-se o contraste entre dois tipos de canto: o dos Diabos e o dos Anjos.

5.2. Os modelos

A circunstância de não se encontrar um modelo direto e acabado, que pudesse ter sido seguido por Gil Vicente na conceção destas três peças contrasta com o que ocorre a propósito de outros autos. De facto, com maior ou menor nitidez, é possível reconstituir alguns substratos do teatro vicentino: para além da égloga pastoril em castelhano (associada aos músicos e poetas Juan del Encina e Lucas Fernández) e do teatro medieval francês, existe ainda a influência menos notada da comédia pré-renascentista, que foi sobretudo divulgada por Bartolomé de Torres Naharro, outro grande nome do teatro ibérico, de inícios de Quinhentos¹¹².

Enquanto o teatro renascentista foi objeto de uma codificação rigorosa, quer sob o ponto de vista da forma quer do ponto de vista dos conteúdos, o teatro medieval gozou de maior flexibilidade. Havia naturalmente uma *gramática implícita* da farsa, da *moralidade* ou do *mistério* (três dos géneros que Gil Vicente cultivou com mais perseverança) mas nada obstava a que qualquer um desses géneros fosse contaminado pela presença de outros. Num outro plano, deve lembrar-se que o teatro medieval incorporava também frequentes sugestões de outras artes, como a música e as artes plásticas.

No que toca às *Barcas*, é costume assinalar algumas analogias: existem textos antigos que referem o julgamento dos mortos (Os *Diálogos*, de Luciano de Samósata, escritos no século IV), oposições entre uma Barca boa e outra perigosa (D. Duarte refere-se a estas imagens no *Leal Conselheiro*, escrito no século XV). Nenhuma destas bases, porém, se afigura suficiente para que possam admitir-se vínculos diretos e determinantes.

Mais operante parece ser a influência de duas fontes interligadas, tanto sob o ponto de vista temático como no que respeita à própria organização formal. Falo, em primeiro lugar de *Everyman*, uma das moralidades europeias mais conhecidas, escrita pela primeira vez por finais do século XV, em holandês, com o título *Elckerlijc* (e logo traduzida para inglês). Aí encontramos designadamente um confronto desenvolvido entre várias personagens e a Morte. A forma como a personagem central tenta escapar ao seu destino faz lembrar a maioria das personagens da *Barca do Inferno*, nas quais a alienação é mais intensa e para quem a passagem para o Inferno representa verdadeiramente a aniquilação espiritual. Na moralidade holandesa, a figura principal tenta justamente evitar a Morte, com recurso a bens materiais acumulados em vida (mil libras, no caso), tal como sucede com o nosso bem conhecido Onzeneiro, que se propõe regressar à vida para recolher a fortuna que supostamente lhe garantiria a Salvação¹¹³.

¹¹² Sobre as fontes do teatro de Gil Vicente, veja-se a Primeira Parte do meu livro *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente* (pp. 41-177).

¹¹³ São estas as palavras de *Everyman*: «O Death, thou comest when I had thee least in mind/ In thy power it liteth me to save,/Yet of my good wiel I give thee, if you wiel be kind, /

Tem sido sublinhado, de resto, que esta moralidade reflete a atitude mental que subjaz às *artes moriendi*, livros que circulavam então, sob forma manuscrita ou impressa, com o propósito de ensinarem a morrer¹¹⁴.

Ainda no mesmo plano se pode encarar a influência da *Dança da Morte*. Trata-se agora de uma sugestão temática localizável por toda a Europa, em finais do século XIV, que deu origem a figurações de vários tipos: frescos murais, gravuras impressas e também textos dialogados (o mais antigo que se conhece foi editado em Sevilha, em 1513, mas é certo que existiam versões anteriores, pelo menos manuscritas¹¹⁵). De acordo com essa tradição, a Morte, que chegava sempre de surpresa, irmanava figuras de condição social e faixa etária diferenciadas, afirmando o seu poder sobre todos os vivos¹¹⁶.

Independentemente de outras sugestões pontuais, podem ter sido estas as bases das *Barcas* vicentinas. No caso da *Dança*, este juízo é ainda comprovado com a coincidência parcial das personagens que comparecem nos textos vicentinos e na *Dança da Morte* (tanto na versão figurativa como no texto editado em Sevilha de que tenho vindo a falar): num e noutro encontramos eclesiásticos, sapateiros, magistrados, todos submetidos ao poder nivelador da morte.

Para reforçar o alcance moral das suas peças, Gil Vicente acrescentou apenas a dimensão do julgamento. De facto, enquanto na *Dança*, a Morte é a figura suprema, nas *Barcas* essa presença é apenas implícita nos dois primeiros autos surgindo expressamente na *Barca da Glória*, com efeitos de sentido que herei de explorar mais à frente. Mais do que a Morte – concebida como transe igualitário para todas as personagens, contam em Gil Vicente o Diabo e o Anjo, condutores das barcas que conduzem ao Inferno e ao Paraíso. A sua função limita-se a evidenciar a lógica da Condenação e da Salvação. Naquelas circunstâncias, os representantes do Bem e do Mal não podem já resgatar ou condenar quem quer que seja. Resta-lhes dar execução a uma sentença que as próprias personagens humanas foram construindo ao longo da vida.

yaea, a thousand pound shalt ye have,/ And defer this matter tiel another Day» - Oh Morte, vens quando menos pensava em ti. /Tens poder para me salvar/Faço-te dom dos meus bens se te mostrares boa./Sim, um milhar de libras será teu/ e deixa o assunto para outro dia - (Cf. p. 210).

¹¹⁴ As *artes de morrer* situam-se entre os primeiros livros impressos na Europa, conhecendo-se várias dezenas de edições antes de 1500 (maioritariamente vindas a público na Alemanha, na Inglaterra e nos Países Baixos). A maioria parece estar relacionada com um texto latino redigido em finais do século XV, sob o título *Tractatus* ou *Speculum artis bene moriendi*, que, para além de uma meditação sobre a morte, menciona procedimentos concretos que conduzem à Salvação (arrependimento dos pecados, distribuição de esmolas, oração). Sobre a influência deste tipo de subtexto na moralidade a que me venho referindo, veja-se Jean-Marie Maguin. Para o caso português, continuam a ser imprescindíveis os trabalhos do Padre Mário Martins.

¹¹⁵ Sobre a génese da *Dança da Morte* enquanto manifestação textual e iconográfica, veja-se o primeiro capítulo da obra de Víctor Infantes.

¹¹⁶ Sobre a importância do tema do julgamento final no teatro da Idade Média, veja-se a coletânea intitulada *Homo, Memento Finis*, em particular os estudos assinados por Pamela Sheignorn e David Bevington.

5.3. Salvação e Condenação

Para além da sua centralidade na cronologia da produção vicentina, as *Barcas* são também decisivas no plano temático, estético e estrutural. No plano temático, constituem uma catequese abrangente sobre os caminhos da perdição e da salvação. Assistindo aos três autos, o espetador fica em condições de reconstituir os pressupostos de uma e de outra via: o despojamento e a assunção da Fé até às últimas consequências representa o caminho seguro para o Paraíso. É isso que sucede com os cavaleiros mártires; e, como vimos, é também isso que é prometido ao Parvo Joane. Para o Céu vai ainda o Menino (que, na sua contenda com o Diabo, chega a invocar o Parvo da Barca anterior); e vão depois as personagens da *Barca da Glória*, numa solução porventura surpreendente, à qual terei de regressar.

O facto de os simples de *Purgatório* não terem acesso desimpedido ao Paraíso quer apenas dizer que a ele não se chega sem “bens guiantes”, como diz o Anjo na própria *Barca do Inferno*. Não basta estar isento de pecados graves para se alcançar a Redenção. Para além de cumprir esse requisito prévio, torna-se ainda necessário que exista um compromisso firme com a causa da Fé. É por poderem fazer prova desse compromisso que os cavaleiros de Cristo conseguem furtar-se ao contacto com o Diabo. Pode inclusivamente supor-se que este tivesse alguns pecados a lembrar-lhes. Mas o discurso deles (cantado) é já de Glória e, em consonância com isso, a resposta que dirigem ao Diabo é taxativa, vinda pela voz do 1º cavaleiro:

E vós que nos demandais?
Siquer conhecei-nos bem?
Morremos nas partes de Além
E nam queirais saber mais. (p. 242)

5.4. Problemas em aberto

Representadas há quinhentos anos, as três peças em análise colocam ainda problemas de compreensão, a vários níveis. Alguns existiam já na altura da sua primeira representação; outros foram sendo criados pela distância temporal a que nos encontramos do ato criador. Sem que seja possível resolver todos com absoluta segurança, a maneira mais eficaz de nos aproximarmos deles é ter em conta as coordenadas contextuais, não deixando de convocar, ao mesmo tempo, outros textos vicentinos.

5.4.1. A solução final de Glória

No contexto desta *Pregação* tripartida causou sempre estranheza e polémica a solução que surge no final do terceiro auto. Se aos grandes do mundo são apontadas infrações tão graves, se o Anjo, em função disso, se recusa a

dar-lhes guarida na sua barca, como se explica então o resgate certificado na didascália final? A primeira explicação que pode acudir à mente dos leitores ou espectadores do nosso tempo parece tomar a forma de uma concessão. Mesmo tendo dado sinais de grande coragem noutros autos, Gil Vicente não teria tido, desta vez, ousadia suficiente, para enviar diretamente para o Inferno os mais altos dignitários do mundo. A explicação, porém, não é tão linear. Há que atentar, desde logo, nos elementos que distinguem este auto dos dois que o precedem: o primeiro desses elementos é o idioma castelhano, que, por ser mais prestigiado, contribui para a nobilitação do estilo. Estamos agora, de facto, perante personagens de alta condição, fazendo sentido que se expressem numa língua mais qualificada. Esta marca diferenciadora ganha ainda mais relevo se nos lembrarmos de que boa parte do discurso pronunciado por essas mesmas figuras é constituído por uma tónica de contrição e outra de prece, visando obter misericórdia.

Uma outra diferença importante consiste na presença da Morte enquanto personagem. Ao contrário do que possa parecer, não se trata de uma adição irrelevante. Para além dos efeitos teatrais inerentes, o aparecimento da alegoria da Morte¹¹⁷ faz dissipar a inconsciência da grande maioria das personagens dos autos anteriores. Na *Barca da Glória*, não existe lugar para esse estado de inconsciência. Bem pelo contrário: é a Morte quem, desde o início, recebe e conduz as personagens de alto estado. É o confronto consciente que travam com ela (confronto visual, desde logo, favorecendo uma noção plena dos seus efeitos) que permite aos condenados a experiência de uma outra fase: a do arrependimento. Esse estágio de reconhecimento interior origina a prece dirigida à Virgem, a Cristo e a Deus. E sabe-se como estes procedimentos são enfaticamente recomendados nas *artes moriendi*.

São estas as diferenças essenciais que se verificam entre este auto e aqueles que o precedem. Qualquer delas, considerada em si mesma ou em articulação, contribui para explicar um desfecho aparentemente imprevisto. Com efeito, mesmo sendo apontados como pecadores e sendo-lhes inclusivamente lembrado que as funções sociais que exerciam os obrigavam a um maior afastamento do pecado, os dignitários do poder político e eclesiástico são objeto de um *golpe de redenção* constituído pelo aparecimento de um Cristo misericordioso, que abrindo os braços, permite que das suas chagas saiam remos e que os pecadores, já embarcados a caminho da perdição, possam ser resgatados.

Resta assinalar uma outra diferença, relacionada com as circunstâncias de representação, refiro-me ao tempo pascal em que o auto é representado. Nestes três autos, como em muitos outros, o desfecho é influenciado pela circunstância teatral. Não sabemos exatamente até que ponto assim é na *Barca do Inferno*, representado perante a rainha D. Maria, «estando doente do mal de que faleceu». Mas esta informação permite supor que, à semelhança do que

¹¹⁷ Em Gil Vicente, só voltamos a ter notícia dela uma outra vez: justamente no *Breve Sumário da História de Deus*.

sucedida com as *artes moriendi* da época, a peça que termina com a consagração dos cavaleiros mártires, pudesse ter funcionado da mesma forma perante uma rainha a quem era necessário dizer que a dádiva da vida por uma causa suprema era garantia de salvação. Do mesmo modo, em *Purgatório* a relação entre o tempo de Natal e a ação dramática torna-se decisiva: é por ser dia do nascimento de Cristo que o batel infernal não beneficia de vento favorável; e é ainda por ser noite de Natal que o cais é predominantemente visitado pelos simples.

Sob o ponto de vista teológico, faltava a Gil Vicente ilustrar a outra via da Salvação: para além das obras, que nada garantiam aos grandes do mundo, existia a Misericórdia divina que, de acordo com a doutrina estabelecida, tinha o condão de rasurar os pecados, franqueando o acesso à *Barca da Glória*. Ao contrário do que pode parecer num primeiro momento de leitura, o desfecho do auto fica assim a dever-se à presença de uma outra via de Salvação e não a uma suposta pusilanimidade do autor¹¹⁸. Pelo contrário: mais do que a quaisquer outras personagens, através do inventário de pecados gravíssimos, Gil Vicente insiste em punir personagens como o Rei, o Imperador, o Cardeal ou o Papa.

5.4.2. O Parvo Joane

Um outro problema é suscitado pela personagem Joane (Inferno). A sua caracterização parece saída da *sottie*, género do teatro medieval justamente centrado na figura do *sot* (parvo). Num primeiro momento, tudo nos remete para o âmbito do sem-sentido: a linguagem obscena, a desfocagem de algumas réplicas («de pulo ou de voo?») a indicação da maleita de que morreu («de caga merdeira»), etc. Neste contexto particular, existem, porém, bons motivos para descobrir na personagem outro tipo de significados.

A primeira nota a reter relaciona-se com a sua integração no campo dos simples.

Por essa via, aproxima-se do Anjo e incompatibiliza-se com o Diabo. Na dialética que se estabelece entre Condenação e Salvação, que atravessa todo o auto, Joane situa-se claramente do segundo lado. Ainda assim, haverá que distinguir o seu destino do fim reservado aos quatro cavaleiros mártires. Com estes últimos, o Diabo não consegue sequer dialogar. A eles estava o Anjo esperando, desde que, dirigindo-se ao Parvo, antecipa a vinda de alguém

Espera entanto per i.
Veremos se vem alguém
Merecedor de tal bem. (p. 225)

¹¹⁸ Em páginas bem fundamentadas (do ponto de vista bíblico e do ponto de vista do Magistério da Igreja), Royo Marín analisa justamente os efeitos da oração na salvaguarda da “perseverança final” (Cf. Royo Marín, pp. 104 e ss.).

Podemos então concluir que, embora partilhando com os cavaleiros o destino final, o Parvo de *Barca do Inferno* define-se mais pelo contraste que através dele se institui em relação às personagens condenadas. Não representa nenhum estrato social e, por isso, não lhe podem ser assacados incumprimentos a esse nível (como sucede com a desonestidade do sapateiro, a venalidade dos homens de leis, a tirania do fidalgo, a impiedade enganosa da alcoviteira, todos eles participando numa espécie de pecado social); não é portador de nenhum objeto que indície o seu apego ao mundo. Pelo contrário: a linguagem subversiva que utiliza significa o desalinhamento em relação a uma sociedade que o excluiu.

Essa exclusão institui-o, de algum modo, como representante de uma minoria e de um estado intermédio: precisamente o que resulta da renúncia ao *Ter* e ao *Poder*. Falta-lhe abraçar uma causa que lhe abra, de imediato, as portas do Céu.

5.5. A teatralidade da Vida e da Morte

Ao longo dos séculos, as peças de Gil Vicente têm sido objeto de encenações muito diversas. Independentemente do uso cénico que delas possa vir a ser feito, contudo, os autos surgem dotados de uma teatralidade intrínseca. Assim, se nas farsas se verifica uma oposição que se estabelece entre as diferentes personagens (os ingénuos encontram-se em flagrante contraste com os ardilosos, por exemplo), na moralidade, em geral, as personagens valem pelo que representam. O Diabo ou o Anjo são portadores de uma representatividade fixa e, com ligeiras cambiantes, um e outro podem ser respetivamente agentes de tentação e de proteção, como em *Alma*, ou meros executores de uma lógica pré-estabelecida, como nas *Barcas*. O mesmo não sucede com personagens que se situam fora do domínio da alegoria. No caso dos autos de que agora falo, isso acontece com as figuras que desfilam, apresentando-se no cais da morte como se estivessem vivas, prontas a representar uma última cena. Qualquer uma dessas personagens está, por isso, encarregada de desempenhar o seu papel em registo de síntese, de modo a que se percebam as causas do seu destino.

Na primeira *Barca*, o frade exercita os seus dotes de esgrimista e faz-se acompanhar da sua dama Florência; por sua vez, a Alcoviteira demonstra toda a sua capacidade adúladora junto do Anjo¹¹⁹. Já os cavaleiros surgem a cantar um romance de efeito catequético: aquele que constitui a síntese moral das três peças, colocado pelo dramaturgo no final da peça, para que fique nos ouvidos de quem assiste ao auto:

¹¹⁹ Cumpre lembrar, de resto, que a adulação constitui um instrumento do Mal. Dela se servirá reiteradamente o Diabo no *Auto da Alma*.

À barca, à barca segura
Guardar da barca perdida
À barca à barca da vida.
Senhores que trabalhais
Pola vida transitória
Memória por Deos memória
Deste temeroso cais.
À barca à barca mortais
Porém na vida perdida
Se perde a barca da vida. (pp. 241-42).

Do ponto de vista puramente teatral, porém, o Parvo afirma-se como a personagem mais versátil: detém um histrionismo próprio, feito de uma linguagem transgressora, embora com ajustamentos em função dos interlocutores. O tom com que responde ao Diabo não difere muito daquele que usa para se dirigir ao Judeu. Revela-se, contudo, substancialmente diferente quando fala com o Anjo. Enquanto o seu diálogo com o Diabo e com os pecadores se afigura caudaloso, o parvo pode apresentar-se também despido de palavras: na versão de 1562 (decerto revista por Gil Vicente) quando o Anjo lhe dirige uma pergunta que, de resto, não tem necessidade de dirigir a outros («Quem és tu?») pronuncia apenas a palavra «Ninguém!»

E bastou esta resposta para que fosse emitido um juízo benévolo. A possibilidade de Gil Vicente ter substituído a resposta que antes figura na primeira edição do auto («Samicas alguém!») não altera substancialmente o sentido da resposta mas estabelece uma ligação direta com uma outra personagem alegórica: o «Ninguém» que surge no Prólogo do *Auto da Lusitânia* (1531), em diametral oposição a Todo-o-Mundo. A humildade, o discernimento e o sentido de renúncia da primeira (em tudo oposta à segunda) por certo poderiam fazer lembrar melhor ao leitor contínuo do *Livro das Obras* a contiguidade que efetivamente existe entre duas personagens vicentinas aparentemente afastadas na cronologia e no papel que desempenham nas peças em que se integram.

Em *Purgatório*, as marcas de teatralidade que mais sobressaem são a serenidade do Natal e o confronto dos simples com o Além. Logo no início do auto, encontramos duas atitudes opostas: os Anjos que cantam e celebram o nascimento do Salvador do mundo e os Diabos contrariados com a falta de vento que nessa noite especial lhes dificultará a viagem em direção ao Inferno. Cada personagem que chega ao cais manifesta surpresa pelo lugar em que se encontra, não conseguindo alcançar a diferença essencial que se verifica em relação ao mundo que acaba de deixar. Assim sucede com o Lavrador («Cá chega o mar?»). Um outro nível de espanto surge quando os falecidos se dão conta de que, apesar de não terem cometido pecados graves, serão obrigados a purgar ao longo da ribeira.

O espanto perante a situação em que se encontram parece assim constituir uma marca especialmente produtiva, que os encenadores e os atores não podem deixar de explorar num sentido mais ou menos transfigurador.

Em *Glória*, a teatralidade não é apenas de outro tipo. Parece ser, desde logo, mais intensa. A primeira diferença relaciona-se com o tipo de diálogo que prevalece. Do diálogo vivo da primeira *Barca* (muito próximo do da farsa) passamos para discursos mais longos. A abrir, logo depois das lamentações do Diabo deparamos com o pregão do Anjo, que ocupa 50 versos exatos. O caso mais saliente é, porém interpretado pela figura do Lavrador. Em resposta às acusações do Anjo, a personagem inicia com as palavras «Bofá meu Senhor» uma tirada que se estende por 35 versos, mais extensa do que qualquer uma das falas presentes em *Inferno*, por exemplo. No último auto, acentua-se ainda mais o efeito do que poderia chamar-se a «teatralidade retórica». De facto, sem que exista verdadeiro antagonismo entre os grandes do mundo com as personagens fixas do Bem e do Mal, o discurso assume agora a tónica da contrição e da prece.

A presença da Morte completa o imaginário do Além que, nos outros autos, era apenas integrado pelas representações angélicas e demoníacas. Por se tratar de uma alegoria facilmente reconhecível, a Morte reforça o realismo quase tangível que se institui em todo o auto. Por outro lado, as personagens apresentam-se como possuidoras de um dinamismo acrescido. Começam por aparecer investidos das dignidades seculares; mas cedo se desprendem delas, reagindo, com lucidez, às acusações que lhes são lançadas. A partir daí, em vez de negarem essas mesmas acusações, os grandes assumem-nas e elaboram uma contrição que vai aumentando de tom. Por fim, a solução final é enquadrada no aparecimento da figura do Cristo pascal.

O desfecho é inclusivamente remetido para a didascália, configurando uma intensa apoteose teatral: «Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas, e as almas fizeram em roda ua música a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veio Cristo da ressurreição e repartiu por elas os remos das chagas e os levou consigo.» Assim configurada, a apoteose consuma-se através de um *clímax* feito de música, pranto e grandes admirações de dor. Só depois é sugerida a aparição de Cristo, enquanto efeito cénico supremo que dissolve toda a angústia, fazendo do auto uma verdadeira demonstração da misericórdia divina¹²⁰.

¹²⁰ A reflexão sobre a matéria que se tem vindo a produzir ao longo do século XX, admite o efeito iluminador que a Morte pode produzir na consciência humana, levando a criatura a decidir no transe definitivo pela união ou pelo afastamento em relação a Deus. Sobre esta tese («teoria da opção final»), veja-se ainda o precioso manual de Alviar (pp. 318 e ss.).

5.6. Conclusão

Para além dos sentidos próprios de que se revestem, as *Barbas* instituem um núcleo de sentido que se estende a todo o teatro de Gil Vicente e que, embora tendo sido decerto mais perceptível para os espectadores da época, ainda hoje impressiona o leitor. Trata-se de um núcleo que se aplica retrospectivamente, funcionando como síntese das peças que foram produzidas antes de 1517; mas diz igualmente respeito a todas as peças que viriam a ser representadas na fase final do reinado de D. Manuel e na fase inicial do reinado de D. João III. São muitas e variadas as afinidades, as recuperações e os desenvolvimentos que podem detetar-se no plano dos temas, das situações e das personagens. Mas o que se torna mais visível é a catequese moral e teológica que atravessa toda a *Compilação*, fazendo dela não um simples mosaico, acidentalmente composto por elementos muito diversos mas uma verdadeira *obra*, centrada nos grandes temas da Salvação e da Condenação: das figuras do século XVI mas também dos homens e mulheres de qualquer tempo.

6. Soteriologia e escatologia vicentinas

Joaquim Cerqueira Gonçalves

6.1. Introdução

A quem revisitou com frequência os textos de Gil Vicente e não recebeu nunca satisfatórias respostas da própria obra a interrogações sobre esta e sobre o seu autor, devido talvez à propensão de se procurar prioritariamente os traços humanos da figura deste e não o intrínseco sentido daquela, o fato de acolher, para reiterada pesquisa, questões encomendadas por outrem, ainda que elas sejam de enorme porte – *redenção e escatologia*, – inseridas, aliás, em estudo mais amplo, «Redenção e Escatologia no Pensamento português», parece trazer renovado alento para se tentar, uma vez mais, o acesso à complexa obra do dramaturgo luso¹²¹.

Todavia, tal proposta, que representa um rumo prévio na investigação, não está isenta de algumas questões sobre a condição de legitimidade dela, desde logo atinente à importância, ou não, do conteúdo de tais perguntas, no caso os temas da redenção e da escatologia, e, depois, relativamente ao grau de plausibilidade da pertinência desse intento nos textos de Gil Vicente.

Para encurtar tempo e espaço, dê-se desde já por concedido que redenção e escatologia são vetores estruturantes nucleares de toda a cultura, mais ainda

¹²¹ Do nosso estudo resultaram dois textos já publicados: «A dialéctica do optimismo e do pessimismo na obra de Gil Vicente», *Itinerarium. Revista Trimestral de Cultura* 51 (1966), pp. 68-78; «Gil Vicente e a Temporalidade», *Euphrosyne. Revista de Filologia Clássica*, Nova Série 10 (1980), pp.141-153.

da de índole literária, dentro da qual o dramaturgo português tem lugar indiscutível. Com efeito, a cultura e, dentro desta, a expressão linguística, maximamente na sua forma mais nobre, a literária, são frequentemente interpretadas como ações de um processo soteriológico e escatológico que, aliás, os ideais iluministas têm por constitutivas da vida da razão, já que por elas se julga superar o nível, para eles inferior, da natureza. É certo, porém, que espíritos escrupulosamente exigentes, os chamados intelectuais, não se conformariam com a amplitude desta interpretação, se dirigida aos textos dramáticos vicentinos, tendendo, por isso, a restringi-la às produções específicas do foro da filosofia ou da teologia, áreas do saber que, na tradição cultural, essas, sim, se teriam ocupado de questões soteriológicas e escatológicas. No presente contexto, é mesmo provável que a iniciativa da reflexão proposta, sobre «Redenção e Escatologia no Pensamento português», seja até manifestação de angústias filosóficas ou/e teológicas dos seus promotores, o que, a ser assim, levantar-se-ia a dificuldade de, com consistentes argumentos, não se poder contar com a referência a Gil Vicente, escritor que não costuma figurar entre os representantes da literatura filosófica ou teológica, não obstante ele não ser insensível, mesmo na sua tarefa de dramaturgo, a especulações desse género¹²².

Sobrevoando, no momento, a *vexata quaestio* de se há, ou não, uma *filosofia portuguesa*, bem como – e porque não? – uma *teologia portuguesa*, não parece restarem dúvidas sobre um vasto conteúdo literário da cultura portuguesa, onde as referências soteriológicas e escatológicas são iniludíveis, seja qual for a proveniência delas. É, todavia, reconhecido que, para lá da presença privilegiada dos temas soteriológicos, suplantando os de índole escatológica, em obras de filosofia, os autores portugueses destas ostentam, salvo muito raras exceções, acentuada predileção pelas categorias soteriológicas¹²³. Paradoxalmente, ou talvez não, a dramaturgia pode até reforçar a tese da função soteriológica e escatológica da literatura, já que o teatro, incluindo, por vezes, a atuação,

¹²² Intencionalmente, evitar-se-á alimentar neste estudo a legítima curiosidade sobre a personalidade de GV, designadamente sobre a sua formação escolar e filiação doutrinal, dificuldades cujo esclarecimento não tem sido assaz conseguido. Precisamente, no que respeita à teologia e, por via desta, à filosofia, não é difícil identificar conhecimentos e preferências doutrinárias que têm papel relevante de fundamentação em toda a mundividência de GV, mas ele não quer – *non volo* – disputas desse teor na oratória habitual «No quiero disputas en predicaciones» (*Obras Completas de Gil Vicente*, 252: citaremos por esta edição, que é da Biblioteca Nacional, Lisboa, 1928, em reimpressão fac-similada da edição de 1562, indicando a folha, não a página, substituindo a numeração romana pela numeração árabe e adaptando algumas palavras portuguesas à ortografia e pontuação actuais).

¹²³ Ousaria personificar essa exceção no pensador Leonardo Coimbra, convocando, em jeito de reforço de tal interpretação, dois textos de Samuel Dimas: *A Metafísica da Saudade em Leonardo Coimbra. Estudo sobre a presença do Mistério e a redenção integral*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2013; *A Metafísica da Experiência em Leonardo Coimbra. Estudo sobre a dialéctica criacionista da razão mistérica*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012.

no palco, do criador do texto na representação ao vivo, realça, *in actu exercito*, de que pode servir de exemplo o próprio Gil Vicente, a constitutiva característica de ação da linguagem, aproximando, então, esta, mediante o agir, do horizonte soteriológico¹²⁴.

6.2. Gil Vicente e a questão da redenção

Apresentadas algumas observações de carácter geral que, entretanto, pela sua importância teórica, mesmo que apenas enunciadas, excedem uma mera função introdutória, realce-se a ausência de constringentes objeções que incompatibilizem os escritos de Gil Vicente e os temas soteriológicos e escatológicos. Se, como acima se notou, redenção e escatologia são por vezes reconhecidas como vetores constitutivos da atividade cultural, restará então aos intérpretes desta desenhar a singularidade do seu rendilhado numa determinada obra.

É de presumir que o grau de dificuldade em lidar com esses temas cresça na leitura de um texto, do qual, em princípio, não se espera uma apresentação expositiva, embora, em abono da verdade, se deva repisar a ideia já esboçada, segundo a qual o texto dramático, inclusivamente o da produção vicentina, pode ser até propício à abordagem da questão da redenção e da escatologia. No entanto, não parece artificioso perguntar se estas traduzem a marca primacial e intencional de todos os textos do dramaturgo português. A resposta tem boas razões para ser negativa, o que, posta a questão nestes termos, distanciaria o nosso escritor quer da tendência salvacionista dos textos filosóficos dos autores portugueses, quer das razões que conduziram estes a uma radicalização da vida humana entendida como processo de redenção.

É que Gil Vicente não cura prioritariamente de saber porque é que existe o mundo ou, se se prefere, a realidade múltipla, finita – a criação –, como se costuma dizer em terminologia cristã, pois, para ele, ao contrário do que pensam as sementes maniqueístas de muitas culturas, inclusive a ocidental, ao diluírem tudo, em exclusivo, na Unidade, mesmo e até sobretudo a vida humana, o sentido é encontrado no encontro com a própria realidade saída livremente das mãos criadoras de Deus. Antes do porquê, que tanto atrai, entretém e atormenta os filósofos, está a irrecusabilidade dos factos, pelo menos do facto da existência, que só poderá inverter a sua condição de dom, transformando-se em pernicioso destino, se o mesmo ser humano, por um artificioso salto mental, lhe antepuser a resposta ao seu próprio *porquê*, sem se aperceber que essa reflexão nunca é ato primeiro. Não o sendo, compreende-se, desde já, que a soteriologia não tem pertinência no cenário da manifestação originária,

¹²⁴ Essa função que, em contexto não religioso, costuma ser considerada catártica, quase sempre associada à *Poética* de Aristóteles, é bem sentida na maior parte dos *Autos* de GV, sobretudo quando se ocupa das virtudes, sendo de mencionar o *Auto da Mofina Mendes*, onde algumas virtudes, como a *pobreza*, a *humildade*, a *fé* e a *prudência*, actuam personificadamente.

menos ainda caracterizando-a essencialmente. Gil Vicente não vê, ao contrário do que sucede em uma ampla representação da cultura filosófica, a realidade múltipla a deslizar da Unidade, em movimento de intrínseca e incoercível degradação. O nosso dramaturgo celebra, ao invés, jubilosamente, o aparecimento do múltiplo, a riqueza e o colorido da diversidade¹²⁵, os partos da natureza e das rainhas, as noites de Natal – «É noite do nascimento/ Em que Deus mostrou seu dia»¹²⁶ – mais do que a Sexta-Feira da Paixão¹²⁷. O nosso dramaturgo radicaliza a própria Unidade divina, envolvendo-se – sendo envolvido – vivencialmente na dinâmica, em intensidade infinita, trinitária dela, constituindo uma relação, uma hierarquização e uma manifestação comunicativa, oposta a uma imaginária e negativa dispersão degradativa¹²⁸. Essa ação humana participativa, a mais radical e intensa possível, prolongar-se-á generosa e incomensuravelmente pelos tempos e pelos espaços, dinamizando também as páginas da obra do dramaturgo, o qual não esquece, para as retificar, as múltiplas disfuncionalidades que os concidadãos da sua época nesse processo livremente introduziram, em inaceitável infidelidade a um passado glorioso¹²⁹, contrastado, por vezes em ritmo dialeticizado de contrários¹³⁰, com o positivo¹³¹ e o negativo de todos os momentos, bem como com o ideal que os “dias tristes” desse presente não conseguem abafar, gerando-se no escritor um ímpeto de exaltação idealizante de Portugal e dos seus Soberanos que transforma aquele momento em uma plenitude

¹²⁵ Deus «Criou todo o mundo tão bem acabado/Como será e foi até agora.» (*Nau d'Amores*, 145).

¹²⁶ *Auto da Fé*, 13.

¹²⁷ GV não escamoteia a realidade da paixão e do sofrimento de Cristo em prol da salvação humana. Mas, se o Natal, sobretudo a partir da Idade Média e com particular influência do devocionário franciscano (costuma associar-se a ideia da representação do Natal no presépio a S. Francisco de Assis), marcou a história do teatro, não menor influência exerceu, nesse campo, o cenário da paixão de Cristo, que aliás a devoção da Via-Sacra – *Via Crucis* – prolongou até hoje, também estimulada, privilegiadamente, pela pregação franciscana, tradição esta que não se espelha, com particular significado e ênfase, no teatro vicentino, onde, por outro lado, não faltam elementos de doutrinas teológicas familiares à especulação franciscana, que concilia e aproxima, em unidade de sentido, Natal e Paixão de Cristo.

¹²⁸ A referência a Deus como Trindade é recorrente nos textos vicentinos e de grande alcance teológico e filosófico, representando o polo-chave da sua soteriologia e escatologia, por unir o fim com o princípio, dissipando, desse modo, qualquer tentação maniqueísta da religião e da cultura, que sobrepõe contundentemente a Unidade à Trindade ou, então, interpreta esta em esquema de degradação, não colocando as pessoas no mesmo nível ontológico: «Tudo figuras da santa trindade/Tudo mistérios da eternidade (...)». (*Breve sumário da história de Deus*, 69).

¹²⁹ «Não havia em Portugal/Nos tempos mais ancianos/tantas maneiras de enganos/Nem tantos males dum mal.» (*Floresta de Enganos*, 115).

¹³⁰ Conf. «A dialéctica do optimismo e do pessimismo na obra de Gil Vicente».

¹³¹ As expressões de louvor são frequentes nos textos de GV, inspirando-se por vezes nos cantos salmódicos, entremeando português e latim – *laudate/ louvai* (conf. *Auto da Mofina Mendes*).

intemporal¹³², a ressentir-se de um humanismo que já se vai respirando nas manifestações culturais¹³³. Até, em *Auto da Fama*, o tópico desta é convocado para coroar Portugal, no meio de uma competição entre os grandes países da Europa, como França e Itália, Castela: «Vós, Portuguesa Fama, não tenhais ciúmes,/ Que estais colocada na flor dos Cristãos.»¹³⁴.

Essa estruturante, para não dizer ontológica, e positiva visão vicentina pode ser enriquecida e mais explicitada com um pequeno excursus preenchido por dois tópicos – *quaestiones* escolásticas –, que a especulação teológica cristã assumiu no passado e desenvolveu no percurso que foi experimentando, os quais, não tendo um assentimento nem unívoco nem universal, mesmo dentro da Igreja, representam uma preferência devocional, racionalmente bem urdida, indiciando um apreciável labor intelectual que a simplicidade dos personagens teatrais, bem como a defesa de uma pregação não enleada em sofisticadas doutrinas, disfarçam¹³⁵.

Na especulação cristã, não obstante o realce da missão salvífica de Jesus Cristo – Ele é *O Redentor*¹³⁶ –, constituiu *questão teológica* a pergunta sobre o/s motivo/s da encarnação do *Filho de Deus* – este o título primordial. Desde que estivesse racionalmente formulada a missão redentora de Cristo, a *questão*

¹³² A conquista do primeiro lugar, por parte de Portugal, entre todos os reinos e povos, justifica a guerra e explica o beligerante texto *Exortação à Guerra*, onde são interpelados todos os cidadãos portugueses, incluindo o clero, se bem que a crítica a este, um dos alvos preferidos de GV, exceda a nota de patriotismo: «A renda que apanhais/O melhor que vós podeis/ Nas igrejas não gastais/Aos pobres pouco dais/E não sei que lhe fazeis./Dai a terça do que houverdes/Para África conquistar (...)» (*Exortação à Guerra*, 159-160).

¹³³ Conf. «Gil Vicente e a Temporalidade». A presença da Antiguidade clássica e o seu entrelaçamento com a época e as figuras contemporâneas de Gil Vicente, mesmo que não traduzam uma inspiração humanista conscientemente assumida ou que, em sentido oposto, surjam disfarçadamente, para contrariar objeções da época a esse movimento cultural e literário, não deixam de lograr na obra vicentina quer um peso considerável, quer uma interpretação que não representa uma mera presença formal. Esse passado histórico-literário ora é ultrapassado pelos vultos lusos, ora exercem um papel, a caminho de outro superior, este desempenhado pelos Soberanos portugueses, além de, por outro lado e num acto de maior arrojo cultural, nessas figuras antigas se pressentir já uma era cristã (*Auto da Sibila Cassandra*), que tem, como contrapartida, o enriquecimento das referências cristãs com nomes e roupagens da Antiguidade. Assim, superioridade do rei de Portugal à Alexandria (*Romance A aclamação de D. João III*, 255), o Rei de Portugal é um segundo Alexandre (*Frágua de Amor*, 151) a Virgem Maria é Venus (*ibidem*, 152), Jesus é o Cupido (*ibidem*).

¹³⁴ *Auto da Fama*, 191.

¹³⁵ O *Sermão*, que se ocupa, em forma paradoxal, do que deve preencher o conteúdo da oratória sagrada, expõe intencionalmente as doutrinas teológicas conhecidas do autor, o qual sabe que são controversas, razão esta que aconselha a sua omissão nos púlpitos, já que se trata de disputas de escolas, mencionando, a comprovar erudição, aliás adequada, Santo Agostinho, S. Tomás e João Duns Escoto (152).

¹³⁶ Referindo-se a Jesus Cristo, GV acumula, de uma só vez, alguns dos títulos mais significativos: «O homem se chama Jesus/ Messias, Rei, Salvador/ Deus e homem Redentor/ (Não sei se o entendes tu)/ Deus é seu nome maior.» (*Auto da Fé*, 14).

há momentos indicada, sobre as razões da encarnação, metamorfoseava-se em um *problema*, já orientado para uma determinada solução: o Verbo divino teria encarnado para salvar a humanidade pecadora. Se ainda hoje o exercício religioso cristão se manifesta fundamentalmente contextualizado nesse horizonte soteriológico, os teólogos, no entanto, não foram unânimes na resposta à magna pergunta – *Porque é que Cristo encarnou?* –, propendendo, todavia, a resposta para as razões soteriológicas decorrentes do pecado. Somente a alguns – aliás poucos¹³⁷ – não satisfazia a ideia de que a um motivo negativo, o pecado humano, se ficasse a dever o incomparável acontecimento que ocupa o centro da história e que é também a razão de ser da obra de Gil Vicente, a pessoa de Jesus Cristo, o Verbo encarnado.

Se, pelo que acaba de ser observado, a nota soteriológica é, na seriação hierárquica das razões, secundarizada, pois a manifestação de Deus em Jesus Cristo passa a não depender primordialmente do pecado humano, há um outro *lugar teológico* que pode complementar a justeza da secundarização soteriológica da mundividência vicentina.

A figura de Maria é onnipresente e em sumo grau de intensidade devocional na obra deste dramaturgo. Na hierarquização dos diversos títulos que lhe atribui, o de Mãe de Deus¹³⁸ e de Imaculada Conceição¹³⁹ cumprem o papel de fundamentação de todos os outros. O primeiro é a porta de entrada da mariologia na teologia, o que de facto sucedeu quase desde o início das grandes questões trinitárias; o segundo, aliás não dissociado do primeiro, significa e afirma que Maria, por ser a Mãe de Deus, nunca foi – nem poderia ser – atingida pelo pecado, asserção que parecia contundir com a universal missão redentora de Jesus Cristo, fora da qual se situaria, então, uma criatura, por não carecer dela, a Mãe de Deus¹⁴⁰.

¹³⁷ Sem ampliar, no presente estudo, as dimensões desta questão, lembra-se que a resposta ao *Porquê da encarnação*, dissociada, porque antecedendo-o, na ordem das razões, do pecado, encontrou no franciscano João Duns Escoto, que GV cita, uma das suas formulações escolásticas, o mesmo sucedendo com a tese da imaculidade de Maria, outra questão que oportunamente será referida, até porque são aproximadas no texto vicentino: «No quiero mover question teologal/Si outro respeto, salvo encarnar/Le hizo la humana natura tomar,/O' porque no tomó natura angelical/Ni tomar cuenta al Verbo eternal/Si quando encarnó se apartó del Padre,/O' si d'ab initio perseveró su madre;/Ni quiero hablaros neste original. No quiero deciros especulaciones/De Santo Agostin de civitate et cetera;/No quiero de Scoto alegar ni letra/No quiero disputas en predicaciones.» (*Sermão*, 252).

¹³⁸ No longo hino, intitulado *O gloriosa Domina*, articula-se a ação da Trindade, associada à infinitude, precisamente com a Mãe de Deus, «Janela radiosa de resplandor», a sem mácula preservada que foi do pecado (*Auto Pastoril Português*, 29-30).

¹³⁹ Título que sobremaneira enriqueceu a devoção mariana da corte e do povo português, a Imaculada Conceição passou a ser considerada oficialmente Padroeira de Portugal, desde D. João IV, em 1646, embora, na esfera religiosa católica, a chamada definição dogmática só tivesse lugar em 1845, tardiamente, portanto, a indiciar uma longa e difícil assimilação teológica.

¹⁴⁰ O grande paladino da imaculidade de Maria é João Duns Escoto, formulando a questão em linguagem escolástica, tal como o fizera na especulação teológica sobre os motivos da

Embora estejamos a pisar uma área religiosa que, na cultura ocidental moderna, foi relegada para o foro das opções, equivalendo, por isso, a ser considerada exterior à racionalidade, o facto de alguém, no caso os cristãos, admitirem, ao menos em termos de possibilidade, a imaculidade de uma criatura briga com a pressão cultural que vê o múltiplo necessariamente associado a uma degradação ontológica, onde se enraízam, fundamentalmente, as teses maniqueístas, aí residindo também uma explicação sugestiva para entender a renitência de tantos mestres da especulação teológica cristã à tese da imaculidade.

Todo este contexto nunca representou um exemplo da tantas vezes proclamada *serenidade especulativa*, constituindo antes a eclosão de decisivas controvérsias, que a técnica racional das *quaestiones* medievais de certo modo domesticou, mas que continuam hoje a pulsar nos alicerces das grandes opções culturais, que evoluem lenta e penosamente, aliás muitas vezes apenas em aparência. O próprio dramaturgo luso, não obstante ser já expressão sintética de certo modo amadurecida de alguns desses avatares culturais, nem sempre chega ao estádio das conclusões, ficando-se muitas vezes nas aporias e soluções em aberto, dialéticas, onde são palpáveis os resíduos de posições nunca definitivamente superadas, pelo menos ao nível do subconsciente.

Antes de se entrar no que podemos considerar o adequado momento e o estilo específico da soteriologia vicentina, vale a pena aludir a um desses nódulos residuais, que obstrui os mais decididos anseios e esforços de radicalidade. Se é clara, na obra vicentina, a prioridade da bondade ontológica, alicerce dos atos humanos livres, que constituem uma constante afirmação do escritor, a partir dos quais introduz a categoria da responsabilidade¹⁴¹, não deixa de ser culturalmente significativo que o mal – o pecado –, pelos humanos perpetrado, mantenha um resquício de interferência que está antes desses mesmos humanos e que condiciona as suas negativas ações – a inveja de Lúcifer, na formulação da tradição que o nosso dramaturgo relembra¹⁴². Este, que tanto aprecia as

encarnação de Cristo. Não obstante a devoção religiosa a Maria Imaculada, os teólogos experimentaram grande relutância na sua aceitação, já que colocava uma criatura humana fora da acção redentora de Cristo. O próprio Duns Escoto, referência insubstituível na história dessa questão teológica, usa uma argumentação clara a favor da imaculidade, mas ressentido-se ainda na sua exposição um resto de articulação com o pecado: se Deus pode libertar do pecado o pecador, não há razão para não poder impedir que alguém seja atingido pelo pecado. Como se verifica, o vestígio do pecado, em termos culturais, só desaparece inteiramente, se a imaculidade de Maria for associada, como já foi lembrado anteriormente, ao Primado de Cristo, ponto fulcral da teologia escotista.

¹⁴¹ Na *Tragicomédia Romagem de Agravados*, Gil Vicente defronta-se, uma vez mais, já que se torna matéria recorrente na sua obra, com a oposição liberdade-necessidade, para tomar posição, de forma pitoresca, a favor do primeiro membro da relação, confirmando a responsabilidade: «O eu os pernetas fazem/ porque nós o causamos/ E se as fortunas nos trazem/ É porque nós as buscamos (Que os erros de nós nascem.» (187).

¹⁴² Gil Vicente paga tributo à sua cultura e erudição. Não obstante a omnímoda liberdade divina que se reflete no mundo criado, tese fulcral a que o dramaturgo adere, afastando todas

criaturas, particularmente as humanas, entre as quais situa uma mulher isenta de pecado, sente dificuldade em conciliar essa tão alta dignidade humana com a baixeza a que os humanos se sujeitam, recorrendo, então, ao demónio para explicar tal monstruosidade. Esse expediente explicativo, é, de facto, antigo, devendo aliás observar-se que a sua retoma pelo nosso escritor parece constituir uma mera nota erudita, já que o teatro vicentino representa um dos maiores esforços culturais, a favor da radicalidade da vontade humana livre, não fazendo sentido falar de soteriologia, a qual nunca é compatível com momento originário, sem estarem bem estabelecidos os contornos dessa liberdade.

6.3. A responsabilidade da vontade humana

O centro nuclear da obra de Gil Vicente, tendo sobretudo em conta os seus pressupostos doutrinários, quase sempre mais sugeridos do que desenvolvidos, não é de carácter soteriológico, porque, na instância mais radical, nada há a resgatar, mas antes a celebrar e a desenvolver. É ainda a esse nível que avulta a perfeição do mundo, com especial ênfase a do ser humano, cujo poder da vontade especificamente o caracteriza. Mas é também, no âmbito, do *livre alvedrio*¹⁴³ que brota a questão do mal, o mal moral. É para este que Gil Vicente dirige a sua atenção. Se para ele não teria sentido falar do mal ontológico, já seria viável aludir ao mal físico, que o dramaturgo não analisa, receoso talvez de que a abordagem dessa questão fragilizasse o patamar ontológico e condicionasse a liberdade da vontade¹⁴⁴. No entanto, Gil Vicente se, por um

as interferências e esquemas que possam alimentar o degradacionismo maniqueísta, a figura de Lúcifer aparece demasiadamente cedo no processo da criação (basta lembrar que é figura em evidência em *Breve sumário da história de Deus*), que mais não seja para enfatizar o pecado da inveja, que o demónio em extremo personifica, desesperado com a nobreza dos humanos, designadamente a do primeiro casal, que foram doados com o que aos demónios pertencia – também reina a inveja na «corte» dos diabos –, ou para o escritor criar a oportunidade de, na dual luta de forças, mostrar como Deus vence o diabo, tirando-lhe «toda a jurisdição» (149), acabando este por se subordinar a Cristo e, conseqüentemente, desaparecer, embora fique a advertência dirigida a todos os humanos perante a tentação diabólica: «Que a todo o estado humano/ O Diabo traz engano/ Por permissão infinita» (*ibidem*, 94).

¹⁴³ «E dizei-lhe que o pavio/ Desta vela é a salvação,/ E a cera o poderio/ Que tem o livre alvedrio,/ E o lume a perfeição.» (*Auto da Mofina Mendes*, 24); «Vosso livre alvedrio/ isento, forro, poderoso/ Vos é dado/ Pelo divino poderio/ E Senhoria/ Que possais fazer glorioso/ Vosso estado/ Deu-vos livre entendimento/ E a vontade libertada (...).» (*Auto da Alma*, 38). Até o diabo reconhece, impotente, que não força ninguém a pecar (*Auto da Feira*, 33).

¹⁴⁴ A obra de Gil Vicente bem pode considerar-se uma cruzada contra o necessitarismo de qualquer ordem, seja da natureza, dos astros, seja das artes ou artimanhas humanas, inclusivamente a feitiçaria. Significativo o texto da *Carta* sobre o tremor de terra de 1531, o qual os pregadores («frades», «padres») interpretavam como um castigo, fazendo, além disso, previsões sobre a sua repetição para breve, pontos que são minuciosamente rebatidos com argumentos de um espírito verdadeiramente esclarecido (*Carta*, 257s.), não confundindo «pregar» com «praguejar» (*ibidem*).

lado, tem – e quer ter, até para ampliar os ideais do Portugal daquela época e hiperbolizar a bondade dos Soberanos – uma fasquia alta para medir a capacidade humana voluntária, reconhece, por outro, as fissuras que ela consente¹⁴⁵; os «tristes dias» daquela época, os vícios de algumas classes e profissões, particularmente as da justiça¹⁴⁶. Mas, ao generalizar as nódoas da toalha alva, nunca desresponsabiliza, por fenómenos de diluição, as raízes pessoais da ação pecaminosa, o que representa ainda uma forma de valorizar e de justificar a crítica que lhe dirige, esta por vezes assaz veemente, cuja severidade do tom poderá fazer já parte da estratégia do resgate.

É, com efeito, a partir daqui e só agora que, perante o mal, resultado da vontade humana, se abre a questão da redenção, certamente um benefício, mas não o fator mais importante do mistério da realidade. Gil Vicente, reconhecendo a possibilidade humana de operar o bem e o mal e descrevendo os sintomáticos vícios daquela época, faz da sua obra uma espécie de tratado de virtudes, o cultivo das quais, tal como a representação teatral delas, constitui já uma superação do mal. Não se pode, todavia, ver aí um sistemático tratado de virtudes, de modo a estabelecer, por exemplo, uma estruturação hierárquica das mesmas. É que também o exercício das virtudes conta com os fatores tempo e estilo. No caso vertente, se na inveja reside a mais perigosa tentação dos humanos – neste ponto bem próximos das entidades luciferinas –, em sentido oposto, a pobreza é rainha¹⁴⁷, prioridade esta que pode ser interpretada pelo menos em uma dupla orientação: denúncia das cobiças daquela época, ampliadas pelas novas fontes de riqueza (contrastadas com a miséria e a vida penosa dos lavradores¹⁴⁸) e pelo natural ideal do homem novo, cujo insaciável ter alimenta a vanglória, porventura a verdadeira mola dos vícios; ou, numa leitura cultural, a anuência a um legado caraterístico do ideal franciscano, interpretação verosímil, como se verá seguidamente, aludindo à doutrina filosófico-teológica do voluntarismo.

¹⁴⁵ Em *Auto da Alma*, o diálogo entre o anjo e o diabo, refere-se à exortação ao esforço do primeiro, em contraste com o aliciamento à preguiça feito pelo diabo: «Não cureis de vos matar» (39).

¹⁴⁶ Gil Vicente tem alvos preferidos, tendo as infracções à justiça a prioridade: «A Justiça sou chamada/ Ando muito corcovada/ A vara tenho torcida/ E a balança quebrada.» (*Frágua de Amor*, 154). Para lá da leitura que ele ia fazendo das virtudes e dos vícios daquela época em Portugal, a justiça aparece como um modelo que ultrapassa o nível simplesmente social e jurídico, como os textos das *Barbas* o confirmam.

¹⁴⁷ «Por mostrar que a pobreza/ Actual e espiritual/ É o toque principal/ Da celestial riqueza/ Porque é porta da humildade/ Caminho da paciência/ Horto da santa prudência/ Esteio da santidade.» (*Auto da Fé*, 15). Este enraizamento das virtudes na pobreza é mais um elemento que situa GV próximo do franciscanismo.

¹⁴⁸ O testemunho do lavrador, registado em *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, mostra bem como o campo é o lugar propício tanto a uma vida honesta como a um calvário de sacrifícios, além de ser povoado de famílias numerosas.

Em uma visão global da obra de Gil Vicente, é difícil destrinçar entre o que podemos considerar a determinante histórica da época, à qual o dramaturgo reagia, positiva e negativamente, dispondo de um género literário que facilitava a exposição quer do diagnóstico, quer da medicação – e até do exercício da cura –, bem como das coordenadas doutrinárias, sobretudo teológicas e filosóficas, preferenciais, legadas pela tradição, dentro do horizonte das quais o escritor lia os acontecimentos do seu tempo e o perfil da vida humana, inclusive, senão principalmente, a ênfase na vontade. É a combinação do histórico e do cultural, não obstante o artificialismo da distinção entre estes dois fatores, mas que pode contribuir para o desvendamento de alguns enigmas que ainda subsistem sobre a personagem que gerou a produção literária vicentina. Se os relatos teatralmente apresentados e representados por Gil Vicente interessam ao historiador e de certo modo vicejam o texto, as opções culturais, ainda quando mais pressentidas do que explicitadas, facilitam privilegiadamente a interpretação dos temas propostos para estudo – a redenção e a escatologia. Convém lembrar que estamos perante um cristão com alguma formação teológica e que, por outro lado, a teologia é sempre plural ou, pelo menos, se desenvolve suscitada pela diversidade das vivências individuais e comunitárias.

No que à vontade concerne, polo fulcral, sobretudo em algumas tendências especulativas da antropologia teológica, mais sensíveis a essa faculdade do que à da inteligência, nas quais parece dever filiar-se a reflexão vicentina, são de salientar alguns vetores: o homem é a sua vontade¹⁴⁹, tanto para realizar o bem como o mal; por outro lado, a vontade é aberta ao infinito, mas a de dimensão humana tanto experimenta essa amplitude como a impossibilidade de se realizar plenamente, a não ser com o auxílio de outrem, particularmente o de Deus¹⁵⁰; em terceiro lugar, mas com força retroativa no que acaba de ser referido, a lógica da vida do mundo não é já a da ordenação finita da natureza, mas a das possibilidades abertas pela infinitude divina, de que a própria vontade humana participa, tal como as gentes lusitanas, que atravessaram os mares porque até Hércules lhe abriu caminho¹⁵¹, a derrota de um mito que Gil Vicente quer celebrar. Aliás, este feito deve ser já integrado no processo de desenvolvimento, em que se inscrevem alguns elementos soteriológicos da própria história universal, incluindo nela a vitória sobre o Islão, elementos esses que passam a caracterizar a escatologia vicentina.

¹⁴⁹ Santo Agostinho, reconhecido por GV como sua autoridade cimeira, «Pilar», havia cinzelado para sempre esta primazia da vontade: «Voluntas est quippe in omnibus: imo omnes nihil aliud quam voluntates sunt» (*De Civitate Dei*, XIV, VI).

¹⁵⁰ Também a Igreja: Gil Vicente, não obstante ser geralmente implacável na censura ao clero, vê a Igreja com apreço carinhoso, porque ela é a hospedeira da humanidade peregrina: «A hóspeda tem graça tanta/ Far-vos-á tantos favores (...)/ É a Madre Igreja Santa» (*Auto da alma*, 40).

¹⁵¹ *Lusiadas*, Canto VI.

6.4. Nexos entre a soteriologia e a escatologia vicentinas

Se a soteriologia de Gil Vicente entra tardiamente na ordem das razões da mundividência do escritor, essa secundarização vai também marcar os horizontes da sua escatologia. Sendo prioritários e determinantes, em toda a extensão da racionalidade, os supostos ontológicos que, julgamos, ficaram suficientemente delineados, a escatologia não pode ser deles dissociada. A ser assim, a fundamental intencionalidade da escatologia deveria compaginar-se com a manifestação do bem, do desenvolvimento, da valorização da temporalidade, embora excedendo-a. Sucede, porém, que, à semelhança do que foi descrito sobre a soteriologia, que surgiu, incidentalmente, com o mal ético, também agora, no percurso de manifestação de vida, os humanos são confrontados com a irrecusável experiência de morte, que Gil Vicente lamenta¹⁵², a qual passa a condicionar a sua escatologia, embora, em boa verdade, não se apure, em toda a sua extensão, as razões da morte, designadamente se é consequência do pecado, tal como argumenta S. Paulo, se é constitutiva da condição da finitude.

De qualquer modo, os motivos de reflexão não cessam do irremediável fenómeno da morte, nem são apenas estimulados pelos enigmas que esta esconde, como se nela se fundissem todas as questões. O otimismo ontológico que vem sendo sugerido não pode ser travado pela morte, já que faz parte da intencionalidade da vida o prolongamento interminável desta. Há certamente uma travessia – as *barbas* estão em função dela –, a vida humana é «triste carreira», tem de palmilhar a estrada (*Auto da alma*, 38), conduzindo, inclusivamente, para o desconhecido. Existe um *cá* e um *lá*, talvez mais sentidos por Gil Vicente como mudanças de estado da vida humana do que como um *antes* e um *depois* de uma ativa temporalidade.

Seja por decorrência da morte e do termo da realidade finita, seja por mudança de estado ou até por transformação substancial da vida humana, há lugar para uma escatologia na obra de Gil Vicente, tendo algum sentido falar de últimos tempos, nem que seja em obediência ao estatuto teológico do tema. Com efeito, a importância da morte, mais do que amarguradamente sentida, é inflacionada, no teatro de Gil Vicente, pela forma literária e pela engenharia cénica, aparentemente expressões típicas de teor escatológico, mas que de facto remetem para questões de outra ordem, embora não indiferentes ao horizonte de *tempos derradeiros*.

Para abrir caminho à escatologia, é preciso admitir a mudança, o trânsito e porventura o transe, o *cá* e o *lá*, talvez mais do que o *antes* e o *depois*, mesmo que seja para esvaziar o balão que a especulação de tantos séculos encheu.

¹⁵² De facto, a morte não é para iludir: «Morte, quão cruas são tuas esporas/ Quão lastimeiras.» (*Breve sumário da história de Deus*, 70). Tão importante é a sua referência que merece ser personificada, nesse texto, onde dialoga com as grandes figuras de todos os tempos, obviamente com as da Bíblia.

De facto, todos os elementos que costumam preencher a escatologia subsistem na obra vicentina, mas dentro de um contexto específico que importa esclarecer. O escritor não duvidava, na sua condição de cristão, da imortalidade¹⁵³, mas sobre o *lá* de um estado diferente da vida que ele experimentava, nada – ou pouco – diz, quase só que a vida humana volta à fonte donde jorrou, até porque é imagem de Deus¹⁵⁴. Também o *depois* não constitui grande preocupação para ele, merecendo, todavia esta atemporalização da existência algum detenimento reflexivo, dada a marca que imprime na escatologia vicentina.

De fato, na obra de Gil Vicente, não obstante o peso que nos supostos da mundividência deste tem Santo Agostinho¹⁵⁵, sem o qual a especulação sobre a temporalidade teria no futuro contornos muito diferentes, o tempo não cria, nem verdadeiramente desliza, emergindo apenas para se assistir ao seu eclipse. A explicação mais acessível para o entendimento de tal situação, sendo argumento de ordem exterior, não deixa de ser plausível e de marcantes efeitos. Por um lado, na mentalidade literária do nosso escritor, fazia-se já sentir a intemporalidade¹⁵⁶ do humanismo renascentista e, por outro, mas na sequência racional deste, a celebração dos feitos portugueses personificados nos seus Soberanos, em homenagem aos quais eram redigidas e representadas muitas das peças teatrais agora em estudo, representava, dir-se-ia hoje, o *fim da história*, tudo esgotando e nada mais havendo a esperar.

Um presente idealizado, sem densidade temporal, destituído de passado, porque diluído no presente, o polo de total convergência, e sem futuro parece gorar a ideia de escatologia e contrariar os ingredientes que costumam ser realçados pela fenomenologia desta. Todavia, uma leitura ética da obra vicentina, aquela que mais espontaneamente prende o intérprete, supõe, em princípio, uma escatologia, o que, a confirmar-se, não poderá contrariar a dimensão ontológica que temos vindo a enfatizar, desde o início deste estudo. Importa, assim, tipificar tal escatologia – ou porventura justificar uma ausência dela.

O presente temporal idealizado, que há pouco se referiu, contrasta com um outro presente, agora negativo, sendo este o alvo preferencial da crítica do autor: uma época de crise. Se, nas galerias do bem, resplendem os Soberanos,

¹⁵³ Os argumentos são colhidos da tradição agostiniana: a alma não é formada a partir de coisa alguma, é criação preciosa de Deus, não é corruptível (*Auto da Alma*, 38); Job crê na ressurreição (*Breve sumário da história de Deus*, 67), mas ninguém sabe se aquilo que não tem que ser, o contingente, possa suceder outra vez, somente a Deus é dado saber (*Carta*, 254).

¹⁵⁴ «Planta sois e caminheira/ Que ainda que estais vos is/ Donde viestes./ Vossa pátria verdadeira/ É ser herdeira/ Da glória que conseguis (...)» (*Auto da Alma*, 38).

¹⁵⁵ «Vinde-vos aqui assentar/ Mui devagar/ Que os manjares estão guisados/ Por Deus Padre/ Santo Agostinho doutor/ Jerónimo, Ambrósio e São Tomás/ Meus pilares» (*Auto da Alma*, 41).

¹⁵⁶ Em *Breve sumário da história de Deus*, 74, satanás, reactualizando a tentação de Cristo, oferece terras bem portuguesas, como Rio Frio, Aldeia Galega, Landeira, Coruche, Samora, Salvaterra, Almeirim, etc., esbatendo a distância temporal e actualizando os espaços.

nos abismos do mal revolvem-se os paradigmas malsãos dessa época, obra de gente não propriamente da corte, mas a esta não alheia – no campo e na pastorícia, se algum mal há, é o do amor que merece sempre condescendência –, não lhe advindo da cor do sangue a importância, mas das profissões que exercem e das oportunidades que se lhe oferecem, logrando particular e negativo papel os agentes das leis. A esta luz se compreende que a obra vicentina possa ser lida como um tribunal no qual se sentam os paradigmáticos responsáveis desse perturbado momento, sobressaindo, então, a virtude/vício, talvez melhor, a incoercível lei, cujos vereditos recaem especialmente sobre os que, tendo a missão de a aplicar, antes a subvertem para interesse próprio¹⁵⁷. O modelo jurídico está de tal forma presente que é legítimo falar de uma judicialização da ética. No entanto, todo este processo em nada contradiz ou mesmo secundariza o que foi até ao momento observado sobre a ética, inclusivamente sobre a responsabilidade pessoal¹⁵⁸, nunca absorvida pela responsabilidade profissional e pelo estatuto social, embora seja este que Gil Vicente pretende atingir.

A escatologia vicentina, muito condicionada pelos códigos das exigências teatrais, vai então polarizar-se sobretudo na crítica-juízo dos padronizados vícios da época. O historial do presente é preenchido pelo cenário dos que merecem ser julgados e condenados pelo estatuto jurídico-ético da época, para o qual não há grande fundamentação, menos ainda no Transcendente, embora não totalmente delido, estabelecendo-se, teatralmente, a mediação entre os juízos dos humanos e os da Divindade, através da figura etérea dos anjos. Fora a alusão aos exercícios da oração, a maior parte das vezes entremeada de fortes críticas aos que a elas, por dever de ofício, os clérigos, estão obrigados, mas não as cumprem, e reconhecendo a presença de uma abrangente e constante atmosfera de Transcendência, o que verdadeiramente avulta, nesse horizonte de fim de época, para não dizer de esgotamento moral daquela sociedade, representada pelas classes formalmente prestigiadas, os juizes e os fidalgos, é o juízo ético-jurídico, a que recorre a crítica do escritor, singular característica do dramaturgo, o qual, mesmo que não emita um juízo, em seu próprio nome, o que tornaria o destino definitivo da pessoa julgada muito frágil, visto ter como ponto de partida uma decisão subjetiva, porventura arbitrária, não deixa de ser um juízo de Gil Vicente, tanto mais plausível quanto a seleção desses vícios e dos visados é da lavra do autor das peças, ainda que aplaudida pela assistência. No entanto, o escritor tem consciência de que há um padrão axiológico autónomo e independente do tempo e das circunstâncias.

¹⁵⁷ Entre outros atropelos da lei, Gil Vicente lembra, por meio do diabo, a um corregedor, a caminho do inferno, que recebeu «luvas» dos judeus, uma forma indireta de também criticar estes, alvo frequente do dramaturgo português: «E as peitas dos judeus/ Que vossa mulher levava» (*Auto da Barca do Inferno*, 48).

¹⁵⁸ Cada um escolhe a vida a que a barca o conduzirá: «Vai ou vem, embarcai prestes,/ Segundo lá escolheste/ Assim cá vos contentais» (*Auto da Barca do Inferno*, 44).

De certo modo, o veredito, que é decidido pelo anjo, muitas vezes proclamado pelo diabo, também este anjo-mau, equivale a essa intemporal e formal escala axiológica, a qual, por sua vez, corresponde ao ideal da época, marcado pela exaltação, modelo e ação dos Soberanos, ideal esse que acaba por ser o verdadeiro juiz, não precisando, nesse caso, de nenhuma outra instância fundadora. O papel do Transcendente estará reservado para outro nível, que conciliará a justiça com a misericórdia.

Sucedem, porém, que o porta-voz desse ideal e dessa escala de valores é o próprio escritor, sendo este o compositor da argumentação pronunciada pelo anjo, que explicará a sorte – o destino dos humanos, pelo menos a que decorre do juízo do dramaturgo. No caso vertente, estamos perante um juiz severo¹⁵⁹, encaminhando um reduzido número – «Mui pequena é esta barca»¹⁶⁰ – para o reino dos eleitos, ao contrário da *barca* que conduz ao inferno, lugar de encontro de oficiais do mesmo ofício e certamente cúmplices nas desregulações.

Esta cena da escatologia, aquela que é visível aos olhos humanos, parece fazer depender a sorte da humanidade da crítica biliosa de um escritor, que detém o privilégio da última palavra, conferida pela autoridade artística, em última análise consentida pelo poder político que a instrumentaliza a seu favor. No entanto, esta solução que, teatralmente, aparece como o último cenário da obra de Gil Vicente não contentaria ninguém, menos ainda o nosso dramaturgo, dada a sua formação humana e cristã, aliás com alicerces filosófico-teológicos não negligenciáveis. Não só a virtude não é dissolvida na lei, como também e sobretudo ele não reclama para si nem o juízo último, nem a derradeira palavra, admitindo, por um lado, que os juízos divinos são diferentes dos veredictos humanos e, por outro, que a linguagem jurídica da sua época não suporta conexões entre justiça e misericórdia, quando é precisamente esta que caracteriza a justiça divina. Se Gil Vicente vai condenando, ao ritmo da repetição do hábito de condenar, onde regista poucas descontinuidades de piedade, ele não congela, todavia, nessa sua sentença, o mistério da existência humana. Tal como, no momento inicial do tempo, havia um hiato entre o Criador e o mundo criado, salvaguardando o destino humano do necessitarismo degradacionista, assim, no termo da «carrreira», há o recurso último que não decorre de uma continuidade quer das boas obras humanas, quer dos malefícios efetuados, que levariam com eles uma inexorável condenação imanente. Sempre, na teologia cristã, figurou a *questão* sobre como Deus concilia a justiça e a misericórdia, conúbio que Gil Vicente aceita, sem argumentação, como um dado – um dom –, mesmo que, nos seus juízos, quase por dever de ofício, prepondere a dura justiça imanente, afinal

¹⁵⁹ Gil Vicente, além de se mostrar pouco generoso no número dos que seguem para a Glória, faz uma seleção intrigante, ao realçar a salvação de um *parvo*, um *menino* e os *cavalheiros* da Ordem de Cristo (*Auto da Barca do Inferno*, 49).

¹⁶⁰ *Auto da barca do Inferno* (44).

a humana, bem contingente, a qual vive em esperança de outra, transcendente¹⁶¹. É desse modo que Gil Vicente recupera o otimismo cristão e ontológico, unindo a graça do fim com a liberdade divina ao criar, ainda uma expressão do voluntarismo especulativo que sempre inspirou as suas coordenadas doutrinais¹⁶².

Gil Vicente, que cultivava uma racionalidade exigente, condensa, no Hino *O gloriosa Domina*, expressão da sua abrangente devoção mariana, o que resta à humanidade dizer e fazer, perante o mistério da vida humana e do mundo: «(...) tanger palmas e dar mil louvores/ Ao Padre, ao Filho e Espírito, e a ela!»¹⁶³

¹⁶¹ A paráfrase ao *Salmo Miserere mei Deus* (250s.) mostra, contudo, quão arraigada estava a ideia de piedade e misericórdia – «Tua justiça clemente» – bíblicas no espírito de Gil Vicente. Aliás, em *Breve sumário da história de Deus* (63), desenvolve o mesmo tema do *Miserere*, reconhecendo como a infinita bondade de Deus «Precede em grandeza toda a cousa finda». Por isso, no diálogo entre as virtudes clássicas, bem destacadas, surge, sumida no corpo do texto, a *esperança*: «E acendei ess'outra vela/ Que se chama esperança/ E lhes convém acendê-la (...) E dissei-lhe que o pavio/ Desta vela é a salvação/ E a cera o poderio/ Que tem o livre arbítrio/ E o lume a perfeição.» (*Auto da Mofina Mendes*, 24).

¹⁶² Entre os diversos significados teológicos e filosóficos de voluntarismo detém a primazia o da sobreposição da vontade à inteligência, dentro da estruturação das faculdades humanas. Pode afirmar-se que, na tradição teológico-filosófica, João Duns Escoto é o príncipe dos voluntaristas. A tese estava suficientemente disseminada na época de GV. Não é por acaso que André do Prado, outro franciscano, no seu *Horologium Fidei* (conf. *Horologium Fidei. Relógio da Fé: Diálogo com o Infante D. Henrique*, trad., introd. e notas por Aires A. Do Nascimento, Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1994), cita Francisco de Meyronnes, também franciscano escotista que se ocupou do tema do livre arbítrio. Ora este mesmo pensador é citado, numa espécie de trio teológico de franciscanos, por GV, logo no início do *Auto da Mofina Mendes*, numa tirada, *a modo de pregação*, posta na boca de um Frade: «Diz Francisco de Mairões/Ricardo e Boaventura (...)»

¹⁶³ *Auto pastoril português* (30).

Capítulo Décimo
EXPULSÃO E REGRESSO AO PARAÍSO
NA ARTE CRISTÃ DO ROMÂNICO
E DO GÓTICO

1. Redenção e Escatologia na Arte Românica em Portugal

Jorge Manuel de Oliveira Rodrigues

Não são muitos os programas eruditos da escultura românica em Portugal, estando a pintura praticamente ausente do nosso panorama artístico nos séculos XI e XII, com raros e excepcionais vestígios de coloração de alguns detalhes escultóricos que só arqueologicamente conseguimos identificar.

Não existem por isso entre nós os grande tímpanos historiados franceses ou espanhóis onde se explanam grandes temas Apocalípticos, como em Sainte-Foy de Conques com a sua pormenorizada galeria de 124 figuras policromadas, dominadas pela presença a um tempo terrível e majestática do grande Cristo do Juízo Final, momento decisivo do Fim dos Tempos em que serão pesadas as almas e será decidida a sua Salvação ou a sua Danação. As nossas mais interessantes exceções são as dos tímpanos das igrejas do Salvador de Bravães, de S. Pedro de Rates ou do Salvador de Ansiães, representando o Cristo Pantocrator em versões diversas e bem mais simples do que as que encontramos além-Pirinéus mas carregadas do mesmo simbolismo.

É neste contexto que, esperando o momento dramático do Juízo, os fiéis se fazem enterrar no adro junto à igreja, procurando a proteção simbólica desta, colocando-se sob as suas goteiras - *sub stillicidio* - mas também – quando a sua *condição* o permite – nos enterramentos privilegiados junto da entrada, no espaço do *adro* frontal ou dentro das *ante-igrejas* ou *galilés* - *ante limina ecclesiae* - construídas propositadamente como estruturas funerárias dos patronos do

templo, metáfora da alma esperando o Juízo Final para ser admitida no Paraíso¹⁶⁴, colocando-se diante da sua *porta*¹⁶⁵.

O primeiro caso encontramos-lo na igreja do Salvador de Ansiães cuja construção foi iniciada em finais do século XII, cerca de 1180¹⁶⁶, embora grande parte da crasta seja já do século XIII¹⁶⁷, como atestam várias epígrafes datáveis da centúria de duzentos¹⁶⁸. Como grande parte das igrejas do românico rural do norte português, a do Salvador de Ansiães tem uma só nave de planta retangular, com cabeceira igualmente retangular, sendo ambas cobertas por teto suportado por travejamento de madeira. O aspeto geral é de grande simplicidade e robustez, servindo a rudeza da construção os objetivos práticos dos seus construtores, de legar um templo sólido e perene em épocas e regiões instáveis.

O grande motivo de interesse do templo é sobretudo a sua riqueza escultórica e, como em Bravães, é o portal ocidental que prende desde logo a atenção. Trata-se de um portal de arco de volta perfeita, com quatro arquivoltas boleadas assentes em oito capitéis, enquadrando um tímpano que apresenta o Cristo Pantocrator rodeado pelo Tetramorfo. É uma peça com pouco relevo, razoavelmente erudita que, pela fatura «...lembra os marfins bizantinos, pois as figuras são sem relevo, mal se destacando da sombra dos fundos»¹⁶⁹; apresenta ao centro – na atitude serena mas austera do *Juiz* – a figura de Cristo nimbado, quase parecendo imberbe, entronizado e dentro da mandorla, mão direita erguida abençoando o seu *rebanho*, mão esquerda segurando o Livro Sagrado, símbolo da sua *revelação* e da sua legitimidade. A mandorla é – literalmente – sustentada pelo Tetramorfo: o anjo/homem de S. Mateus, a água

¹⁶⁴ Cf. Alain Dierkens, «Avant-corps, galilées, massifs occidentaux : quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions», in *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle* (dir. Christian Sapin), Paris, Éditions du CTHS, 2002, p. 498.

¹⁶⁵ Eram duas as vantagens em se fazer tumular na *galilé* do templo: estar perto da Porta do Paraíso (ou do Céu), para ser chamados para junto do Pai; e serem os seus túmulos vistos por todos os que entram na igreja, como «expoente de prestígio social e orgulho de classe», beneficiando das «orações dos vivos» que os contemplam, como refere Isidro Bango Torviso «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, p. 97 e Xavier Dectot, *Les tombeaux des familles royales de la péninsule ibérique au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009, pp. 141-142.

¹⁶⁶ Cf. Roger Teixeira Lopes, *Carrazeda de Ansiães. Património artístico*, Mirandela, João Azevedo Editor/Terra Transmontana, 1996, p. 66.

¹⁶⁷ Cf. Gerhard N. Graf, *Portugal Roman*, Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque, 1986-1987, vol. 1 p. 296 situa a construção entre finais do século XII e início do XIII; Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *História da Arte em Portugal. 1 O Românico*, Lisboa, Presença, 2001, p. 126, pensa que será já da primeira metade do século XIII.

¹⁶⁸ Cf. Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, Lisboa, F.C.G./F.C.T., 2000, vol. II, tomo 2, pp. 1179-1184.

¹⁶⁹ Pedro Vitorino «O portal românico de Ansiães», in *Dionysos*, Porto, 1925, 3ª série, nº 1, (Julho), p. 21; baixo relevo que lembra, pelo estilo, os de San Miguel de Lillo, em Oviedo.

de S. João, o touro de S. Lucas e o leão de S. Marcos ou seja, os Evangelistas aqui representados - com alguma liberdade estilística - pelos seus símbolos. Uma peça de grande qualidade e uma das raras representações deste tema em tímpanos de igrejas românicas portuguesas que atesta, uma vez mais, a relevância de Ansiães na época de construção do castelo e da igreja do Salvador¹⁷⁰.

É, no entanto, nas arquivoltas e capitéis que ladeiam o tímpano que vamos encontrar os maiores motivos de interesse e originalidade deste portal singular. Os capitéis apresentam temas característicos da influência bracarense, de aparente matriz beneditina¹⁷¹, sendo os mais interessantes os dois de onde arranca a arquivolta interior: do lado norte um dragão, simbolicamente aparentado à serpente, contorce-se no exíguo espaço, parecendo ter uma cauda bífida e «encurralando» um homem (de que se vê apenas a cabeça) no canto mais setentrional; no capitel em frente é uma figura feminina que, embora muito danificada (sem cabeça) parece ricamente vestida, sentada num dorso de animal, segurando algo na mão esquerda e tendo as longas mangas do manto agarradas por uma mão que se vê em baixo à direita, sendo atacada do lado oposto¹⁷²; o tema da tentação e do pecado parece aqui evidente, entre o dragão/serpente terrível – associada ao demónio e já tendo feito vítimas – e a mulher que claramente a contempla, já literalmente *enredada* na tentação da *luxúria*, levando-nos mesmo a acreditar que estaremos em presença aqui de uma representação de um tema do Apocalipse, tal como nos aparece, por exemplo, no *Apocalipse do Lorrão*: o dragão de «A mulher no sol e o dragão» e a *meretriz* (da Babilónia) – segurando na mão o *cálice* – de «A mulher sobre a besta»¹⁷³. Naturalmente que, embora de uma forma menos estruturada do que num códice iluminado, todo o programa assume uma clara significação Apocalíptica; facto que também poderemos constatar no programa do portal axial da Sé de Lisboa, em que a *Meretriz da Babilónia* nos surge face ao *Arcanjo S. Miguel derrotando o Dragão*, remetendo para o *Apocalipse*, 12, 7-9¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Cf. *ibidem*, p. 19, nota 2: «Na hobreira da porta principal, entre um pautado em duas linhas lê-se a palavra SALVATORIS, num mixto de caracteres latinos e góticos, que recorda o orago do templo».

¹⁷¹ Cf. Manuel Luís Real, «La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal», in *Portugal Roman* (dir. Gerhard N. Graf), Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque, 1986, vol. 1, pp. 51-63.

¹⁷² Este capitel está bastante danificado do seu lado esquerdo, junto ao tímpano, dificultando a sua leitura, tendo a cabeça da figura feminina sido destruída (o que aconteceu a outras, como S. Paulo ou à figura masculina da consola do lado direito).

¹⁷³ *Apocalipse do Lorrão*, fls. 153 v. e 43 v., respectivamente; cf. Anne de Egry, *O Apocalipse do Lorrão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 97-99, 113-116 [sobretudo] e lâminas VII e XII.

¹⁷⁴ Cf. Jorge Rodrigues, *Galilea, locus e memória. Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados em Portugal, do início do século XII a meados do século XIV: da formação do Reino à vitória no Salado*, FCSH-UNL, 2011 [tese de doutoramento, policopiado], pp. 504-505.

Voltando a Ansiães e começando pela arquivolta exterior, as representações que aqui conseguimos discernir misturam, numa situação de alguma confusão iconográfica, figurações humanas em diversas posições e circunstâncias: por vezes erguendo o que parece ser uma espada, outras vezes enredadas no toro da arquivolta, vendo-se apenas a parte traseira da figura, outras ainda parecendo agarrar-se ao referido toro¹⁷⁵. Como *periferia* do programa iconográfico do portal de Ansiães, esta arquivolta parece-nos retomar – de forma algo frustrante – o tema do *Limbo*, ensaiado na arcada esquerda da obra compostelana do Portal da Glória de Mestre Mateus, entre 1188 e 1200¹⁷⁶. A arquivolta seguinte ostenta, por seu turno, o tema das *beak heads* mordendo o toro boleado, que encontramos com alguma frequência no românico português¹⁷⁷. Já a segunda arquivolta – que é a primeira decorada – apresenta um complexo e problemático programa iconográfico; começando logo pelo número de figuras representadas: nove.

Claramente identificáveis são as *segundas* figurações de cada lado da arquivolta: S. Pedro, com as *chaves*, do lado esquerdo e S. Paulo, erguendo a *espada*, do lado direito; não faltou aqui *clareza* ao escultor ao representar estas figuras. A questão primeira, que teremos que aqui colocar, é que Pedro e Paulo são, efetivamente, os *pilares* da Igreja, os *primeiros* em qualquer composição. Se aqui são *precedidos* por outros personagens, teremos que tentar discernir quem são, mas não serão certamente outros Apóstolos, que nunca poderiam quebrar a hierarquia figurativa. Assim, as figuras que precedem Pedro e Paulo só o poderão fazer por razões de *importância*, relativamente ao papel que desempenham na Igreja ou na difusão da sua doutrina ou, alternativamente, se de facto os *precederam* no tempo, o que nos parece ser a chave para uma possível explicação; as duas figuras, com tratamento diferenciado e uma maior escala (sobretudo a do lado direito) representarão, na nossa interpretação, dois personagens do Antigo Testamento: Moisés¹⁷⁸, do lado direito, segurando o que

¹⁷⁵ Cf. Jorge Rodrigues, *Aspectos da ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal*, dissertação de mestrado em história da arte, policopiada, Lisboa, F.C.S.H./U.N.L., 1987, vol. I, p. 62, não parecendo confirmar-se o que nos pareceu ter visto então – uma mistura de figurações animais e humanas – embora pelo menos uma das figurações apresente características simiescas, o que estará de acordo com o programa aqui representado, como veremos, dadas as características de *malícia* atribuídas aos símios, criaturas viciosas e dadas ao pecado da luxúria, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (2ª ed.), Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 887.

¹⁷⁶ Cf. Rocío Sánchez Ameijeiras, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX», in *Românico em Portugal e Galiza* (coord. José Carlos Valle Pérez e Jorge Rodrigues), Lisboa/ Corunha, Fundação Calouste Gulbenkian/ Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 159-161, de que provavelmente teremos uma outra representação em Portugal nas arquivoltas de S. Pedro de Leiria.

¹⁷⁷ Cf. Manuel Luís Real, «La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal», in *op. cit.*, vol 1, p. 49.

¹⁷⁸ Que nos aparece na catedral de Chartres em meados do século XII, por exemplo, com uma longa veste e contribuindo para estabelecer a «aliança entre o Antigo e o Novo

serão as *Tábuas da Lei* – de forma quadrada, diferente da habitual representação do *Livro* – com uma veste e um tratamento do cabelo (ou de algo com que cobre a cabeça) um pouco diferente dos restantes figurados, que lhe parece conferir um – voluntário – aspeto mais «arcaico»; já do lado esquerdo pensamos que se trata de uma representação de Sansão e o leão¹⁷⁹, representando simbolicamente o ciclo da *paixão* e *trunfo* de Cristo, iniciado pela humilhação pelos filisteus, seguido da vitória sobre o leão como parábola da vitória de Cristo sobre as forças demoníacas e culminando com a derrota e aniquilação dos filisteus que prenuncia a *Ressurreição*¹⁸⁰.

As duas figuras do Antigo Testamento *precedem* assim e *sustentam* os *pilares da Igreja*, sobre os quais evoluirão depois as figuras dos restantes Apóstolos ou de Doutores da Igreja, dada a sua representação incomum no *apostolado* – ainda em «consolidação» por influência compostelana – com os livros que

Testamento», num portal que apresenta no tímpano um Cristo entronizado rodeado pelo Tetramorfo, cf. Éliane Vergnolle, *L'Art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 320, 338 e 342.

¹⁷⁹ *Livro dos Juízes*, 13-16, «História de Sansão», sobretudo 14, 5-6: «Sansão desceu com seu pai e sua mãe a Tamna. Quando chegaram às vinhas de Tamna apareceu de repente um leão, rugindo, que arremeteu contra ele. O Espírito do Senhor apossou-se de Sansão, e ele despedaçou o leão como se fosse um cabrito, sem ter coisa alguma na mão».

¹⁸⁰ Cf. Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureaux, *La Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza (3ª ed.), 2003, pp. 344-345; as representações de Sansão e o Leão são muito comuns no românico francês, citando-se aqui os exemplos dos capitéis de S. Pedro de Moissac, na entrada da igreja e no claustro; da catedral de Autun; de S. Pedro de Parthenay-le-Vieux ou de Aulnay-de-Saintonge, embora Sansão nos apareça geralmente cavalcando o leão, sendo o de Aulnay – agarrando o animal pela cabeça e quebrando-lhe o pescoço – o que mais se aproxima do de Ansiães; ver também Olivier Beigbeder, *Lexique des symboles*, Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque, 1969, pp. 282 e 287 para o significado de *Sansão* como «herói bíblico» – como David e Daniel, também associados ao leão – cujo nome quer dizer «pequeno sol» em hebraico, e as figuras 75 e 76, de Aulnay-de-Saintonge; 90 de Saint-André-le-Bas na Vienne (Isère) e 104 de Santo Isidoro de León; Rocío Sánchez Ameijeiras, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX» in *op. cit.*, pp. 168-169 refere-nos, por seu turno, como é difícil por vezes distinguir as cenas de Sansão das de David com o leão, razão porque é frequentemente acompanhado por uma epígrafe – Sanso ou Sason – identificando-o, como em San Salvador de Asma (Chantada, Lugo) [como acontece também em França, por exemplo num capitel do claustro de Moissac], citando-nos depois, a Autora, um conjunto de representações galegas de Sansão de San Xoán de Palmou (Lalín, Pontevedra) – a mais antiga, de cerca de 1150-1160 –, de Santa Maria de Taboada dos Freires (Lugo), de 1190, de Pazos de San Clodio (Ourense), San Martin de Moldes, Santiago de Taboada ou San Miguel de Oleiros (Pontevedra); mais próximos de Ansiães do que os protótipos franceses, e mais diversificados e “regionais” na sua expressão plástica, é provável que tenham constituído a principal fonte de influência e inspiração por detrás da inclusão deste popular tema iconográfico no portal axial da igreja do Salvador; o tímpano de Palmou acabaria por ser recuperado pelo Museu de Pontevedra em 2005, permanecendo a dúvida se se tratará de uma representação de Sansão ou de David, mas não sobre o seu evidente sentido apotropaico, cf. José Carlos Valle Pérez, «El tímpano de Palmou», in *El Museo de Pontevedra*, nº 60, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2006, pp. 231-240.

seguram, que não faziam parte dos atributos habituais dos primeiros até à obra de mestre Mateus no Pórtico da Glória¹⁸¹. Sustentando o lintel sob o tímpano, à maneira de atlantes, encontramos duas consolas decoradas, que reforçam ainda mais a ideia de *hierarquia* que antes referimos. Assim, do lado direito, é representado um personagem segurando ao alto, na mão direita, um globo¹⁸², vestindo um longo manto e tendo a seu lado um animal de contornos indefinidos, tratando-se provavelmente de uma representação do Profeta Isaías¹⁸³, aquele que profetiza o nascimento de Cristo, filho de uma *donzela*, e cuja *visão* terá servido de ponto de partida para a representação do Cristo em Majestade¹⁸⁴: «Eis o que diz o Senhor: O Céu é o meu trono, e a terra o meu escabelo»¹⁸⁵.

Esta figuração de Ansiães tem um paralelo perfeito numa inicial que abre o Livro de Isaías, *Visio Isaiae*, duma Bíblia do século XIII de Alençon, em que o Profeta surge ao lado duma fera, segurando ao alto na sua mão direita um globo ou esfera, naquela que poderá ser uma representação da oposição entre o Bem, à *direita* – o Profeta – e o Mal, à *esquerda* – a besta – representados tal como em Ansiães, com a esfera (neste caso) erguida entre eles mas atestando o domínio sereno de Isaías¹⁸⁶.

¹⁸¹ A questão das alterações provocadas pelas obras do século XV, bem como pelos restauros da DGEMN, levantadas por Paulo Almeida Fernandes, «A igreja românica de São Salvador de Ansiães», in *Brigantia*, Bragança, 2001, vol. 21, nº ½, pp. 31-51, aqui pp. 40 e 47, tem toda a pertinência; parecem também evidentes as diferenças de *mãos*, sobretudo entre os capitéis do portal e o tímpano e respectivas arquivoltas, onde encontramos apenas duas discrepâncias notáveis: na figura de S. Pedro – sobretudo na sua *cabeça* – e na figura com uma espada na arquivolta do *Limbo*; sintomático é também que Cândida Florinda Ferreira, *Carrazeda de Ansiães*, Lisboa, Tipografia Silvas, s/d [1931], p. 23 se tenha referido a S. Paulo – cuja cabeça está destruída – e não a S. Pedro, com as chaves-atributo tão evidentes; o que nos leva a pensar que talvez esta última figura estivesse tão danificada que tenha sido quase refeita nos restauros do século passado – ou pelo menos, como dissemos, a sua cabeça. Já nos parece mais difícil aceitar, face à extrema unidade estrutural do conjunto, que este programa tenha sofrido alterações significativas nas obras do século XV.

¹⁸² Com o globo a reflectir a visão cosmogónica neo-platónica do universo – ou seja, a *totalidade da Criação Divina* – representada como uma esfera, mas também o símbolo do poder imperial – exercido em nome de Cristo – como nos aparece na representação de Otão III, de 1002, numa iluminura do Mestre do Registum Gregorii, no Museu Condé, Chantilly, citada por, Gérard de Champeaux e D. Sébastien Sterckx, *Le monde des symboles*, Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque (3ª ed.), 1980, p. 379.

¹⁸³ Frequentemente representado no românico, vejam-se os casos de Moissac, Souillac, ou de Notre-Dame-du Port de Clermont-Ferrand, que vão de inícios à segunda metade do século XII.

¹⁸⁴ *Isaías*, 7,14 e 9,5; Cf. Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau, *La Biblia y los Santos*, pp. 205-206: «La Biblia de *los Setenta* tradujo el hebreo *doncella* por *virgen* en griego, y la tradición Cristiana aplicó ese oráculo a María y al nacimiento de Jesús.»

¹⁸⁵ *Isaías*, 66, 1.

¹⁸⁶ Cf. François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. II. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, pp. 165-167 e desenho 227: Inicial do Livro.

Do lado oposto do portal a outra consola apresenta-nos Abraão com duas almas salvas no seu colo, numa iconografia muito comum no românico francês e que revela a enorme coerência do programa de Ansiães: da luta contra o mal e a *profecia* da vinda do *Salvador*, à efetiva *salvação* das Almas no *seio de Abraão*¹⁸⁷, prosseguindo com a *Lei* de Deus, o ciclo da *Paixão de Cristo*, as visões do *Apocalipse* e culminando no anúncio do *Juízo Final* e da *Redenção* prometida com a entrada na *Jerusalém Celeste* que vimos representada em Conques, fazendo afinal com que se justifiquem as nossas primeiras impressões quanto à erudição do programa e dos *modelos* utilizados para a sua composição, todo ele operando a *ponte* entre o *Antigo* e o *Novo Testamento*.

A visão da *Jerusalém Celeste* está igualmente presente num monumento único no românico português de características singulares, a charola do Convento de Cristo, em Tomar, verdadeiro *axis mundo* de complexa simbologia, com ascendentes que remontam diretamente ao Santo Sepulcro, e uma *genealogia* que passa pela Cúpula do Rochedo – ambos em Jerusalém – por Santa Constância, pelos batistérios de S. João de Latrão, Ravenna, Pisa ou Parma, por Santo Stefano *Rotondo* de Roma e Sant'Angelo de Perugia¹⁸⁸, por S. Vital de Ravenna, pela Capela palatina de Aix, pela proliferação de *rotundas* no românico europeu – Saint-Bénigne de Dijon, o Holy Sepulchre de Cambridge, San Lorenzo de Mântua, Santo Sepulcro de Pisa, ou a Vera Cruz de Segóvia, para só citar alguns exemplos – e pelas estruturas centralizadas no *Caminho de Santiago*, como Eunete ou Torres del Rio.

A charola de Tomar segue assim o modelo do Santo Sepulcro numa interpretação *mais perfeita* que dele fizera a Cúpula do Rochedo¹⁸⁹, o *templum Domini*, no Reino Latino de Jerusalém (1099-1187)¹⁹⁰, com um amplo deambulatório

¹⁸⁷ *Lucas*, 16, 22 e *Mateus*, 8, 11, sendo as representações mais conhecidas as do tímpano ocidental de Conques – com Abraão na *Jerusalém Celeste* – de Moissac ou do portal de St. Trophime de Arles.

¹⁸⁸ Cf. Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Londres, London University Press, 1971, p. 84, que, em 1935, considerava Sant'Angelo como «the purest version of the type of central building with chapels radiating in the form of a cross, and is earlier than Santo Stefano», estando mais próxima do modelo do Santo Sepulcro, opinião que corrigirá no *Postscript* da presente edição – p. 104 – pensando então que a igreja será do século VI e *posterior* a Santo Stefano.

¹⁸⁹ Cf. Paulo Pereira, *Lugares Mágicos de Portugal VIII. Templários e templarismos*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, p. 190 e Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Londres, London University Press, 1971, p. 88 relativamente à questão das proporções na arquitectura de planta centralizada, sendo a inspiração nos modelos frequentemente *idealizada*, não copiando rigorosamente os protótipos – dos quais o Santo Sepulcro será o mais significativo – mas antes a *ideia do modelo*, em que este surge sempre perfeito: não com a proporção de 4,2:1 entre a rotunda central e o estreito deambulatório (como seria a verdadeira proporção da *anastasis*), mas antes com a *medida perfeita* de 2:1 de S. João de Latrão, Santo Stefano Rotondo ou...Tomar.

¹⁹⁰ Cf. Sílvia Leite, «Tomar e a Nova Jerusalém – a charola do Convento de Cristo e o Templo de Salomão», in *Património estudos*, nº 4, Lisboa, IPPAR, 2003, p. 158; sobre a questão do

(na realidade na Cúpula do Rochedo temos um duplo deambulatório, tal como em Santo Stefano de Roma) e uma teoria das proporções que se aproximava muito do *modelo* bíblico:

Levou-me [o anjo] em espírito a um grande e alto monte, e mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, que descia do céu, de junto de Deus, revestida da glória de Deus. Assemelhava-se seu esplendor a uma pedra muito preciosa, tal como o jaspé cristalino. Tinha grande e alta muralha com doze portas, guardadas por doze anjos. Nas portas estavam gravados os nomes das doze tribos dos filhos de Israel. Ao oriente havia três portas, ao setentrão três portas, ao sul três portas, e ao ocidente três portas. A muralha da cidade tinha doze fundamentos com os nomes dos doze Apóstolos do Cordeiro.

Quem falava comigo trazia uma vara de ouro como medida para medir a cidade, as suas portas e a sua muralha. A cidade formava um quadrado: o comprimento igualava a largura. Mediu a cidade com a vara: doze mil estádios. O comprimento e a largura e a altura eram iguais. E mediu a muralha: cento e quarenta e quatro côvados, segundo a medida humana empregada pelo anjo.¹⁹¹

Ora a medida do diâmetro do octógono central em Tomar é igual ao raio do deambulatório, ambos com 12 côvados; a soma do diâmetro do núcleo central e dos dois raios – o diâmetro total da charola - ascende a 36 côvados, ou seja, um quarto dos 144 côvados da *Jerusalém celeste*, correspondendo a charola do Convento de Cristo a uma das *marcas* que espelham o ecumenismo cristão nas 4 regiões do Mundo: a soma das 4 *marcas*, correspondentes às 4 regiões referidas, perfaz os 144 côvados da *Jerusalém celeste*, ou seja, a afirmação do Reino de Deus, conceito que o templo romano de Santo Stefano *Rotondo* sintetizava: a referência mítica à *Anastasis* – e à consequente simbólica da *ressurreição* - encontra a sua concretização no plano do edifício, com três círculos concêntricos tendo o círculo central – o *presbitério*¹⁹² – 48 côvados de diâmetro, que é igual à soma do raio dos seus dois círculos exteriores, com 24

templum Domini, originalmente associado ao templo de Salomão mas que depois se aplicará a qualquer templo cristão, que reproduz sempre simbolicamente o de Salomão, veja-se Calvin B. Kendall, *The Allegory of the Church*, Toronto, Toronto University Press, 1998, p. 12: «Typologically, a church refers to the body of Christ, or to Christ's Church. Tropologically, it refers to each of the faithful. Anagogically, it signifies the joys of the heavenly mansion (...) The three spiritual levels of interpretation of Jerusalem are virtually identical to the spiritual interpretations of the temple of the Lord. Thus the *church* and the *city* [Jerusalém] are interchangeable images...».

¹⁹¹ *Apocalipse*, 21, 10.17; sobre o sentido do *cubo* e da *estabilidade* necessária à cidade de Deus veja-se Nigel Hiscock, *The wise Master builder: Platonic geometry in plans of medieval abbey and cathedrals*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 47.

¹⁹² *Apocalipse*, 21, 3: o local do «trono de Deus e do Cordeiro».

côvados cada um¹⁹³ – perfazendo um total de 144 côvados, ou 12 vezes 12, a *medida perfeita*¹⁹⁴; medida que assume um sentido que se prende com a simbólica da *irradiação* da fé cristã, expressa na relação entre os 4 pontos cardiais ou as 4 *direções principais / 4 regiões do Mundo* (também presente nas 4 portas da Cúpula do Rochedo, de sentido semelhante) e as 8 pilastras que apontam para os pontos *intermédios* no templo de Santo Stefano¹⁹⁵, correspondentes aos 12 pontos da visão proselitica e ecuménica de expansão da mensagem salvífica do cristianismo, que os 12 Apóstolos de Cristo personificam¹⁹⁶, mas que remete igualmente para o Antigo Testamento, para o *Livro de Ezequiel*, que fala das 12 portas da cidade – «...as saídas da cidade. (As portas da cidade receberão os nomes das tribos de Israel)»¹⁹⁷ – relacionando-as com as 12 tribos de Israel e com os 4 pontos cardiais, com 3 portas abertas em cada um dos lados do quadrado das muralhas que cercam a cidade.

No caso de Tomar, como de qualquer templo de planta centralizada, «... parece mais seguro entender a orientação da charola a partir da sua própria centralidade. Neste caso, deixamos de falar de orientação, uma vez que uma planta centralizada não tem como referente físico um *Oriente*, e sim o seu próprio centro; e neste aspeto ela é claramente a imagem de Deus, ponto central e motor invisível do círculo cósmico e da roda da vida»¹⁹⁸, tornando-se assim não apenas uma *marca* da presença de Deus mas uma verdadeira manifestação da *perfeição* divina.

Esta linha de raciocínio leva-nos de volta às charolas do ocidente medieval, cuja fonte de inspiração mais direta parece ser, como vimos, a Cúpula do Rochedo¹⁹⁹, erguida em Jerusalém pelo califa Abd-al-Malik, entre 688 e 692,

¹⁹³ Cf. Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, p. 87 salienta a evolução da relação proporcional nas construções de planta centralizada no ocidente, entre o diâmetro do espaço central e o raio dos deambulatórios: dos cerca de 3:1 de Santa Constança para os *exatos* 2:1 de S. João de Latrão, em 430, ou de Santo Stefano Rotondo, que se enquadra plenamente neste plano de evolução.

¹⁹⁴ Cf. Sándor Ritz, *L'insuperabile creazione del passato, presente e futuro. Il tempio perenne di Santo Stefano Rotondo in Roma, la Nuova Gerusalemme dell'Apocalisse*, Roma, s/d, pp. 2-3 e 14-15.

¹⁹⁵ Cf. *ibidem*, pp. 6-7.

¹⁹⁶ Cf. Calvin B. Kendall, *The Allegory of the Church*, pp. 8-9 e Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, p. 123, relacionando os suportes do Santo Sepulcro – 8 pilares (como em Santo Stefano) e 12 colunas – com o significado numerológico do 8, do 12 (Apóstolos) mas também enquanto 4 vezes 3 «it linked the number of the four regions of the world with that of the Trinity whose gospel was spread by the Apostles throughout the world».

¹⁹⁷ *Ezequiel*, 48, 30.31.

¹⁹⁸ Sílvia Leite, «Tomar e a Nova Jerusalém – a charola do Convento de Cristo e o Templo de Salomão», in *op. cit.*, p. 160.

¹⁹⁹ Remetemos aqui para o sentido de *evocação de Jerusalém*, sendo obviamente o *Santo Sepulcro* que se pretende citar e emular nestas charolas – e nomeadamente em Tomar – embora devamos ter em consideração também o enorme prestígio da capela palatina de Aix na Europa medieval, não sendo despidendo também o facto de apresentar *exactamente* a mesma planta da charola de Tomar: um octógono central dentro dum hexadecágono.

sobre a esplanada do Templo de Salomão, local do *rochedo* do sacrifício de Isaac²⁰⁰ – sendo Abraão um profeta respeitado por cristãos, judeus e muçulmanos – mas também relacionado com a criação e o túmulo de Adão²⁰¹, e com a visão de Jacob da *Escada Celeste*:

Tua posteridade [Jacob] será tão numerosa como os grãos de poeira no solo; tu te estenderás para o ocidente e para o oriente, para o norte e para o meio-dia, e todas as famílias da terra serão benditas em ti e em tua posteridade. Estou contigo, para te guardar onde quer que fores, e te reconduzirei a esta terra, e não te abandonarei sem ter cumprido o que te prometi.

Jacob, despertando de seu sono, exclamou: ‘Em verdade, o Senhor está neste lugar, e eu não o sabia!’ E, cheio de pavor, ajuntou – ‘Quão terrível é este lugar! É nada menos que a casa de Deus; é aqui a porta do céu.’ No dia seguinte, pela manhã, tomou Jacob a pedra sobre a qual repousara a cabeça e a erigiu em estela, derramando óleo sobre ela. Deu o nome de Betel a este lugar, que antes se chamava Luz.²⁰²

Ora é ainda da *Escada de Jacob* que falamos quando abordamos o singular programa patente na igreja do *Salvador de Paço de Sousa*, ligada à iniciativa do padroado de Egas Moniz, o *aio* de D. Afonso Henriques e senhor dos Ribadouro em benefício da crasta pacense e dos beneditinos cluniacenses que a terão ocupado. Aqui encontramos, na parte superior direita da fachada ocidental, mutilada, a figura de um homem que parece sair da parede por um óculo nela escavado, num jogo de ilusão que podemos encontrar igualmente em San Pedro de Mezquita, na província de Ourense da vizinha Galiza, datada de 1202, e sobretudo na própria catedral de Ourense.

A singularidade desta rara representação tem em Paço de Sousa ainda a companhia de duas outras figurações difíceis de discernir a olho nu: uma máscara humana na *pedra de fecho* dos rosetões que ornamentam exteriormente a moldura da rosácea e, logo acima dela, uma representação de um *pelicano*,

²⁰⁰ Cf. Sílvia Leite, ‘Tomar e a Nova Jerusalém – a charola do Convento de Cristo e o Templo de Salomão’, in *op. cit.*, pp. 158-159: «A sua ‘centralidade’ simbólica, aliada ao facto de tanto a Cúpula do Rochedo como a *Anastasis* do Santo Sepulcro serem edifícios de planta circular, leva por sua vez à identificação de ambas no imaginário ocidental. Para tal contribuiria também a analogia entre dois momentos do Antigo e do Novo Testamento que funcionam como pedras de toque do Cristianismo: o sacrifício de Isaac prefigurando o de Cristo, ou seja, o episódio que tem como pano de fundo o Templo dos Templos, ou a Cúpula do Rochedo, consumando-se no Santo Sepulcro.»

²⁰¹ Cf. Oleg Grabar, *La formación del Arte Islamico*, Madrid, Cátedra (9ª ed. aumentada), 2008, pp. 67 e 72.

²⁰² *Génesis*, 28, 14.19.

símbolo de Cristo, que se torna também o símbolo da sua *Ressurreição*²⁰³. E igualmente evidente é, do nosso ponto de vista, o significado de todo este programa iconográfico, associado à *construção* de uma imagem de honorabilidade de Egas Moniz por parte do cortesão e seu descendente João Soares Coelho²⁰⁴, em plena concordância cronológica com as obras finais da igreja, que terão conhecido o seu remate na fachada e, em particular, na rosácea²⁰⁵, onde a «efígie ideal» do antigo homem-forte da nobreza duriense e do rei Afonso Henriques surge *em ascensão* – no *maskarion* «alado» abaixo do pelicano – associada à sua *obra* piedosa e à glória da *Redenção* que ela o ajudou a atingir. É aliás possível, inclusivamente, que o sentido *ascensional* do programa não acabe aqui mas se prolongue ainda para a empena do templo, onde se ergueria uma cruz em que se insere uma figura de um anjo (depois retirada e recolocada na empena do transepto sul quando das obras barrocas de setecentos que alteraram o fâcies do templo)²⁰⁶.

O que nos leva a voltar a Ourense, ao braço norte do cruzeiro da sua catedral e à decoração da escada que permite o acesso à torre e às coberturas, realizada entre 1188 e 1200²⁰⁷. Aqui encontramos, nos relevos que decoram a referida escada de caracol, a expressão figurada de uma *escada celeste*, próxima da ideia bíblica da *Escada de Jacob*:

E teve um sonho: via uma escada que, apoiando-se na terra, tocava com o cimo o céu; e anjos de Deus subiam e desciam pela escada. No alto estava o senhor que lhe dizia: «Eu sou o Senhor, o Deus de Abraão, teu pai e o Deus de Isaac; darei a ti e à tua descendência a terra em que estás deitado».²⁰⁸

²⁰³ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, pp. 738 e 751-752; Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 318.

²⁰⁴ Cf. José Mattoso, «João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz», in *Portugal medieval. Novas interpretações*, Lisboa, I.N.-C.M., 1985, pp. 421-428 e Jorge Rodrigues, *Galílea, locus e memória. Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados em Portugal, do início do século XII a meados do século XIV: da formação do Reino à vitória no Salado*, p. 249 e nota 49.

²⁰⁵ Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *Arquitectura Românica de Entre-Douro e Minho*, Porto, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras do Porto [ed. polycopiada], 1978, vol II, p. 246 data a conclusão da obra entre o segundo e terceiro quartéis do século XIII, enquanto Manuel Monteiro, «Paço de Sousa. O românico nacionalizado», in *Dispersos*, Braga, ASPA, 1980, p. 296 propõe os meados da mesma centúria, tendo esta rosácea evidentes paralelos com as de Roriz ou de Pombeiro.

²⁰⁶ Cf. Jorge Rodrigues, *Galílea, locus e memória. Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados em Portugal, do início do século XII a meados do século XIV: da formação do Reino à vitória no Salado*, pp. 247-253.

²⁰⁷ Cf. Rocío Sánchez Ameijeiras, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX», in *op. cit.*, p. 168.

²⁰⁸ *Génesis*, 28, 12-13; como vimos já anteriormente, quando falámos de Jerusalém.

Ideia ligada às metáforas ascensionais utilizadas pela espiritualidade monástica, associada ao processo de ascensão espiritual da alma, patente em obras como o *Speculum Virginum*, de origem renana (a escada da carne, do espírito e das virtudes); o *Hortus Deliciarum* da abadessa alsaciana Herrad von Landsberg de Hoenburg (a escada das virtudes) ou o *De gradibus humilitatis et superbiae*, de Bernardo de Claraval (a escada da humildade monástica), certamente os exemplos mais conhecidos no final do século XII²⁰⁹. Em Ourense o programa, erudito e complexo, começa no tímpano da entrada da escada com uma representação *subterrânea* – mas *exemplar* – de «Daniel na cova dos leões», continua com várias figuras humanas e animais saindo dos óculos e remata num «...último personaje que, dirijiendo su mirada hacia lo alto y apoyándose con ambas manos en la repisa, simula estar a punto de alcanzar su meta tras una fatigosa ascención»²¹⁰, figura apoiada no óculo com o corpo lançado para fora e face voltada *para cima* – como seria a de Paço Sousa, que apoia as mãos no óculo e lança claramente o corpo num sentido ascensional²¹¹ – que parece contemplar a decoração apocalíptica da abóbada, em que o *cordeiro místico* da chave da abóbada deveria estar originalmente ladeado pelos quatro Evangelistas²¹²; em Paço de Sousa esta figura vira-se para o *pelicano* da *Ressurreição*, para os *anjos* – que *sobem e descem a escada* em busca das almas a salvar – e também para a *cruz* de Cristo, o *Senhor* que aguarda as almas dos justos *no cimo*. Embora sem a mesma complexidade e erudição da catedral de Ourense, o programa da fachada de Paço de Sousa – quicá truncado de outros elementos – parece confirmar a continuação da ligação artística entre a Galiza e o norte de Portugal (mesmo a sul do Lima), não só por influência dos estaleiros de Tui e Santiago de Compostela, que se prolongam pelo final do século XII e século XIII²¹³, mas também do da catedral e outras obras da província de Ourense, sendo perfeitamente coerente que obras terminadas na viragem dos séculos XII para o XIII exerçam depois a sua influência em estaleiros como de Paço de Sousa, conforme vai progredindo a centúria de duzentos.

²⁰⁹ Cf. Rocío Sánchez Ameijeiras, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX», in *op. cit.*, pp. 163-164.

²¹⁰ Cf. *ibidem*, p. 163.

²¹¹ Cf. Jorge Rodrigues, «A arte religiosa no românico português e as suas relações com a Galiza: poder e espiritualidade», in *Românico em Portugal e Galiza* (coord. José Carlos Valle Pérez e Jorge Rodrigues), Lisboa/Corunha, Fundação Calouste Gulbenkian/Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 147.

²¹² Cf. Rocío Sánchez Ameijeiras, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX», in *op. cit.*, pp. 164-165: embora hoje este programa esteja truncado e a chave tenha sido refeita no século XV.

²¹³ Cf. Manuel Luís Real e Maria José Perez Homem de Almeida, *Influências da Galiza na arte românica portuguesa*, Porto, 1990, nomeadamente. pp. 27-29.



Figura 1: Igreja do Salvador de Ansiães, tímpano do portal axial: Cristo Pantocrator rodeado pelo Tetramorfo e capitéis do Dragão (à esquerda) e da Meretriz da Babilónia (direita)



Figura 2: Sé de Lisboa, capitel do portal axial: a Meretriz da Babilónia



Figura 3: Sé de Lisboa, capitel do portal axial: Arcanjo S. Miguel derrotando o Dragão



Figura 4: Igreja do Salvador de Ansiães, archivolta do portal axial: Moisés e S. Paulo



Figura 5: Charola do Convento de Cristo em Tomar [foto de Manuel F. Chaves]



Figura 6: Igreja do mosteiro do Salvador de Paço de Sousa: rosácea da fachada axial com o pelicano e o mascarão (assinalados a branco)

2. Limiares da Salvação. Visões da vida eterna na escultura românica portuguesa. O paraíso.

Paulo Almeida Fernandes

A preocupação com a salvação do homem e da Humanidade foi um dos temas mais tratados pelos artistas românicos, que assim passaram para diferentes suportes materiais um denso, heterogêneo, multifacetado e polissêmico conjunto de crenças associadas ao destino universal a dar à experiência humana, no Dia do Juízo Final e depois da separação das almas.

O carácter maniqueísta deste destino favoreceu a constituição de realizações artísticas cujas narrativas, apesar de bastante complexas, se posicionam entre alusões mais ou menos diretas à luta entre o Bem e o Mal. A contraposição entre estas forças fez com que os programas iconográficos da arte românica incluam genericamente expressões de gozo ou de dor, de recompensa ou de castigo, de verdade ou de mentira, de início ou de fim, de paraíso e de inferno. Tratava-se, no fundo, de retratar as duas opções que a autoridade celestial tinha ao seu dispor, no dia do Juízo Final, tempo-cenário em que o supremo juiz, Jesus Cristo, investido de um poder absoluto, acerca do qual não era admitido qualquer recurso, decidiria o destino de todos os homens, separando-os entre abençoados (habitantes do paraíso) e condenados (relegados para o inferno).

Este quadro (demasiado) generalista tem sido assumido como discurso explicativo para um sem número de representações escultóricas do tempo românico na Europa Ocidental. Mas este mesmo quadro, apesar de verificável, está longe de caracterizar a extraordinária complexidade com que a arte europeia dos séculos XI a XIII retratou as diferentes dimensões da vivência religiosa cristã então em voga e, em particular, as doutrinas escatológicas. Nem sempre aquele dualismo linear entre Bem e Mal foi plenamente assumido, como o fim dos tempos e o advento da vida eterna foram assuntos entendidos e retratados de diferentes formas pelos artistas românicos. Ao grau de erudição dos iconólogos dos programas escultóricos, ao esforço financeiro dos promotores e à capacidade técnica dos *ateliers* escultóricos, há ainda que juntar a dispersão de fontes de informação e a mescla que, muitas vezes, as visões escatológicas adquiriam com outras aproximações apocalípticas, proféticas ou ainda mais difusamente messiânicas, sobretudo se alicerçadas maioritariamente em relatos do Antigo Testamento²¹⁴.

Para o tema que me interessa tratar neste estudo, importa destacar que, em plena vigência da arte românica, subsistiram diferentes visões do conceito de *paraíso*. Sem mencionar já as muitas teorias sobre a existência de um paraíso terrestre, localizado no centro do mundo (a Oriente), e a sua suposta interdição

²¹⁴ Mantém-se actual a introdução ao tema de Jacques Le Goff, *El orden de la memoria* (1977), ed. Espanhola, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 46-53.

(descrita, entre outros, por Pedro Lombardo em meados do século XII)²¹⁵, parece-me importante valorizar as alusões ao paraíso como ante-câmara do reino dos céus, espaço de espera, onde as almas dos bem-aventurados esperam pelo dia do Juízo Final e pela recuperação dos seus corpos, antes da ascensão final ao reino de Deus, onde encontrariam a morada derradeira. No *Apocalipse de Paulo* (escrito no séc. III d.C.), descreve-se o julgamento de uma alma recentemente desencarnada, que Deus determina seja entregue a S. Miguel, para que este a conduza até ao paraíso, onde ela deverá aguardar a ressurreição de todos os homens²¹⁶. Este conceito de paraíso como espaço intermédio teve outras materializações, como a criação de um *limbus puerorum*, dimensão onde as crianças mortas e não batizadas aguardavam o Dia do Juízo Final (numa sociedade em que a mortalidade infantil era significativa) e, a mais importante de todas, a invenção do purgatório, que incluía uma valoração das almas, separando-as entre as nem tão boas que merecessem entrar no paraíso, nem as tão más que merecessem uma descida imediata ao inferno²¹⁷.

Neste processo de complexificação dos cenários além-túmulo, e de progressiva aquisição de responsabilidade individual, onde cada indivíduo aguardaria pelo Juízo Final numa espécie de sono ou repouso mais ou menos purificador, assumiu crescente protagonismo o valor da oração, dos sufrágios, da intercessão (dos santos e a proporcionada pela liturgia beneditina), da penitência e, a seu tempo, das indulgências. Rezar-se pelos vivos e pelos mortos, ou cumprir com rigor as penitências previstas, passaram a ser atitudes meritórias, que influíam decisivamente no destino de cada alma²¹⁸.

No caminho para a Baixa Idade Média, as igrejas, entendidas como templos do Cristianismo, que povoaram a paisagem medieval em grande quantidade,

²¹⁵ Como salientou Howard Patch, *The other world*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1970, pp.153-159, ao chegar o século XII, estava bem enraizada a ideia de que o paraíso se localizava num lugar elevado, entre o céu e a terra, inacessível, portanto, aos seres humanos.

²¹⁶ Cf. Jean Delumeau, *Uma história do paraíso* (1992), Lisboa, Terramar, 1994, p.38. Sobre a maior complexidade do conceito de paraíso como espaço de espera, e a sua ampla difusão na produção doutrinal desde os primeiros tempos do Cristianismo, veja-se *ibidem*, pp. 33-50.

²¹⁷ O carácter do Purgatório como local intermédio, entre a redenção e a condenação irremediáveis, foi salientado por Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, ed. espanhola, Madrid, Taurus, 1989, p. 259: «en él no se es tan dichoso como en el Paraíso ni tan desgraciado como en el Infierno».

²¹⁸ Cf. Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, ed. espanhola, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 44: «al rezar por sus defuntos manifiestan que creen posible una remisión de las culpas después de la muerte». José Mattoso, «O culto dos mortos no fim do século XI», in *O reino dos mortos na Idade Média peninsular*, Lisboa, Sá da Costa, 1995, p. 80: «Ao rezar-se pelo defunto, pressupõe-se que a sua alma está em qualquer parte, e que, mesmo depois da morte, se pode alterar o seu estado de salvação ou de condenação». Neste processo, é justo salientar o papel da Ordem de Cluny na codificação deste culto, que transformou os agentes da ordem em intercessores privilegiados, estatuto que explica parte considerável do sucesso dos cluniacenses nos séculos XI e XII.

acumularam o estatuto de marcas de poder da religião e dos poderes terrenos que as promoviam e as protegiam, de casas dos santos, de elementos de proximidade ao sagrado, com o veículo onde se processava a comunicação entre a Terra e o Céu. Os próprios monumentos adquiriram o valor de prefigurações do paraíso na Terra. As suas paredes maciças marcavam a fronteira entre o interior sagrado e o exterior profano²¹⁹. Os vãos de passagem eram simbolicamente protegidos por seres terríficos, animais fantásticos e monstruosos que evocavam cenários de vida além terrena²²⁰. Os seus portais revelavam as extraordinárias histórias que antecedem a entrada no paraíso, e não por acaso muitas das entradas principais acolheram as cenas do Juízo Final, ou a sua preparação, ponto terminal da experiência humana e momento prévio à entrada dos escolhidos no reino de Deus²²¹. Nos seus adros, a comunidade de crentes encontrava a sepultura, aí aguardando pelo fim dos tempos e beneficiando das orações dos vivos²²². Entre os Cistercienses, algumas vezes a galilé aparece referida como *paraíso*²²³, certamente em referência ao lugar de espera dos justos, que S. Bernardo situou «debaixo do altar de Deus, e não sobre ele»²²⁴. E será também sobre esta dimensão funerária, antecipadora do dia do Juízo Final, que, à entrada de alguns portais principais, diante do cemitério, se entoava a oração *In Paradisum*²²⁵. José Mattoso salientou justamente um documento do século XI que apresenta a Igreja como «mãe que alimenta os

²¹⁹ Para uma recente aproximação ao tema, Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 2008, p.100-101.

²²⁰ Cf. Jorge Rodrigues, «O Mundo Românico», in *História da Arte Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 293-296 referiu-se aos guardiões do limiar, símbolos apotropaicos e outros signos protectores que, pretendendo afastar as forças malignas, povoaram as fachadas das igrejas românicas.

²²¹ Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, Lisboa, Presença, 2001, p.155 referiu-se à concepção do portal principal como «porta do Céu», «Porta da Glória» e, «conforme designação antiga, Paraíso».

²²² Cf. Jorge Rodrigues, *Galilea, locus e memória. Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados em Portugal, do início do século XII a meados do século XIV*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011, p. 94, com bibliografia sobre o assunto.

²²³ Cf. Ana Pagará, «O mosteiro de São João de Tarouca: um importante legado cisterciense a preservar», in *Cister. Espaços, Territórios, Paisagens*, Lisboa, IPPAR, 2000, vol.2, pp. 644 e 652.

²²⁴ Cf. José Mattoso, «O culto dos mortos em Cister no tempo de São Bernardo», in *O reino dos mortos na Idade Média peninsular*, Lisboa, Sá da Costa, 1995, p.98: «Os que que morrem no Senhor [...] sentem o resplendor do rosto divino e recebem uma grande alegria no seu coração, embora não de maneira plena, até que chegue aquele dia em que ficarão repletos com o gozo da sua presença».

²²⁵ Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, Lisboa, Presença, 2001, p.155. De acordo com Lúcia Rosas, «O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro na Idade Média», *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, Felgueiras, Câmara Municipal de Felgueiras, 2011, p.21, sempre que o portal principal do templo presidia à cerimónia fúnebre, entoava-se a oração no momento imediatamente anterior à deposição do corpo no túmulo.

seus filhos com o leite dos sacramentos»²²⁶. E foi também nos templos que se introduziu uma miríade de temas moralizadores, destinados a exaltar as virtudes do comportamento social tão caros à mensagem normalizadora de Roma e da Ordem de Cluny, onde se incluem também alusões à redenção e à salvação dos indivíduos e da comunidade.

2.1. A representação do Paraíso na arte românica portuguesa

*Quem tem ouvidos, oiça o que o Espírito diz às Igrejas:
«ao que vencer dar-lhe-ei a comer da Árvore da Vida
que está no Paraíso de Deus» (Ap. 7:2)*

As alusões ao paraíso na arte românica portuguesa (e, em sentido mais geral, à vida além-túmulo) carecem de um inventário sistemático. Reconhecem-se programas mais ou menos complexos onde aqueles temas surgem tratados, mas subsiste um fundo escultórico mais vasto e disperso, cujo rigoroso reconhecimento tarda em fazer-se, quer do ponto de vista da identificação temática, quer da relação com outras parcelas dos projetos iconográficos em que se integravam, bem como, ainda, com outras obras próximas no tempo e no espaço.

As representações mais eruditas situam-se, sobretudo, na órbita da encomenda beneditina, a partir de meados do século XII, mas há que valorizar também algumas realizações catedralícias e outras produções, que apenas se relacionam com a corrente beneditina na medida em que esta foi praticamente avassaladora ao longo de quase um século, e acabou por influenciar muitos estaleiros românicos do país. As quatro conhecidas representações da *Maiestas Domini* – Cristo em majestade, reinando sobre todas as coisas e preparando-se para o Juízo Final²²⁷ – representam a face mais iluminada de

²²⁶ José Mattoso, «O culto dos mortos no fim do século XI», 1995, p.79.

²²⁷ A mais completa representação do *Pantocrator* encontra-se no portal principal da igreja de S. Salvador de Ansiães. Em Rates e Bravães, os tímpanos dos portais ocidentais exibem também o mesmo tema, mas incluem pequenas variações que, à falta de melhor explicação, têm sido assumidas como resultado de características locais: uma assumida modéstia por parte dos artistas de Bravães, responsáveis pela caracterização dos evangelistas mais como «camponeses que anjos» (Jorge Rodrigues, «O Mundo Românico», 1995, p. 271); e a drástica redução do programa decorativo de Rates na sua fase final, que terá levado a uma variante pouco comum na representação deste tema, em que os evangelistas, ou outras personagens que acompanham Cristo, espezinham dois pecadores, que foram já interpretados como possíveis representações estilizadas de Ário e Judas (Jorge Rodrigues, «O Mundo Românico», 1995: 269-270), porém sem certeza. A mais antiga representação, e também a mais elegante e melhor conseguida do ponto de vista artístico, encontra-se em Sepins, na órbita do Românico de Coimbra e, possivelmente, na sua fase de maior maturação, coincidente com a conclusão das obras na Sé-Velha (3.º quartel do século XII). Cristo juiz foi ainda representado num capitel do mosteiro de S. Salvador de Ganfei.

uma iconografia escatológica que está também presente em alguns programas relativos ao Apocalipse (Sé de Lisboa)²²⁸, à descida de Cristo, ou de um prelado simbolizando a Igreja de Cristo, aos limbos (Paderne)²²⁹, à adoração do *Agnus Dei* (cordeiro de Deus) na Jerusalém Celeste (Bravães, Colegiada de Barcelos, Banho, Rio Mau, Rates, Paradela, Cedofeita, Fonte Arcada, Travanca, S. Pedro das Águias, Coimbra, entre outros)²³⁰. Mais ou menos dispersas, subsistem alusões à redenção pela Eucaristia, nas aves que bebem do mesmo cálice²³¹ ou que debicam cachos de uvas. Este último tema parece ter tido a sua primeira aparição, ainda bastante esquemática, no portal Norte da igreja de São Pedro de Rates, nos inícios do século XII²³², mas tornou-se num mote de grande sucesso no românico português, pois aparece em importantes estaleiros da segunda metade daquela centúria e primeiras décadas do século seguinte, tanto no entre-Douro-e-Minho como em Coimbra e Lisboa. As «aves debicantes» instituíram-se, mesmo, como uma das mais repetidas esculturas da corrente beneditina, tratada com grande liberdade em diferentes épocas e obras, aparecendo a debicar uvas ou inseridas num cenário

²²⁸ Cf. Paulo Almeida Fernandes, «Iconografia do Apocalipse: uma nova leitura do programa do portal ocidental da Sé de Lisboa», in *Estudos – Património*, n.º 7, Lisboa, IPPAR, 2004, pp. 91-100.

²²⁹ Concorde-se com a data recuada atribuída por Manuel Luís Real, «La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal», in Gerhard Graf, *Portugal Roman*, vol. I, Yonne, Zodiaque, 1986, p.38 e com a sua caracterização de interpretação livre do escultor. Penso, todavia, que o episódio retratará simultaneamente a descida de Cristo ao limbo, mas também o papel da Igreja para a salvação das almas tidas por praticamente condenadas (Paulo Almeida Fernandes, «O teatro das formas. Faces da condenação e redenção na escultura românica», in *Invenire*, n.º 7, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2013, p. 22.)

²³⁰ Cf. Manuel Luís Real e Maria José Pérez Homem de Almeida, «Influências da Galiza na arte românica portuguesa», in *II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol. IV, Porto, INIC, INCM, 1990, pp.1498-1501 reconheceram que a maior parte das representações do cordeiro de Deus se implantam nas estradas para a Galiza e evidenciam também a influência do românico galego. Já o *agnus Dei* do Museu Nacional de Machado de Castro, possivelmente procedente da Sé-Velha de Coimbra, carece de maior ponderação. A confirmar-se que se trata de uma placa de baptistério, poder-se-á estar perante uma alusão ao paraíso, tendo em conta que alguns dos primeiros baptistérios, «cubrían todas sus superficies con ellos para aludir al paraíso.» (Minerva Sáenz Rodríguez, «Las pilas bautismales del arte románico en la Rioja», in *Arte medieval en la Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p.223.)

²³¹ São vários os capitéis e aduelas que ostentam este tema, que se dispersa do Alto Minho a Coimbra. São também várias as origens e cronologias. Para um capitel de Ganfei, por exemplo, existe paralelo praticamente idêntico na Catedral de Tuy (Manuel Luís Real e Maria José Pérez Homem de Almeida, «Influências da Galiza na arte românica portuguesa», 1990, p.1495), ao passo que as representações do românico conimbricense são de acentuada originalidade. No portal principal da Sé de Braga, a pedra de fecho da arquivolta exterior exhibe duas aves a beber da mesma taça, assim tutelando todo o programa iconográfico que, como estudou Manuel Monteiro, é particularmente erudito.

²³² Cf. Manuel Luís Real, «La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal», in *Portugal Roman* (dir. Gerhard N. GRAF), Yonne, Zodiaque, 1986, vol. 1, p. 39.

vegetal, mas as múltiplas ramificações do tema não se encontram, para já, inventariadas e estudadas²³³.

Um assunto menos tratado na historiografia da arte românica é o que se relaciona diretamente com as representações do paraíso. Pelo que se conhece daquele estilo em Portugal, era este o tema dominante do tímpano da igreja de Santo Abdão da Correlhã, onde figurava, em grande destaque, a figura nua de Adão²³⁴. Não se sabe se seria a única representação do *Eden* no românico português, até pela evidente proximidade em relação à catedral de Santiago de Compostela, cujo projeto promovido pelo famoso bispo Diego Gelmírez reservou à porta Norte um relevante programa dedicado ao *Genesis*: a fachada setentrional do templo participava como frontispício de um trecho urbanístico totalmente consagrado ao paraíso, na medida em que a praça (simbolicamente chamada *do paraíso*) era estruturada a partir de uma fonte ao centro, verdadeira *fons vitae*, coroada por quatro leões a simbolizar os quatro rios do *Eden*²³⁵. As mais significativas alusões ao paraíso no românico nacional, todavia, não se relacionam tanto com o paraíso inicial, mas mais com a Jerusalém Celeste, símbolo de regresso ao Paraíso por intermédio da Igreja e da verdadeira religião. Assim acontece com as representações do *agnus Dei*, mas também, de forma menos evidente, com as esculturas da árvore da vida.

O paraíso é o alfa e ómega do Cristianismo medieval. O seu acesso, permitido apenas após o Juízo Final, é um regresso às origens de onde o homem havia sido expulso, umas origens que, como sublinhou Mircea Eliade, não se encontram apenas no «passado mítico», mas também num «porvir imaginário»²³⁶.

²³³ Os mais ilustrativos exemplos situam-se no portal Norte da Sé de Lisboa, que representam mesmo uma imagem de marca do românico meridional. Uma das variantes mais interessantes é a que ilustra dragões a devorar frutos, representações que aparecem na Sé-Velha de Coimbra, num conjunto particularmente importante de capitéis que representam das maiores originalidades dos artistas da Sé-Velha (capitéis de dragões) (Manuel Luís Real, «La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal», 1986, p.54), monstros que atacam os símbolos de Cristo (leões, aves), mas também outros símbolos mais negativos (serpentes e harpias).

²³⁴ Este tímpano foi mandado mutilar depois de 1750, ano em que o visitador Francisco Diogo de Azevedo escreveu que «visitando a capella de S.to Abdam, vi e achei sobre a porta principal do mesmo santo hum simulacro de pedra que terá quatro grandes palmos de alto, todo absolutamente nu e com as partes inhonestas e impuras quasi de todo descobertas (...) o q he obsceno, indecentissimo e intolerável em qualquer parte profana, q.to mais nos lugares dedicados a D.s; pelo que ordeno ao R. Par. o q por conta das esmolos, mande picar toda esta estátua, deyxando a pedra, em que se acha levantada, liza e raza (...)» (Lourenço Alves, «Igrejas e capelas românicas da ribeira Lima», in *Caminiana*, vol. IV, n.º7, Caminha, 1982, p. 81.)

²³⁵ Os trabalhos essenciais são da autoria de Serafin Moralejo, a quem se deve o reconhecimento da importância da porta e praça para as procissões da Quarta-Feira de cinzas. Uma síntese encontra-se em Manuel Castiñeiras González, «La catedral românica: tipología arquitectónica y narración visual», in *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, pp. 59-60.

²³⁶ Mircea Eliade, *O sagrado e o profano* (1957), ed. brasileira, S. Paulo, Martins Fontes, 1992, pp. 38-39.

Neste relacionamento entre passado e futuro, entre origem-início e origem-fim, existe uma presença constante: Jesus Cristo. Em complementaridade com o paraíso do *Genesis* (não em oposição), o paraíso medieval figurou também a Jerusalém Celeste, mencionada por S. João no seu *Apocalipse*. Na verdade, o paraíso-jardim fundacional não está ausente do registo apocalíptico, como se comprova pelas referências aos quatro rios, mas a doutrina cristã vigente na Idade Média consagrou bem maior importância ao lugar para onde se vai, do que ao lugar de onde se vem.

Também a árvore da vida é um elemento comum aos dois paraísos. Ela está na génese da expulsão de Adão e Eva do paraíso primordial, mas faz também parte da escatologia cristã, na medida em que aparece em vários textos relacionados com a Jerusalém Celeste. No *Apocalipse* de Pedro (séc. II da Era cristã), sobre a montanha santa, abriu-se um sítio onde os justos repousam, e onde se encontrava uma «árvore fértil», cujos «frutos estavam repletos de odores de perfumes»²³⁷. No *Apocalipse* de São João, a árvore é mencionada três vezes, todas em conexão com o paraíso e com a Jerusalém Celeste. A mais importante referência surge no final do texto, em concreto na descrição da cidade, quando S. João refere que, «no meio da praça, com o rio de um lado e de outro, está a Árvore da Vida, que produz frutos doze vezes, uma em cada mês, e cujas folhas servem para curar as nações» (Ap. 22:2). E na *Profezia de Daniel*, a visão da árvore da vida foi permitida ao rei Nabucodonosor, somente depois de este se converter à religião do Deus único (Dn. 4: 7-9)²³⁸.

É abundante a literatura medieval sobre visões do paraíso dos justos onde a árvore marca presença no cenário reservado aos bem-aventurados. A visão de S. João foi *confirmada* em pleno século XII por vários visionários: Tundale (ou Tnugdál) teve uma visão do paraíso, no qual se exibia uma árvore enorme, coberta de frutas, flores e pássaros de todas as espécies, e debaixo da sua copa repousavam homens e mulheres, adorando a Deus²³⁹; por seu turno, Alberico, depois de fazer como morto durante 9 dias e 9 noites, viu uma pomba que parecia arrancar-lhe a alma da boca e transportá-la ao alto, sobre a Terra. A alma de Alberico pôde então ver as torturas praticadas no Inferno e, por fim, chegando ao paraíso, viu a árvore da vida, antes de entrar na Jerusalém Celeste, terminando então o relato por não ser permitido a Alberico revelar o que havia visto dentro das muralhas²⁴⁰.

²³⁷ Jean Delumeau, *Uma história do paraíso*, 1994, p. 37. Também no Apocalipse de Paulo as árvores estão presentes: na *terra da recompensa*, que Paulo visitou na companhia de um anjo-guia, cada árvore dava frutos doze vezes por ano e as videiras tinham dez mil ramos e um milhão de botões.

²³⁸ A visão de Nabucodonosor, transposta para o relato de Daniel, é a seguinte: «Vi, no meio do meu reino, uma árvore muito alta. Esta árvore cresceu e tornou-se vigorosa. O cimo tocava o céu; avistava-se até aos confins do país. A sua folhagem era bela e os frutos abundantes a todos forneciam alimentos. À sombra dela se abrigavam os animais terrestres, nos ramos moravam as aves do céu e toda a criatura tirava daí a sua subsistência».

²³⁹ Cf. Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, p.107.

²⁴⁰ Cf. Isabel Uría Maqua, «El árbol y su significación en las visiones medievales del otro

Apesar destas visões genericamente coincidentes, a árvore da vida assumiu múltiplos significados, alguns de difícil entendimento. Com efeito, ela suplantou, em muito, um valor semelhante à cruz²⁴¹, embora árvore e cruz possam assemelhar-se, na medida em que esta, símbolo de morte, se transforma naquela, símbolo de vida. A doutrina cristã medieval, todavia, veiculou diferentes interpretações da árvore, desde a sabedoria ao paraíso, da genealogia de Cristo às primeiras árvores fundadas por Eva e Adão fora do *Eden*, passando pelo estatuto de eixo do mundo ou de escada cósmica²⁴².

Em Portugal, conserva-se um pequeno conjunto de representações românicas da árvore da vida. São realizações marginais em relação à época áurea daquele estilo no nosso país, que se localizam em igrejas periféricas ou tardias e estão longe de pertencer aos capítulos de vanguarda artística.

A mais conhecida é a que se representou no portal setentrional da igreja de Orada (Melgaço), uma das mais tardias igrejas de estilo românico levantadas em Portugal, que deve a sua fábrica ao vizinho mosteiro de Fiães, cuja comunidade de monges promoveu a construção do templo em local isolado mas de longa sacralidade, um sítio propício para a oração e, por isso, chamado *Ourada* já durante o século 12²⁴³. A igreja deve ter sido construída nos meados da centúria seguinte, época a que correspondem três inscrições, uma das quais (a única datada) revela o ano de 1245.

No tímpano da entrada setentrional, a árvore, ladeada por leão e grifo, é uma das mais surpreendentes representações no nosso românico de um tema de influência oriental²⁴⁴, chegado com probabilidade a partir da Galiza²⁴⁵. Não restam dúvidas sobre a alusão deste tema à árvore do paraíso, protegida por um grifo, agressor fantástico, capaz de proteger a árvore contra qualquer ameaça que surja pelo ar²⁴⁶, e por um leão, que desempenha a mesma função

mundo», in *Revista de Literatura Medieval*, n.º1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1989, p.113.

²⁴¹ Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, 2001, p.158.

²⁴² É muito vaso o universo românico relativo à árvore. Uma primeira abordagem pode encontrar-se em Marie-Madeleine DAVY, *Iniciación a la simbología románica. El siglo XII* (1977), ed. espanhola Madrid, AKAL, 1996, pp. 189-193 e 229-232.

²⁴³ Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, *O Românico*, Lisboa, Alfa, 1986, p.56.

²⁴⁴ Cf. Manuel Monteiro, «A Igreja da Senhora da Orada», *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, t.VIII, Lisboa, 1941, republ. *Dispersos*, Braga, ASPA, 1980, p. 285.

²⁴⁵ Cf. Lúcia Rosas, *A Escultura românica das igrejas da margem esquerda do rio Minho*, Porto, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de letras da Universidade do Porto, 1987, vol.1, pp. 60-63.

²⁴⁶ Discordando-se da interpretação deste animal como harpia (repetida por Ferreira de Almeida, Jorge Rodrigues e Lúcia Rosas), discorda-se também da «conotação pejorativa», personificadora «das forças demoníacas», que foi já sugerida para este animal por Patrícia Lopes, «Representações de bestiários nos tímpanos das igrejas românicas (século XIII)», in *Bestiário medieval. Perspectivas de abordagens*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014, p.71. Do meu ponto de vista, trata-se de um grifo, como já esclareceu Gerhard Graf, *Portugal Roman*, vol. 2, 1986, p.260.

protetora em relação a ataques terrestres. A diferenciação entre grifo e leão encontra paralelo no campo superior da composição, em que dois pássaros se aproximam da árvore e parecem tomar atitudes distintas: a ave do lado direito prepara-se para pousar calmamente num dos ramos, não sendo hostilizada pelo grifo, que se encontra alheado da sua presença; do lado esquerdo, pelo contrário, a ave é repelida pelo leão e, no último instante, a inflexão do seu focinho parece admitir que irá bater em retirada. Esta diferenciação de tratamento em relação aos pássaros que se aproximam da árvore pode explicar-se pela dualidade entre Bem e Mal que está subjacente à escultura figurativa românica, mas reforça o facto de as almas, mesmo as que são permitidas no paraíso, não poderem todas aceder aos frutos da árvore da eternidade. O carácter polissémico da representação admite ainda que possa existir uma hierarquia entre os animais guardiães da árvore, com clara preponderância para o leão (o único que se inquieta com a aproximação das aves), ou que as provas de retidão não terminam com a admissão no paraíso.

O leão, colocado de perfil, com a cauda levantada e o focinho voltando-se ferozmente para a pequena ave que tenta pousar num dos ramos, repete fielmente idênticos modelos da arte da Alta Idade Média, também ela evocadora de influências orientais. Tais ressonâncias da arte oriental e altomedieval alargam-se à folhagem serpentiforme da orla exterior do tímpano, que recorda as séries sinusoidais de videiras de alguma escultura de épocas visigótica e moçárabe, e aos leões apotropaicos que protegem a entrada, esfíngicos vigilantes do estatuto paradisíaco que uma igreja representa, na paisagem cheia de perigos e tentações do mundo inferior, no qual o ser humano vive²⁴⁷.

O leão e o grifo não são os únicos animais que protegem a árvore. Fora do tímpano, nas consolas inferiores que o sustentam, exibem-se outros dois leões, já parcialmente mutilados, deitados em posição esfíngica e igualmente reveladores de influência oriental²⁴⁸. Estes leões posicionam-se em adoração da cena representada no tímpano mas, ainda que se desconheça a posição dos seus focinhos (se voltados para cima, se orientados para a entrada), eles são também os vigilantes de quem se aproxima do portal, simbolizando assim a fronteira que separa os crentes do prémio a que todos ambicionam depois do dia do Juízo Final.

Na orla do tímpano, exibem-se ainda dois outros símbolos, colocados como frisos semicirculares que enquadram a cena principal: mais próximo está uma série sinusoidal de videira, com caules ocasionalmente presos por pérgolas; e fora do tímpano, em algumas aduelas do arco, exibem-se nós de salomão tratados como pequenos labirintos, como bem reconheceu Jorge Rodrigues. É possível que exista uma leitura em associação para estes símbolos, seguindo uma interpretação radial que tantas vezes tenho tentado fazer de

²⁴⁷ Cf. Paulo Almeida Fernandes, «O teatro das formas. Faces da condenação e redenção na escultura românica», 2013, p. 21.

²⁴⁸ Cf. Jorge Rodrigues, «O Mundo Românico», 1995, p. 224.

alguns programas românicos. A série vegetalista de videira pode representar a folhagem exuberante que se vislumbra no paraíso, mas ela é também sinónimo da Eucaristia. Os labirínticos nós, por seu lado, situando-se fora do tímpano e, por isso, fora do paraíso, podem representar os caminhos errantes em que incorrem os homens que vivem afastados da Igreja e da sua mensagem.

Mais simples, mas também possivelmente mais antiga, é a representação da árvore da vida no portal principal da igreja de Tarouquela (Cinfães). Subscritendo a possibilidade de o portal ter sido modificado (em concreto as suas arquivoltas, cuja nudez da pedra contrasta com a exuberante decoração do interior da igreja)²⁴⁹, é de atribuir uma datação já plenamente duocentista ao templo e, em particular, à sua fachada principal²⁵⁰. A própria decoração do tímpano, adquirida a partir de um baixo-relevo praticamente inciso, contrasta com as formas mais exuberantes e salientes do campo escultórico do interior.

Nesta representação, a árvore não se exhibe com a mesma claridade que a de Orada e foi já interpretada como uma flor-de-lis²⁵¹. Antes parece adotar a forma de um imenso arbusto, de camadas vegetalistas sobrepostas concentricamente, a partir de um tronco central que se intui e se vislumbra apenas no topo, em forma de diamante. Em baixo, ao centro, exhibe-se o que parece ser uma corda que, presa a dois pontos da árvore, centra a composição e dota esta aparente desordem vegetalista de um arranjo que envolve os caules das folhas e os agrupa, para que as folhagens se disponham em forma de palmeira. Ainda que não seja possível assegurar que a escultura do tímpano tenha sido realizada no mesmo momento que a restante decoração do portal, a leitura da árvore da vida não pode desligar-se dos leões protetores que, dispostos de perfil na caixa murária antes da reentrância do portal, exibem a todos os que se aproximam as presas que devoram, nada menos que pequenas figuras humanas, nuas, presas pelas garras do leão e a serem devoradas pelos pés, com certeza pecadores que merecerão a condenação do inferno no dia do Juízo Final. É ainda de admitir que o tímpano pudesse estar relacionado com as duas consolas que o suportam (não tanto com os capitéis do portal, que apresentam iconografias aparentemente não relacionáveis com o paraíso), onde se exibem um atlante e um possível leão, guardiães da fronteira entre os mundos terrestre e celeste.

A terceira representação da árvore do paraíso encontra-se no portal lateral Sul da igreja matriz de Constance (Marco de Canaveses). Ainda que se desconheça a data exata a atribuir à obra românica deste templo, ela deverá ser

²⁴⁹ Circunstância notada por Gerhard Graf, *Portugal Roman*, Yonne, Zodiaque, 1986, vol. 1, p. 271.

²⁵⁰ A única inscrição datada de Tarouquela, hoje reaproveitada num dos cunhais da torre sineira, que ostenta o ano de 1214, foi entendida como possível letreiro comemorativo da sacração da igreja. Cf. Mário Barroca, *Epigrafia medieval portuguesa. 862-1422*, Lisboa, FCT e FCG, 2000, vol. 2, t.I, pp. 674-675. A ter estado na parede nascente da capela-mor, como propõe aquele autor, é ainda provável que a inscrição sinalizasse o arranque das obras.

²⁵¹ Cf. Gerhard Graf, *Portugal Roman*, 1986, vol.2, p. 273.

posterior a Tarouquela, uma vez que a forma da árvore aqui retratada representa uma simplificação grosseira e algo barroquizante do modelo daquela igreja. Assume-se a forma de palmeira, a partir de um conjunto de caules agrupados por corda que prende em dois pontos. Obra tardia e já algo iconograficamente descontextualizada, representa um dos capítulos terminais da arte românica do entre-Douro-e-Minho e o motivo iconográfico adquire valor mais facilmente ornamental que significativo²⁵². A igreja de Constante aparece mencionada nas Inquirições de 1258 com o orago de Santa Ovaia, certamente um dos mais antigos da zona, pelo que a feição tardo-românica do templo corresponderá à reforma integral de um conjunto edificado anteriormente.

A derradeira representação da árvore da vida localiza-se no tímpano da igreja de São João Baptista (Tomar), hoje reaproveitado como material de enchimento murário, na fachada principal. Datável ainda de finais do século XII, inscreve-se na última produção românica dos *ateliers* de Coimbra²⁵³, dispersos a partir da década de 80 e atraídos a outras zonas do país. A peça está prejudicada pela grande erosão da sua superfície, que impede que se reconheça o tratamento miniatural dos elementos de composição, como estou em crer que existiram e como tenuemente ainda se reconhece no focinho e na cauda do leão. O tímpano apresenta uma estrutura tripartida: ao centro, parecendo encostada a uma pilastra, exibe-se a árvore da vida, sendo bem visíveis a diferenciação entre tronco, ramagem e folhagem; de ambos os lados, dois quadrúpedes aproximam-se da árvore. Estes animais foram já interpretados como leões²⁵⁴, mas parecem antes tratar-se de um leão (à direita) e um canídeo (à esquerda), ainda que subsista a possibilidade de terem saído das mãos de artistas com tão diferente mestria que até tivessem pretendido retratar o mesmo animal.

Não obstante a erosão da superfície, a decidida pouca qualidade do animal colocado à esquerda da árvore e o próprio barroquismo da composição, cuja ramagem é obtida através de um artifício de dupla voluta entrecruzada muito pouco naturalista, esta representação revela algum dinamismo, sobretudo o leão à esquerda da árvore, que parece avançar e mover a cabeça, circunstância que foi já entendida como uma evolução em relação ao sistemático hieratismo das figuras que compõem a arte românica de Coimbra²⁵⁵.

Não sendo particularmente numerosas nem expressivas, as quatro representações da árvore da vida atrás descritas ilustram algumas tendências, que importa sintetizar.

Por um lado, são obras tardias na evolução geral do estilo românico em Portugal. A mais antiga - 'Tomar' - foi executada no final do ciclo áureo dos *ateliers* de Coimbra, relacionando-se com esse foco apenas parcialmente, não

²⁵² Cf. *ibidem*, vol.2, p.93.

²⁵³ Cf. *ibidem*, vol.1, p.213.

²⁵⁴ Cf. Manuel Luís Real, «La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal», 1986, p. 58.

²⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 58.

sendo admissível, por exemplo, que a figura do canídeo à esquerda da árvore pudesse sair das mãos de um escultor que trabalhara consistentemente em Coimbra. As restantes representações situam-se já no século XIII, sendo particularmente avançadas as de Orada e Constance.

Em segundo lugar, são obras que revelam o pendor barroquizante que percorre grande parte daquele românico tardio. Composições não alinhadas com os temas mais representados nos principais estaleiros do país, surgem praticamente isoladas no tempo e no espaço e veiculam uma iconografia também secundária no cômputo geral do românico nacional.

Finalmente, estes quatro tímpanos representam uma outra tendência, particularmente frequente na arte românica portuguesa, que consistiu na sistemática simplificação de temas e de programas iconográficos. Este é um assunto cuja ponderação não cabe nos moldes deste trabalho, mas, no que às representações do paraíso diz respeito, as quatro obras citadas limitam-se ao essencial. E se, nos casos de Tomar e de Orada ainda são visíveis as ressonâncias de focos artísticos de maior fôlego, em Tarouquela e Constance a simplificação é assumida, tanto do ponto de vista temático - limitando-se a alusão ao paraíso apenas à inclusão da árvore -, como em termos artísticos, ressentindo-se as composições da evidente menor mestria dos escultores envolvidos.



Figura 7: Igreja de Nossa Senhora da Orada (c. Melgaço).
Tímpano do portal lateral Norte



Figura 8: Igreja de Santa Maria Maior de Tarouquela (c. Cinfães).
Tímpano do portal principal



Figura 9: Igreja Matriz de Constance (c. Marco de Canaveses).
Tímpano do portal lateral Sul



Figura 10: Igreja de São João Baptista (c. Tomar). Tímpano românico reaproveitado na caixa murária da fachada principal

3. Lugares da eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV

Carla Varela Fernandes

De um modo geral, toda a iconografia presente nos monumentos tumulares medievais foca-se num conceito primordial: a imortalidade da alma.

Última morada e, muitas vezes, a última realização material do defunto²⁵⁶, o túmulo ou lápide funerária, concentra em si, através dos temas que aí são representados (incluindo o próprio jacente), as mensagens mais relevantes, superando, não raras vezes, as que são contidas nos próprios testamentos. Estas são dirigidas à sociedade dos vivos (designo-as por «memórias sociais», onde se incluem elementos como os brasões heráldicos, insígnias do poder temporal e outros temas ou narrativas relacionados com a vida mundana) e, por outro, e com maior destaque pela abrangência de temas, elas dirigem-se também ao mundo invisível, ao Além, em particular ao primeiro e mais importante dos ressuscitados: Jesus Cristo (designo-as por «memórias de âmbito espiritual», nas quais se incluem as representações Cristo, da Virgem, do colégio apostólico, dos santos da devoção particular, e alusões à morte e da trânsito da alma, ou mesmo, à sua chegada ao Paraíso).

²⁵⁶ Ou de algum familiar, como derradeira homenagem ou cumprimento de uma disposição testamentária.

No que se refere às múltiplas preocupações em torno do momento da morte e do trânsito da alma, a iconografia tumular gótica deu corpo visual ao conceito de «Boa Morte» – a morte vivida, ou melhor, preparada e assistida –, representada através de figurações do defunto nos seus derradeiros momentos e a receber os últimos sacramentos, acompanhado de clérigos, de amigos e familiares. A mensagem desta iconografia dirige-se tanto à sociedade que lhes sobrevive, representando o defunto (geralmente um rei ou uma rainha) um *exemplum*, mas também ao Além, mais concretamente a Cristo, na qualidade de juiz que deverá observar o bom exemplo dos bons cristãos e oferecer-lhes o caminho da salvação, após o Juízo Final.

Entre os muitos monumentos funerários portugueses que podemos ainda encontrar, e que se enquadram nas cronologias aqui propostas, escolhi apenas alguns túmulos (*moimentos*), não apenas pela limitação das páginas disponíveis para os textos desta obra, mas por considerar que são os mais expressivos no que se refere à presença dos conceitos de Redenção e de Escatologia no pensamento português medieval, herdeiros de um universo teórico elaborado por pensadores da Antiguidade e da Alta Idade Média e que se foram redimensionando e sedimentando ao longo dos tempos e nas diferentes geografias do mundo ocidental. Sobre eles não cabe aqui dissertar, mas apenas perceber como algumas ideias se tornam visíveis, de que forma estas são expressas e, ainda que com alguma pretensão, com que intenções por parte dos encomendadores das obras.

Seguindo uma tendência que se pretende mais ou menos cronológica (de acordo com os dados disponíveis quanto às possíveis datações de cada túmulo), começo por um monumento que já não se encontra completo (falta-lhe a tampa), e acerca do qual não se sabe o seu destinatário, nem para que templo foi construído, nem a data certa da sua encomenda ou realização e, muito menos, quem foi o *artífex* que o esculpiu. Trata-se do designado Túmulo de Faria, que hoje repousa, ao ar livre, no Museu Arqueológico de Barcelos.

Embora os autores não sejam unânimes na datação a atribuir a esta obra²⁵⁷, julgo que a sua iconografia e os valores estilísticos em muito ajudam a propor uma cronologia aproximada para esta realização de carácter algo popular, mas

²⁵⁷ Sobre este túmulo e as diferentes propostas cronológicas para a sua execução, salientam-se os estudos de Santana Dionísio, «Barcelos», in *Guia de Portugal*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 942; Cf. Brigitte Flade, *Formas Decorativas do Românico em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, p. 13; Cf. Emídio Maximiliano Ferreira, *A Arte Tumular Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH-UNL, 1986, vol. II, ficha n.º 9; Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, «Escultura e Iconografia», in *História da Arte em Portugal. O Românico*, vol. 3, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 160-163; Cf. *idem*, *Barcelos*, Lisboa, Presença, 1990, pp. 40-41; Cf. Mário Jorge Barroca, *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre Douro e Minho*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FLUP, 1986; Cf. *idem*, «Cenas de Passamento e de Lamentação», in *Lusitânia Sacra*, 2.ª série, 13-14 (2001-2002), pp. 655-684; Cf. Carla Varela Fernandes, «O Túmulo de Faria: Problemática à luz da iconografia, plástica e cronologia», in *Lusitânia Sacra*, Tomo 13-14, (2001-2002), pp. 583-596.

com mensagens de sentido religioso profundo e bem alicerçadas no pensamento teológico da alta Idade Média.

Apenas uma das faces longas se encontra esculpida, parcialmente, bem como uma das faces estreitas. A tentativa de descodificação das mensagens e das alegadas narrativas que são representadas, deve ter início a partir da face estreita da arca, que poderá ter correspondido à testeira do túmulo. Neste espaço, e através de um baixo-relevo esculpido no duro granito da arca, e já bastante erodido, contempla-se as figuras de um quadrúpede (leão ou cão) e de uma serpente, sendo esta ferozmente abocanhada pelo primeiro. Entre estas figuras encontra-se uma terceira, que Ferreira de Almeida interpretou como sendo uma ave, representação da alma do defunto. Em 2002 pude reificar esta interpretação, uma vez que a observação aproximada permite perceber tratar-se de uma figura antropomórfica e alada, ou seja, um anjo, e em posição de voo. A proposta que então avancei é a de que se trata de um tema de carácter moralizante e escatológico, relacionado com as batalhas espirituais que o ser humano é obrigado a travar em vida, contra as forças malignas e, por consequência, contra a tentação e o pecado²⁵⁸.

Essa batalha deve ser continuada após a morte, durante o tempo em que o defunto repousa no túmulo e aguarda o Dia do Juízo Final, já que as forças malignas persistem nas suas ameaças. Ora, nos textos litúrgicos sobre a preocupação em assegurar proteção aos defuntos contra os espíritos perturbadores, e redigidos na Península Ibérica ao longo dos séculos VII e VIII, estão presentes um conjunto de orações com esse propósito. Uma das orações em favor da alma do defunto «pede que o sepulcro seja libertado da “visita” da força do diabo e não seja manchado pelo engano dos espíritos malignos, mas pelo contrário protegido pelo anjo da paz para que não entre nele a peste do inimigo ardiloso»²⁵⁹. Compreende-se, assim, a presença do anjo nesta cena de batalha entre forças antagónicas, na qualidade de auxiliar da alma do defunto.

Na face longa, apenas a extremidade direita se encontra esculpida. Aqui, para além de hexafólio e da vegetação abundante e variada que enquadra o cenário, dispõe-se uma figura humana, recostada sobre o tronco de uma hipotética árvore, que foi identificada, pela generalidade dos autores, como sendo a representação antropomórfica da alma do defunto. A sua posição poderá relacioná-lo com o conceito de «sono da morte», o estágio intermédio que antecede o destino final, ou seja, um prenúncio do que no século XII se generalizou no conceito de Purgatório²⁶⁰. Para o entendimento desta figura, que parece adormecida num prado verdejante, as palavras de José Mattoso sobre o conceito de morte nos textos de alguns autores altomedievais são

²⁵⁸ Cf. Carla Varela Fernandes, in *op. cit.*, 2001-2002, pp. 587-590.

²⁵⁹ Sobre esta e outras orações veja-se José Mattoso, «O Culto dos Mortos na Península Ibérica: séculos VII a XI», in *Lusitânia Sacra*, Lisboa, 2.^a Série, (1992), p. 32.

²⁶⁰ Sobre o desenvolvimento deste conceito veja-se Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Galimard, 1981.

elucidativas acerca do significado que se pode atribuir a esta cena: «Este sono, (...) não se representa sempre como num repouso totalmente feliz: associa-se ao sepulcro e fala-se deste como um lugar triste, invocam-se os anjos para habitarem junto dos corpos, como que para os protegerem, ou deseja-se que o corpo repouse como uma semente num horto liso ou num prado verde. O repouso no túmulo é entendido como «a habitação deste triste lugar», estádio inevitável no trânsito da alma para que depois «mereça alegrar-se na pátria da região superior»²⁶¹. A ideia de repouso e de prado verde está bem patente nesta arca tumular.

Uma estrela de seis pontas (*Sigilum Salomonis*) – elemento apotropaico –, faz a divisão entre esta cena e a seguinte, e que, como se verificará noutros túmulos portugueses de datas um pouco posteriores, corresponde, essencialmente, a uma representação de um voto propiciatório: o desejo de ser recebido, para a Eternidade, num espaço aprazível, paradisíaco, sem dor, sem doença, sem fome. Esta é a conceção altimedieval do paraíso²⁶², o jardim sagrado da *Bíblia*, inspirada na narrativa do *Genesis* (2, 8-17), nas palavras de Ezequiel (40-48), e finalmente, no *Apocalipse* de São João (21, 11-12), a mítica ideia da Jerusalém messiânica.

O que se representa nesta parte do «painei» esculpido, é o pleno gozo da alma do defunto no Paraíso, na Jerusalém Celeste, como bem pode ser interpretado através da presença de uma construção com torres ameadas (típica representação simbólica da cidade de Jerusalém), sobrepujada por uma grande cruz semi-patada²⁶³, ao lado da qual se encontra agora o ressuscitado e bem-aventurado, de pé, com as mãos nas ancas²⁶⁴, e beneficiando ainda da sombra de uma grande árvore (sobre a qual repousa uma ave) – e que pode bem ser a representação da Árvore da Vida. Neste universo algo caótico, existem também outras duas pequenas figuras, com menor destaque do que a da alma do destinatário deste túmulo, assim como várias estrelas de diferentes tamanhos, tudo misturado e tudo a conformar a ideia de um reino tranquilo e tutelado pela Cruz e pela Árvore da Vida.

Esta imagem do paraíso como lugar idílico foi divulgada também no contexto ibérico, como bem analisou Ariel Guance, primeiro no século IV, por Prudêncio, nos *Cathemerinon*, onde fala da «frondosidad acogedora, las praderas multicolores, una primavera perpétua, olores maravillosos, agua generosa

²⁶¹ José Mattoso, *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁶² Veja-se Jean Delumeau, *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar, 1994, pp. 9-11.

²⁶³ Um modelo similar aos das famosas cruzes da monarquia asturiana: a *Cruz dos Anjos* (de 808 – reinado de Afonso II, o Casto) e da *Cruz da Vitória* (908 - reinado de Afonso III), e que serviram de modelo para muitas repetições na escultura e na arte sumptuária da alta Idade Média.

²⁶⁴ Num modelo estilístico muito próximo ao de algumas representações antropomórficas esculpidas em relevo na arte alto-medieval asturiana, como as figuras de alguns capitéis e bases de pilastras de San Miguel e Lillo e Santa Maria de Naranco (Oviedo).

dividida em cuatro rios» e, mais tarde, nas palavras de Santo Isidoro, que também remetem para a concepção de Jardim do Éden (semelhante ao que podemos ver nesta algo anárquica mas riquíssima composição escultórica), quando refere uma Árvore da Vida (*lingnum vitae*) ao centro do *hortus deliciarum*. Esta árvore é um símbolo fundamental da tradição cristã, simultaneamente símbolo de longevidade e de imortalidade, símbolo da cruz, da ascensão, do que morre e renasce²⁶⁵.

A iconografia deste túmulo, que, a julgar pelos elementos estilísticos que se aproximam muito de realizações escultóricas pré-românicas peninsulares – asturianas e leonesas, – e que não cabem aqui analisar com maior profundidade²⁶⁶ – deverá datar de um tempo situado entre os séculos IX e XI, ter pertencido a um aristocrata ainda não identificado. A sua iconografia relaciona-se com a difícil luta pela salvação da alma (luta antagónica entre a fauna pura e a fauna impura na testeira da arca tumular), os passos no trânsito para o Além e, finalmente, a chegada à Jerusalém Celeste. Trata-se de trazer para a cultura visual a espiritualidade escatológica que marcou os últimos séculos da alta Idade Média peninsular, da qual resultaram obras literárias (e artísticas) de grande relevo, como os *Comentários ao Apocalipse* de Beato de Liébana (? – 798), e outras que tão bem exprimiram os terrores que atormentavam muitas das almas daqueles tempos, assim como a violência quotidiana que propiciava a morte sem aviso. A esta mentalidade junta-se, no século XI, a religiosidade e liturgia cluniacenses (intrinsecamente associadas à reforma gregoriana), no que se refere ao culto dos mortos²⁶⁷.

A partir do século XII, e tal como noutras geografias da Cristandade ocidental, a morte e o conseqüente abandono do corpo pela alma, assumem duas formas ligeiramente diferentes nas representações que encontramos nos monumentos funerários portugueses, mas ambas inscritas no conceito de *elevatio animae*:

1. O defunto deitado encontra-se no seu leito e a alma, representada como uma figura humana de corpo inteiro e desnuda, sai da boca e, porque face ao desconhecido não deveria percorrer o caminho sozinha, evocam-se os anjos, que a acolhem e a conduzem ao Além. Esta é a forma como a arte da Antiguidade representou a alma humana e o seu destino, assumindo, por vezes a forma de Psique, ou a forma de um pássaro. Exemplos eloquentes desta representação da alma, como um corpo inteiro e nu que sobe aos céus ao encontro de Cristo, podemos encontrar numa placa de marfim, carolíngia (finais do século IX), atualmente pertença do V&A Museum, Londres (inv.253-1867), ou em evangeliários otônianos,

²⁶⁵ Veja-se Ariel Guance, *Los Discursos sobre la Muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, p. 168.

²⁶⁶ Veja-se Carla Varela Fernandes, *op. cit.*, 2001-2002.

²⁶⁷ Cf. *ibidem*, p. 595.

como o de Nuremberga e o do Escorial²⁶⁸. A mesma solução encontramos posteriormente, no século XII, para contar a parábola das mortes do rico Epulão e de pobre Lázaro, ou, simplesmente a morte de avarentos, substituindo-se os anjos psicopompos por demónios com as mesmas funções. Aliás, esta fórmula, associada aos mesmos temas moralizantes, é a que vemos representada em notabilíssimas esculturas da arte românica europeia, como são os exemplos de um dos painéis esculpidos na porta axial da igreja de Moissac, ou num dos capitéis da igreja de Sta. Maria Madalena de Vezelay (Borgonha, França), entre muitos outros.

2. A partir do século XIII, a representação mais comum consiste na figuração da alma como uma figura de meio corpo (ou busto), criança ou adulta, igualmente desnuda, mas semi-envolta num lençol (*coelum*) sustentado por um, dois ou mais anjos psicopompos. Esta iconografia, que acusa reminiscências da arte da Antiguidade, encontra talvez um dos melhores exemplos no *Trono* ou *Tríptico Ludovisi*, relativo ao *Nascimento de Afrodite*, datado do segundo quartel do século V a.C., cuja comparação com as representações medievais do trânsito da morte já foi estabelecida por outros investigadores²⁶⁹, salientando-se sempre que, tanto na obra jónia como nos diversos exemplos medievais, o que está em causa é sublinhar a ideia do processo contínuo de nascimento-morte-renascimento.

Qualquer uma destas duas fórmulas iconográficas do trânsito da alma acarreta também a face expressiva do voto propiciatório: representa-se o que se deseja que aconteça.

Em Portugal regista-se, entre os monumentos que chegaram aos nossos dias, um número expressivo de representações do trânsito da alma segundo estas duas fórmulas, variando nas soluções apresentadas, de acordo com as datas em que foram executadas, e seguindo, regra geral, as tendências que se verificavam noutros locais da Cristandade nas mesmas cronologias.

Um pouco diferente das duas soluções antes apresentadas, é o mais antigo exemplo da representação da receção e condução da alma por um anjo psicopompo à Jerusalém Celeste: o túmulo do infante D. Henrique²⁷⁰, filho de D. Sancho I e de D. Dulce, falecido com cerca de quatro anos de idade (c.1187-1191), e sepultado no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. A figura

²⁶⁸ Sobre estes e outros exemplos veja-se Jean Wirth, *L'Image à l'Époque Romane*, Paris, Cerf, [1999], 2008, pp. 75-79.

²⁶⁹ Veja-se, entre outros estudos, Lucrécia Herrero Romero, «Notas iconográficas sobre el tránsito del Alma en el Románico Español», in *Estudios de Iconografía Medieval Española*, (ed. Joaquim Yarza Luaces), Barcelona, (1984), pp. 13-51.

²⁷⁰ Sobre a datação, inscrição epigráfica e decoração da arca tumular do infante veja-se Carlos Alberto Ferreira de Almeida, in *op. cit.*, vol. III, 1986, p. 163 e Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-422)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, vol. II, tomo 1, pp. 503-505. Sobre a análise da iconografia desta obra veja-se, também, Carla Varela Fernandes, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa. Séculos XII a XIV*, vol. II, Tese de Doutoramento em História da Arte Medieval, FLUL, 2005 (policopiado), pp. 812-814.

angélica que aqui vemos abre as suas longas asas, espalhando-as pela face longa da arca tumular, dentro de um arco abatido e decorado com palmetas, entre as torres da *Jerusalém Celeste*, que ele anuncia como destino da alma do jovem infante. Segura uma rosa com uma das mãos e, com a outra, aponta para este atributo de múltiplos significados simbólicos no Ocidente, reforçando, com o gesto, a eficácia da mensagem. J. Chevalier e Alain Gheerbrant, relembram que, alguns séculos mais tarde, também Angelus Silesius fez corresponder a rosa à imagem da alma, bem como à de Cristo, ideias que certamente tinham já um substrato anterior, e sublinham, ainda, que a *rosa de ouro*, benzida pelo papa no quarto domingo da Quaresma, era um símbolo do poder e da instrução espiritual, mas também, sem dúvida, um símbolo da ressurreição e da imortalidade²⁷¹. Não estranha, portanto, que seja este o atributo apresentado pelo anjo do sarcófago do infante, para representar a sua jovem alma.

Mais de acordo com a representação da alma como um corpo inteiro a abandonar o corpo do defunto é o que podemos ver no complexo monumento funerário (resultante da junção de diferentes túmulos e de acrescentos feitos em datas posteriores²⁷²) pertencente ao cavaleiro, grande terra-tenente e aio de D. Afonso Henriques, D. Egas Moniz. O momento da morte encontra-se esculpido na testeira da arca tumular, num painel que poderá corresponder já aos meados do século XIII, segundo M. J. Barroca²⁷³. Egas Moniz é representado a jazer sobre o seu leito, com a cabeça apoiada em almofada e o corpo coberto por lençol. Está acompanhado pelos seus familiares e/ou amigos, que o choram. O momento da *elevatio animae* é representado através de uma pequena figura nua e assexuada, que sai da sua boca e é acolhida por dois anjos que seguram uma espécie de moldura circular onde a alma é recebida, ou seja, uma mandorla (embora aqui não assuma a forma de amêndoa), tal como se veem noutros exemplos da receção da alma por anjos psicopompos²⁷⁴.

Mais tardio, embora com datação incerta, é uma arca tumular, esculpida em granito e que se encontra na Sé do Porto, na qual se representa também o

²⁷¹ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Editions Robert Laffont S.A., [1969], 1992, p. 823.

²⁷² Sobre a complexa problemática da constituição deste monumento funerário, veja-se Mário Jorge Barroca, in *op. cit.*, (2001-20029), com mais bibliografia.

²⁷³ Cf. *ibidem*, p. 661. Recentemente, Alícia Miguez Cavero, em palestra apresentada no Seminário Internacional *Imagens e Liturgia em Portugal na Idade Média* (org.: Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património/Museu Arqueológico do Carmo e Carla Varela Fernandes), Lisboa, 29 de Março de 2014, sobre o tema: «Gesto, imagem e liturgia. As representações de dor e de lamento na escultura tumular portuguesa (sécs. XII-XIV)», coloca a hipótese, com base na iconografia e em aspectos estilísticos, de se tratar de uma representação de outra cronologia (aguarda-se o desenvolvimento e publicação das investigações).

²⁷⁴ De que pode ser excelente exemplo uma cena homónima esculpida na arca tumular de D. Sancha, filha de Ramiro I de Aragão e viúva do Conde de Toulouse, de ca. 1100, procedente da igreja de Santa Cruz de la Serós, actualmente em Jaca (Aragão), entre outros exemplos da arte românica.

momento da morte de um até agora desconhecido. Aqui, a subida da alma aos céus, sob a forma de uma pequena figura nua, é feita por dois anjos que saem de uma nuvem e seguram o *coelum* para a ajudar a elevar-se²⁷⁵.

Já no que respeita ao segundo modelo iconográfico (a reapresentação em meio-corpo ou busto de uma criança), este conhece um maior e mais alargado sucesso em Portugal, geográfica e temporalmente. Talvez o exemplo mais antigo seja o que podemos contemplar sobre a tampa do túmulo de D. Rodrigo Sanches, filho natural de D. Sancho I e que morreu em consequência da Lide de Gaia, em 1245. Junto à cabeça do jacente, representou-se o busto de um anjo que acolhe, com as suas asas fletidas, a alma de D. Rodrigo – uma figura nua, de meio-corpo, e em posição orante. Para além deste anjo, mais três (ou quatro) anjos, numa espécie de nuvem ou “remoinho angélico”, posicionam-se aos pés do jacente e, tal como os anjos que vamos encontrar a ladear muitos dos jacentes da tumulária gótica nacional, também estes têm a função de protetores do túmulo (ou seja, do corpo e da alma do defunto) e de psicopompos, pois ajudarão a erguer D. Rodrigo no dia do Juízo Final e a encaminhá-lo para o seu destino (que se deseja celestial)²⁷⁶. Alguns túmulos e seus jacentes são acompanhados por dois anjos²⁷⁷, outros por quatro²⁷⁸ e, no caso dos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro, por seis anjos cada um.

No século XIV, e no que se refere a exemplos da *elevatio animae*, destaca-se o que vemos numa das faces da tampa tumular da Rainha D. Isabel de Aragão (a Rainha Santa), colocado em grande destaque, com a alma representada sob a forma de uma criança e transportada por um só anjo de asas abertas. É também o que podemos ver numa já muito deteriorada representação do mesmo tema na cabeceira da tampa do túmulo de um cavaleiro anónimo, datável de meados do século XIV, hoje no Museu Arqueológico do Carmo (inv. - Esc. 391).

²⁷⁵ Sobre este monumento, em mau estado de conservação e, por isso, de difícil leitura, veja-se Armando de Mattos, «Um túmulo gótico na Sé Catedral do Porto», in *O Tripeiro*, V.^a Série, Ano I, n.º 7, Porto, (1945), pp. 158-159 e Mário Jorge Barroca, *op. cit.*, 1987; *Idem*, in *op. cit.*, 1997, pp. 662-665.

²⁷⁶ Sobre a iconografia do túmulo de D. Rodrigo Sanches veja-se, uma primeira proposta em Carla Varela Fernandes, «Construção imagética do herói-mártir. O caso de D. Rodrigo Sanches», in *ARTIS, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, Vol. 9/10, (2011), pp. 109-124 e, mais recentemente, após a retirada do túmulo do arcossólio que o acolhia desde o século XVII, veja-se Mário Jorge Barroca, «As quatro faces de Rodrigo Sanches», in *Portugalia*, Nova Série, vol. 34, Porto, DCTP-FLUP, (2013), pp. 151-189, e Carla Varela Fernandes, «The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program», in *Medievalista* online, n.º 16, 2014.

Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA16/fernandes1604.html>

²⁷⁷ São os casos, por exemplo, da Rainha Santa Isabel (†1336), de D. Vataça de Lascaris (†1336), ou do filho natural de D. Dinis, o cavaleiro D. Fernão Sanches (de meados do século XIV)

²⁷⁸ Cite-se o exemplo dos anjos da tampa tumular da infanta D. Isabel (†ca. 1326), filha de D. Afonso IV e D. Beatriz, hoje na igreja do convento de Santa Clara a Nova de Coimbra.

A representação restringe-se à presença de um só anjo, que sustenta dentro do *coelum* a alma do defunto, na sua condição de recém-nascido (para uma nova vida)²⁷⁹.

Entre as principais preocupações do homem medieval com o passamento e com a vida no Além, contam-se os gestos e atitudes que os familiares e amigos deveriam manifestar durante as exéquias. O momento da morte, o sepultamento e as exéquias foram alvo não apenas de normas ditadas pelos poderes eclesiásticos mas foram, também, um dos temas preferenciais na hora de escolher a iconografia que deveria figurar nos túmulos. Uma vez mais, constata-se a presença de um voto propiciatório através da iconografia escolhida, quando os monumentos eram encomendados pelos próprios e estes não podiam saber, ao certo, como seriam as suas exéquias. No caso de serem encomendas de familiares, representam um evento já ocorrido e a lembrança perpétua dos gestos e sentimentos aí manifestados em favor do defunto.

Tinha-se a viva convicção, desde a Antiguidade, de que, para além das missas por alma, também o choro, o arrepiar de cabelos e barbas, bater no peito, tisonar a cara com cinzas, entre outros gestos histriónicos, produziriam efeitos vantajosos na condução da alma dos defuntos. Assim, e embora Portugal seja dos reinos peninsulares onde essa iconografia menos sucesso parece ter conhecido, encontra-se, desde logo, num importante sepulcro, porque pertencente à família real: o da rainha D. Urraca, morta em 1220, mulher de D. Afonso II, e sepultada na igreja do Mosteiro de Alcobaça.

Nesta obra tardo-românica, entre as muitas particularidades que a tornam tão especial para a História da Arte portuguesa, importa aqui, em breves palavras, salientar a importância da representação que podemos contemplar numa das faces estreitas da arca tumular (ocupando o espaço da arca e tampa), onde o rei D. Afonso II²⁸⁰ lamenta a morte da rainha, acompanhado por familiares

²⁷⁹ Entre os vários autores que já escreveram sobre o túmulo da Rainha Santa e se referiram a este tema iconográfico veja-se Flávio Gonçalves, «Representações antropomórficas da alma na arte portuguesa dos séculos XII a XVI», in *Brotéria*, vol. XLVI, fasc. 4, Lisboa, (1948), pp. 444-458; Cf. Francisco Pato de Macedo, «O túmulo gótico de Santa Isabel», in *Imagen de la Reina Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, vol. I, Saragoça, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, pp. 93-114 e Carla Varela Fernandes, in *op. cit.*, 2005, vol. II, pp. 820-821. Sobre a cena da *elevatio animae* na tampa do túmulo do cavaleiro veja-se Carla Varela Fernandes, «A coleção de Escultura Gótica», in *Construindo a Memória. As coleções do Museu Arqueológico do Carmo*, (coord.: José Morais Arnaud e Carla Varela Fernandes), Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2005, pp. 309-311 e 344.

²⁸⁰ José Custódio Vieira da Silva, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, IPPAR, 2003, pp. 57-63, seguindo a proposta avançada por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, in *op. cit.*, 1986, p. 163, considerou tratar-se da representação da própria rainha (que o autor considera ser D. Beatriz, mulher de D. Afonso III, que aí estaria representada, no seu próprio túmulo, a chorar a morte do marido, ocorrida em 1279, 21 anos antes da rainha morrer), uma vez que considerou desadequada para a arte medieval a representação de um rei a chorar. Por diversas razões e argumentos já fundamentados em elementos iconográficos e estilísticos do túmulo

e outras personagens de difícil interpretação. Trata-se de uma cena que ilustra um antigo costume hispânico – *faciendo el llanto* –, assim traduzindo para a pedra situações realmente vividas e que encontrou eco na literatura peninsular do século XII, bem como na arte, como bem demonstrou E.V. del Alamo²⁸¹.

Expressões de dor, lamento e auto-flagelação²⁸² marcam todas as personagens envolvidas nesta cena, com a figura do rei, entronizado e coroado, a marcar a axialidade da composição. Mãos que batem no peito, outras que arrepelem cabelos e barbas e ainda outras que apenas se posicionam sobre a face, são os gestos que quí ficaram registados, e mais não são do que a transposição para a pedra dos rituais que os leigos insistiam em fazer nos funerais, mesmo contra os ditames da Igreja, que apenas viam nos sufrágios a eficácia necessária na ajuda ao caminho da alma para o Além. A verdade é que estes rituais permaneceram, enraizados que estavam na crença de que o ruído excessivo far-se-ia sentir mais facilmente junto dos anjos e santos (intercessores das almas) e ajudariam a um passamento mais tranquilo para o desconhecido e para o longo tempo do Purgatório.

Noutro túmulo, já de meados do século XIV e pertencente a um mercador, D. Gomes Martins (sepultado na igreja de Monsaraz), representa-se, numa das faces longas, o seu funeral, com o cortejo dos religiosos, mas também de indivíduos laicos, incluindo cavaleiros, identificados pelos escudos heráldicos. Estes, arrepelem barbas e cabelos e invertem os escudos, ou seja, manifestações ruidosas, excessivas, mas também ritualizadas, gravadas no monumento funerário para ajuda à boa condução da alma do defunto.

Intrinsecamente associados a preocupações de ordem escatológica, mas, em especial, em fazer coincidir a ideia da possibilidade de redenção da alma do defunto com a Redenção que Cristo ofereceu à Humanidade através do

(veja-se Manuel Luís Real, «Escultura tumular», impresso inédito (policopiado), pp. 161-166; Cf. *idem*, «Alcobaça», Gerhard Graf (dir.), *Portugal Roman*, vol. I, Paris, Zodiaque, 1986, pp. 80-82; Cf. Mário Jorge Barroca, «50. Sarcófago de D. Urraca», in *Nos Confins da Idade Média, Arte Portuguesa Séculos XII – XV*, Cat. Exp., (Europália 1992), Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, pp. 142-143 e Carla Varela Fernandes, in *op. cit.*, vol. II, 2005, pp. 785-791 e 850-866), não será outra que a representação de D. Afonso II, falecido 3 anos após D. Beatriz, a chorar a morte desta, no túmulo que terá mandado fazer para homenagem e digno sepultamento de sua mulher. Aliás, um rei a chorar a morte da sua mulher foi representado na arte peninsular uns anos antes, e até num caso mais expressivo do que este, no túmulo da rainha D. Branca (século XII), na Colegiada de Santa María La Real, em Nájera.

²⁸¹ Veja-se o estudo iconográfico da autoria de Elizabeth Valdez del Alamo, «Lament for a Lost Queen: the Sarcophagus of Dona Blanca in Nájera», *Memory and the Medieval Tomb*, (Elizabeth Valdez del Alamo e Carol Stamatidis Pendergast, ed.), Londres, Ashgate, 2000, pp. 43-79, reedição do mesmo estudo em *Between the Living and the Dead: Strategies for Commemoration in the Middle Ages*, (Carol Pendergast ed.), 30th International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, Kalamazoo, Maio 1995.

²⁸² Sobre as diferentes interpretações acerca dos gestos de desespero na arte medieval ocidental, permanece com grande actualidade o estudo de Moche Barach – *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1976.

seu nascimento (incarnação), morte e ressurreição, são os temas que aparecem em alguns túmulos portugueses, a ocupar, preferencialmente, as faces estreitas (coincidentes com a cabeça e os pés do corpo do defunto e do jacente). Assim, verifica-se a opção por cenas relacionadas com o início da vida de Jesus, geralmente esculpidas nas faces correspondentes aos pés do túmulo, através de temas como a *Anunciação* (ex.: túmulos do já referido D. Fernão Sanches e do arcebispo D. Gonçalo Pereira, na Sé de Braga – ca. 1334), a *Virgem com o Menino* (ex.: túmulo de Martim Afonso Chichorro – antigo convento de S. Domingos de Santarém, ca. 1313) e *Adoração dos Magos* (exemplo único do túmulo de D. Rodrigo Sanches ca. 1245), e, na face da cabeceira, a cena relativa à morte e ao início da Vida Gloriosa de Jesus: o *Calvário*²⁸³ (ex.: todos os anteriormente referidos, e ainda o de D. João Gordo, na Sé do Porto – ca. 1335, o do bispo D. Pedro Martínez Argote, na Sé de Évora – ca. 1340, o de Bispo D. Afonso Pires, na igreja de S. Pedro e Balsemão – ca. 1362, e o de D. Inês de Castro, em Alcobaça – ca. 1358-1361-62). Não só a manifestação de fé e crença em Jesus Cristo ficava perfeitamente afirmada, como a crença na promessa de Salvação era igualmente registada de forma perene.

Mas se a generalidade dos monumentos funerários medievais manifestam, através da iconografia apresentada, mensagens de âmbito escatológico e com o fim último da salvação da alma, nenhum programa iconográfico conseguiu ser tão completo (e complexo) como aquele que foi pensado e executado nos túmulos de D. Inês de Castro (ca. 1358-1361-62) e de D. Pedro I (ca. 1362-1367), destinados ao cruzeiro da igreja do Mosteiro de Alcobaça. Até hoje, nada de concreto se conseguiu apurar sobre a autoria destes extraordinários túmulos. Já sobre a autoria do seu programa iconográfico, pelo que nos é dado a perceber através das histórias aí narradas, de forma realista e/ou alegórica, em particular na cena da *Roda da Vida/Roda Fortuna*²⁸⁴, o rei terá sido interveniente ativo nas opções iconográficas deste trecho compositivo (e onde se conta, na primeira pessoa, a história de amor, tragédia e vingança, frutos da sua relação com D. Inês)²⁸⁵ e, provavelmente, noutras opções temáticas nos dois túmulos. Parece evidente, também, a intervenção direta

²⁸³ Sobre o tema do Calvário nos túmulos portugueses do século XIV, veja-se Joana Ramoa, *Christus Patiens. Representações do Calvário na escultura tumular medieval Portuguesa (Século XIV)*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2008.

²⁸⁴ Sobre a interpretação de cada uma das cenas das duas rodas concêntricas veja-se o estudo de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, «A Roda da Fortuna/Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça», in *Revista da Faculdade de Letras*. História, 2ª série, vol. VIII, Porto, (1991), pp. 255- 261.

²⁸⁵ Veja-se, a este respeito, a proposta de leitura/interpretação da autoria de Serafín Moralejo, «El “Texto” Alcobacense sobre los amores de D. Pedro y D.ª Inês», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991), org. Aires de Nascimento e Cristina Ribeiro, vol. I, Cosmos, 1993, pp. 71-89, e Luís Urbano Afonso, *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*, Lisboa, Caleidoscópio, 2003.

dos monges de Alcobaça, a que se juntaram, certamente, sugestões feitas pelos próprios escultores, a partir do seu reportório de modelos iconográficos mais padronizados.

Entendo que, se o túmulo de D. Pedro nunca tivesse sido construído, ou fosse outro e com outro programa iconográfico, o túmulo de D. Inês, o primeiro a ser realizado, já concentrava, de forma afirmativa e inusual, a iconografia que importava ressaltar como argumentos visuais na hora de mostrar as virtudes de ambos, a alusão às penas e os sofrimentos em vida e, por fim, a redenção (ou os votos para que a mesma ocorresse). O túmulo de D. Pedro, todavia, foi realizado e, com ele, completou-se, de forma perfeita e inexcedível, um programa iconográfico que, antes de mais, se destinava a demonstrar que ambos acederiam à glória da Jerusalém Celeste, já que em vida, a vontade e a incompreensão dos homens não o permitiu a vivência plena desse amor.

Assim, se por um lado, o primeiro túmulo a ser planeado e construído visava não só sublinhar mensagens de carácter social e político de grande importância para D. Pedro e para a sua descendência com D. Inês, também a representação de votos propiciatórios à salvação das suas almas marcavam presença. A iconografia do túmulo visava a glorificação da imagem de D. Inês e a sua aceitação como rainha legítima (representada como tal no jacente do seu túmulo), a demonstração de uma imagem piedosa/devota de ambos (em particular de D. Inês) e, até, uma certa equiparação entre o sacrifício de Cristo (através das cenas da Infância, Paixão e Morte de Cristo, narrados em 13 cenas na arca tumular de D. Inês) com a morte (assassinato)²⁸⁶ da Castro. Por outro lado, pretendeu-se também evocar, de forma perfeita, o destino feliz das almas dos dois amantes através da representação do *Juíço Final* numa das faces estreitas da arca feral.

Mas, o túmulo de D. Pedro foi construído ainda em vida do monarca. Nele, o rei pôde enfatizar a explicação sobre os acontecimentos terríveis da morte de D. Inês e as consequências da mesma, bem como contar, em duas cenas, numa das faces estreitas da arca, como foi exemplar a sua morte enquanto homem e monarca (com o cumprimentos de todos os sacramentos), e também, eventualmente, qual o seu santo padroeiro/protetor (cenas da vida e martírio de S. Bartolomeu nas duas faces longas da arca)²⁸⁷. Mas, e muito mais importante, é que foi no seu túmulo que D. Pedro deixou registado o significado profundo subjacente à encomenda destas duas obras. Nesse sentido, e numa das cenas da *Roda da Vida*, mais concretamente, na que o rei já se

²⁸⁶ Cf. Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão, «Os túmulos de D. Pedro e D. Inês», in *História da Arte Portuguesa*, vol. I, (dir. Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 449.

²⁸⁷ Cf. Ana Cristina Sousa e Lúcia Maria Rosas «La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal)», in *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n. 12, 2014, pp. 81-104 (ISSN: 2254-853X).

encontra morto e jaz no seu caixão, encontra-se gravada uma inscrição que, independentemente das leituras dos diferentes historiadores/paleógrafos, não quer dizer outra coisa que não seja: Até ao fim do mundo. Mensagem de poderosa força, já que sublinha por escrito o que as imagens deixam perceber, ajuda a fazer, definitivamente, a ligação entre os programas iconográficos dos dois túmulos, com múltiplos reenvios de mensagens²⁸⁸.

A *Fortuna* e o *Infortúnio* marcaram a intensa mas breve relação vivida por D. Pedro I e D. Inês de Castro (tal como ficou bem explícito nas duas rodas simultaneamente alegóricas e reais) e, em datas diferentes e de formas tão distintas, ambos deixaram o mundo dos vivos. Já nessa condição, são representados na cena do *Juízo Final* (túmulo de D. Inês), primeiro no registo inferior da composição, entre os vários mortos que empurram as tampas dos túmulos, nus como recém-nascidos para uma nova vida, um novo destino, quase todos com gestos de prece e os olhares direcionados para o topo, onde reina e julga Cristo dos Últimos Tempos, entronizado e rodeado pela Corte Celestial. Entre os ressuscitados encontram-se duas figuras coroadas (uma feminina e outra masculina, com barba idêntica à do jacente de D. Pedro). Estas figurinhas têm sido identificadas, por diferentes autores, desde António de Vasconcelos²⁸⁹, como representações de D. Pedro e D. Inês, identificação que parece perfeitamente consonante com a principal mensagem deste túmulo. Outras personagens, porém, com gestualidade e inquietação visíveis, expressam outra realidade e a antevisão de outro futuro: um homem puxa as barbas com ambas as mãos e olha para o lado, enquanto uma mulher, de seios flácidos, puxa desesperadamente os cabelos e olha para o observador, ambos a servirem de exemplo e de advertência para o castigo final que os espera, a eles e a todos os pecadores não arrependidos: a queda na goela do Leviatão (representado numa das extremidade inferiores).

De costas viradas para este grupo de almas perdidas encontra-se o desfile dos eleitos. Seguem numa marcha ordeira, com as mãos erguidas e juntas para oração. Todos vestem longas túnicas e dirigem-se para a porta de uma torre-fortaleza, certamente, uma das quatro torres da Jerusalém Celeste. A representação dos eleitos corresponde à descrição do *Apocalipse de São João* (*Apoc.* 7, 14-17), incluindo o facto de estarem coroados, de acordo, também, com o texto do *Apocalipse*: «Sê fiel até à morte e dar-te-ei a coroa da vida» (*Apoc.*, 2-10), e entre eles encontram-se, certamente, D. Pedro e D. Inês.

²⁸⁸ A ligação entre as mensagens das cenas dos dois túmulos quando estes se encontravam lado a lado, foi questionada por Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão, in *op. cit.*, e por Paulo Pereira, 2000 *Anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates 1999, p. 187, e mais desenvolvida por José Custódio Vieira da Silva, «Os túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro em Alcobaca», in *Cister. Espaços, Territórios, Paisagens*, Actas do Colóquio Internacional, vol. II, Lisboa, Ministério da Cultura/IPPAR, 2000, pp. 367-374.

²⁸⁹ Cf. António de Vasconcelos, «O Juízo Final, no túmulo de D. Inês de Castro», in *Ilustração Moderna*, ano 1, n.º 1, Porto, (Maio de 1926), p. 8.

Na torre que delimita, pela direita, a fachada do edifício da *Jerusalém Celeste*, numa varanda ou balcão constituído por dois arcos, encontram-se duas pequenas figuras, lado a lado e viradas para o lugar onde decorrem os acontecimentos do Juízo, com as mãos em gesto de prece, e os olhares virados para cima. Representam um homem barbado e coroadado e uma mulher, de aspeto jovem, mas com parte do corpo já parcialmente destruído. A quase totalidade dos autores que escreveram sobre este túmulo, pelo menos desde dos finais do século XIX, identificou as duas referidas figurinhas como representações de D. Pedro I e D. Inês de Castro.

Assim, representados na qualidade de ressuscitados, primeiro, e, depois, como casal e na condição de eleitos, suficientemente discretos e suficientemente visíveis, dispõem-se no balcão da varanda celeste que, como interpretou e concluiu António de Vasconcelos, «São evidentemente dois bem-aventurados de régia estirpe, como indicam as coroas, marido e mulher, que unidos durante a vida terrena por laços de amor conjugal puro e santo, mereceram que Deus os premiasse sem os separar, dando-lhe no céu aquele lugar distinto, onde juntos gozam a visão beatífica, onde juntos cantam os louvores do Eterno»²⁹⁰.

Na verdade, nada mais natural que fosse vontade de D. Pedro I afirmar que o amor (sacramentado) que os homens separaram na terra, Deus uniu e abençoou no Céu. Não é, pois, e apenas, um voto propiciatório; é uma afirmação que se destina a conferir à imagem de Inês de Castro um «contorno de martírio santificado»²⁹¹, cuja alma recebe o acolhimento e a glória de Deus após o sacrifício. Em conclusão, juntos, até ao fim do mundo.

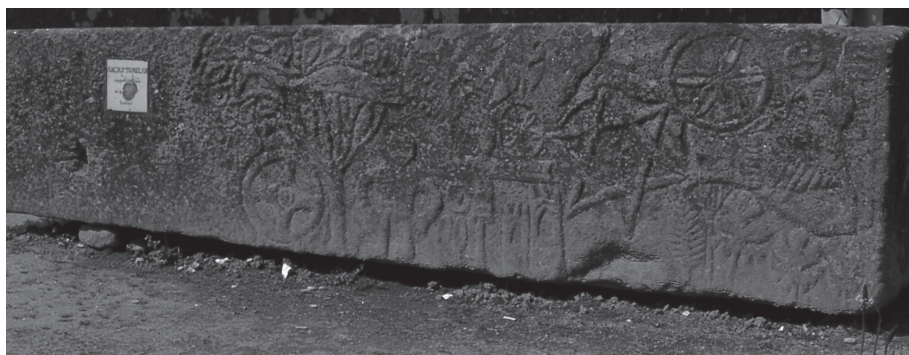


Figura 11: Túmulo de Faria

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 10.

²⁹¹ Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão, in *op. cit.*, 1995, p. 449.



Figura 12: Pormenor do túmulo de Egas Moniz



Figura 13: *Elevatio animae* do túmulo de D. Rodrigo Sanches



Figura 14: *Elevatio animae* do túmulo da rainha D. Isabel.
© DGPC/DDCI – José Pessoa.



Figura 15: *Lamentações* do túmulo de D.ª Urraca.
© DGPC/DDCI – José Pessoa.



Figura 16: A Roda da Fortuna/Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça
© DGPC/DDCI – José Pessoa.



Figura 17: Juízo Final do túmulo de D.^a Inês de Castro
© DGPC/DDCI – José Pessoa.

4. Redenção e Escatologia na Escultura Gótica

Francisco Teixeira

Na escultura portuguesa dos tempos do Gótico, nos séculos XIII, XIV e XV, a escultura arquitetónica, a escultura tumular e a escultura de vulto apresentam várias imagens em que a temática da Redenção e da Escatologia encontra particular importância. Na escultura arquitetónica, ou monumental, encontramos no território português programas mais simples, limitados a algumas imagens figurativas por entre a escultura vegetalista, com ausência quase completa de ciclo de imagens e representações historiadas. Para este facto terá contribuído a capacidade económica das instituições, a cultura dos encomendadores e, em parte, o papel das ordens mendicantes no desenvolvimento da arquitetura gótica em Portugal, originando espaços religiosos mais simples arquitetonicamente e mais pobres nos materiais, de acordo com os seus ideais religiosos.

O denominado Mosteiro de Santa Maria da Vitória, da Ordem dos Dominicanos, conhecido como Mosteiro da Batalha, porque mandado edificar pelo rei D. João I para comemorar a vitória na batalha de Aljubarrota, frente a Castela, constitui uma exceção no panorama atrás enunciado. Com efeito, encontramos nessa edificação a existência de um programa escultórico que se afirma, em primeiro lugar, na própria fachada pelo desenvolvimento da escultura do portal principal, expressivo de nos encontrarmos perante uma encomenda régia, reforçada pelo desejo de agradecer à Virgem o apoio concedido na importante refrega. Concluído por volta dos anos 20 do século XIV, por Mestre Huguet, o portal principal, na continuação do eixo do templo, constitui o programa arquitetónico e escultórico mais ambicioso em Portugal. Neste portal merece destaque, em primeiro lugar, as suas dimensões, com uma altura de quase metade da fachada, a presença de seis arquivoltas, em que se situam várias personagens do mundo celestial, desenvolvidas, de cada lado, sobre seis Apóstolos. O próprio programa do tímpano com a imagem de Deus, onipotente, com o globo na mão, rodeado pelo tetramorfo, constitui uma composição invulgar para o panorama escultórico do gótico em Portugal²⁹². Realçando esta complexidade escultórica e compositiva surge, entre a última arquivolta e um arco contracurvado, a imagem da Coroação da Virgem, menos vulgar no panorama do gótico europeu por surgir exterior ao tímpano, sendo encimada por um baldaquino de grande qualidade escultórica, protegendo e destacando a sacralidade da cena.

A Virgem apresenta-se ajoelhada, completamente voltada para Deus, representado no momento da coroação, dispondo a coroa sobre a cabeça da sua Mãe. Deste modo, esta imagem, disposta no cimo de todo o conjunto

²⁹² Cf. José Custódio Vieira da Silva e Pedro Redol, *Mosteiro da Batalha*, Lisboa, IPPAR e Scala, 2007, p.55.

escultórico dos pés direitos e das arquivoltas, permite sublinhar a importância da Virgem, do culto Mariano e, principalmente, a dedicação da igreja. Ela possui um sentido escatológico, por significar um símbolo da recompensa das almas justas, associando-se, coerentemente, às imagens dispostas nas partes inferiores do portal com Bem-aventurados e personagens da corte celeste.

A importância desta iconografia da Virgem conduziu ao seu aparecimento noutros suportes escultóricos, de que é exemplo uma notável escultura de vulto em marfim, a Virgem Abrideira de Évora, outrora pertencente ao Convento do Salvador da cidade e conhecida como Virgem do Paraíso.

Na época de expansão da escultura gótica, e em particular a partir do século XIV em Portugal, as orações são cada vez mais feitas diante de imagens esculpidas, imagens de vulto e imagens pintadas, e não tanto face a relicários, como acontecia anteriormente, e ainda mais quando as imagens eram de marfim, especialmente apreciadas pelas suas qualidades simbólicas²⁹³. Entre as imagens de marfim conta-se este tipo de imagem marial, surgida na segunda metade do século XIII, exprimindo uma especial devoção à Virgem. Enquanto fechadas apresentam uma imagem da Virgem com o Menino²⁹⁴ e são denominadas abrideiras por se abrir o seu corpo, constituindo um tríptico em marfim, capaz de receber várias cenas sagradas no seu interior.

A Virgem Abrideira de Évora pertence a uma tipologia particular, exclusiva da Península Ibérica, por apresentar no seu interior as “Alegrias da Virgem”, objetos de devoção²⁹⁵. Contém seis imagens historiadas, entre as quais a Coroação da Virgem, com policromia a cobrir o fundo, permitindo diferenciar as figuras, e colorindo de ouro e vermelho as coroas, destacando os atributos que conferem sentido à imagem. Apesar das reduzidas dimensões da superfície ebúrnea em que se inscreve a imagem, participam na cena quatro seres celestiais: na parte superior dois serafins turiferários, acompanhados por dois anjos com tochas ladeando Deus e a Virgem. Com esta companhia celestial sublinha-se a importância da cerimónia de coroação e o seu sentido de sacralidade.

A associação entre a Coroação da Virgem, a morte, os eleitos e os lugares do Além conduziu, igualmente, à sua representação no âmbito da escultura funerária. Encontramo-la no túmulo de João Anes Gordo, obra dos anos 30 do século XIV, patente na capela de S. João Evangelista na Sé do Porto²⁹⁶. Considerada obra de Mestre Pero, por razões de ordem estilística, inscreve-se, por essa razão, no conjunto de esculturas, nomeadamente de escultura funerária, realizadas por este mestre escultor nos anos 30 e 40 do século XIV, e merecidamente destacadas pelo papel então tido na renovação de alguma

²⁹³ Cf. Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Barroca, *O Gótico*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 19.

²⁹⁴ Cf. Jean Wirth, *L'Image à la fin du Moyen Age*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011, p. 205.

²⁹⁵ Cf. Mário Barroca em Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Barroca, *idem*, p. 273.

²⁹⁶ Cf. Aarão de Lacerda, *História da Arte em Portugal*, vol. 1, Porto, Portucalense Editora, 1942, pp. 449, 452.

escultura em Portugal. Situada na arca funerária, na face menor junto à cabeça, numa edícula central, mais larga, é ladeada por microarquitecturas semelhantes a contrafortes ameados, numa tipologia já indicada como característica da oficina deste mestre. Desta forma, a representação desses elementos arquitetónicos em miniatura, limita e sublinha a importância da cena contida no seu interior. A Virgem apresenta-se a três quartos em relação ao espectador, sentada, à semelhança de Deus, em oração, e também já coroada.

O destino da alma individual, conceito de âmbito escatológico, numa aceção de escatologia individual, encontra também representação na escultura funerária por meio da imagem de algumas almas eleitas, pelo modo como os próprios se pretendem representar a si próprios na estrutura pétrea que recebe o seu corpo, transmitindo, desta maneira, uma imagem de si para os seus contemporâneos e para o tempo futuro.

Uma dessas imagens de alma eleita encontra-se no sepulcro de D. Isabel de Aragão, a Rainha Santa, igualmente realizado pelo já mencionado Mestre Pero, nos anos 30 do século XIV, para ser colocado no Convento de Santa Clara de Coimbra, por si refundado em 1314. Com efeito, é visível junto ao baldaquino a *elevatio animae*: um anjo psicopompo, inscrito num quadrilóbulo, ladeado inferiormente por dois escudos de Aragão, símbolo heráldico da Rainha, ergue num lençol a alma de D. Isabel de Aragão²⁹⁷

Significativamente, na face menor da arca tumular, por baixo desta imagem, aparece representado um Calvário, associando esta imagem de Redenção, expressão da morte de Cristo, à salvação da alma da Rainha. Outros Calvários surgem-nos em túmulos dos séculos XIII e XIV, numa das faces menores, aptas a inscrever na sua superfície um momento fundamental para a redenção de todos os homens, e em particular dos sepultados: D. Rodrigo Sanches no Mosteiro de Grijó, D. Fernão Sanches no Museu do Carmo, Rainha D. Isabel de Aragão em Santa Clara a Nova em Coimbra, Arcebispo D. Gonçalo Pereira na Sé de Braga, D. Martim Afonso Chichorro no Museu de S. João de Alporão em Santarém, João Anes Gordo na Sé do Porto, Bispo D. Afonso Pires na Capela de S. Pedro de Balsemão e Bispo D. Pedro II na Sé de Évora²⁹⁸. Desta forma verifica-se a importância que esta imagem assume nos vários sepulcros: femininos, bastardos reais e nobreza, alto clero e burguesia.

²⁹⁷ Cf. Francisco Pato de Macedo, «O Descanso Eterno. A Tumulária» in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p. 443. Cf. Carla Varela Fernandes, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa, I Dinastia, sécs. XII a XIV, Doutoramento em História, Especialidade em História da Arte, F.L.L., Universidade de Lisboa*, 2005, vol. 2, cap. 32.

²⁹⁸ Para a integração dos Calvários nas respectivas arcas tumulares ver Mário Barroca em Carlos Alberto Correia de Almeida e Mário Barroca, in *op. cit.*, p. 215 e ss. Para a análise da iconografia do Calvário: Joana Ramôa, *Christus Patiens. Representação do Calvário na Escultura Tumular Medieval Portuguesa (século XIV)*, Instituto de História da Arte-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

De um modo geral a representação é simplificada, limitando-se à figuração de Cristo, sua Mãe e S. João, com maior complexidade apenas no Túmulo do Bispo D. Afonso Pires pela presença dos dois ladrões, bem como do Sol e da Lua. No caso da arca tumular de D. Rodrigo Sanches, invulgar pelo seu programa de imagens nas quatro faces, o Calvário mostra Cristo coroado, numa cruz pouco comum, com remates flordelisados, e preso à cruz com quatro cravos, numa solução arcaica. Apresenta quatro Anjos e, caso único em Portugal na escultura em pedra, a imagem de Adão aos pés do novo Adão, como sinal da Queda da Humanidade, ressuscitando, nu, em oração²⁹⁹.

O Calvário, como centro da Redenção, encontra também representações em várias estelas funerárias datadas do século XIV, da região de Coimbra, mostrando, a importância concedida a esta iconografia: Estela funerária com Calvário e entrega da casula a Santo Ildefonso, Estela funerária de D^a Mor Peres e Estela Funerária de Domingos Aparício³⁰⁰.

O Crucifixo, a imagem de Cristo crucificado, peça escultórica de vulto existente em todas as casas religiosas, nas igrejas e nas capelas palatinas constituía, desde o Românico, uma representação fundamental como testemunho da possibilidade de Redenção. Sobreviveram cerca de dezasseis dessas imagens medievais, revelando a diversidade de oficinas bem como as diferenças na representação. Nos crucifixos mais recentes, a partir da primeira metade, e de meados do século XIV, é mais acentuada a ideia de sofrimento, bem exemplificada no denominado Cristo Negro outrora pertencente ao Mosteiro de S. João das Donas em Coimbra, hoje no Museu Nacional Machado de Castro, e no Cristo do Mosteiro de Almoester. Esta valorização do dor do Redentor, vulgar nos tempos mais tardios da Idade Média, encontra expressão naturalista no corpo crucificado. Com efeito, os corpos, magros, apresentam-se com a cabeça inclinada para a frente, geralmente com os olhos fechados, os braços fletidos e as veias bem marcadas, enquanto nas pernas são bem visíveis as chagas, à semelhança da ferida sobressaindo no peito. Todos estes aspetos, relativos à modelação e proporções do corpo de Cristo são acentuados pela cor, acentuando a impressão de sofrimento³⁰¹.

É no campo da escultura tumular, nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro, que se encontram as mais variadas imagens respeitantes ao universo escatológico, integradas em programas escultóricos de grande complexidade técnica, narrativa e simbólica, geralmente interpretados como obedecendo ao

²⁹⁹ Cf. Mário Barroca, «As Quatro Faces de Rodrigo Sanches», em *Portugália*, Nova Série, vol. 34, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013, pp.151-189. Paul Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959, p. 131.

³⁰⁰ Cf. *O Sentido das Imagens. Escultura e Arte em Portugal (1300-1500)*, Ministério da Cultura, IPM, MNAA, 2000, pp. 112, 113.

³⁰¹ Cf. Mário Barroca em Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Barroca, in *op. cit.*, pp 180 e ss.

princípio de Eros e Thanatos³⁰². Possuindo um programa de imagens pensadas em conjunto, estes dois túmulos mostram pela disposição das faces maiores das arcas tumulares, organizada em vários níveis, por meio de microarquitetura atingindo um virtuosismo técnico sem precedentes na escultura tumular no país, utilizando, simultaneamente, edículas largas e estreitas, quer figuras isoladas, quer episódios com a participação de várias personagens³⁰³. As imagens narrativas, ocupando as faces maiores das arcas sepulcrais, apresentam episódios da Vida e Paixão de Cristo no Túmulo de D. Inês de Castro e episódios do martírio de S. Bartolomeu no Túmulo de D. Pedro. Simultaneamente mostram figuras do Antigo Testamento e, no túmulo do rei, um conjunto de imagens interpretadas como referentes à paixão entre os dois sepultados.

No túmulo de D. Inês de Castro aparecem, no nível mais elevado da arca, várias personagens tocando instrumentos musicais, interpretados como uma referência à música celestial³⁰⁴. No entanto, a imagem mais interessante para a história das imagens medievais em Portugal é o Juízo Final esculpido numa face menor, junto aos pés. Em contraste com os programas de imagens no Românico, e Gótico europeu, nomeadamente na escultura arquitetónica, em particular nos tímpanos, constitui a única imagem do Juízo Final existente na nossa arte medieval, apresentando-se como um caso singular relativamente aos conjuntos de imagens esculpidas na arte tumular europeia.

Este Juízo Final, ocupando um suporte de forma quase quadrangular, organiza-se segundo uma linha em S. incompleta, permitindo separar os diferentes momentos temporais e distinguir os vários habitantes do Além. No centro, Cristo com a espada na mão direita apresenta-se como o Juiz do Fim dos tempos e, simultaneamente, a presença de seis Anjos na parte superior da imagem, expondo os instrumentos da Paixão, permitem Cristo ser também lembrado com alguém que superou a sua própria morte.

No nível inferior, os mortos levantam-se dos túmulos, com a sua diversidade expressa pela cobertura da cabeça, mostrando a ausência de diferenciação social face ao Julgamento do Fim dos Tempos, e estarmos perante um momento de escatologia coletiva. No momento seguinte, espacialmente colocado num nível superior para exprimir a diferença temporal, verifica-se a divisão entre os eleitos e os condenados, um momento fundamental para exprimir visualmente a ideia de juízo e de salvação.

Os eleitos, vestidos e coroados (por ser símbolo de eleição) avançam, em sentido ascendente, em direção à Porta do Céu, com as mãos juntas, em oração de agradecimento pelo seu estado, dispostos em fila, sugerindo a ordem

³⁰² Cf. Maria José Goulão, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, s. I., Fabu editores, 2009, p.80.

³⁰³ Cf. Francisco Teixeira, «A Microarquitetura nos Túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro», em *IV Congresso Nacional de História da Arte. Homenagem a José-Augusto França*, (Org.) Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, (21-23 de Novembro de 2013), F.C.G., em publicação.

³⁰⁴ Cf. Carla Varela Fernandes, in. *op. cit.*, vol. 2, p. 840 e ss.

associada ao mundo do bem, aspeto corroborado pelo facto de se disporem à direita de Cristo, geralmente o lado valorizado, sob o ponto de vista do sagrado, nas imagens medievais de carácter narrativo. Todo esse cortejo termina num anjo, frisando o seu papel como intermediários com Deus. É possível que atrás deste anjo se encontrasse o Arcanjo S. Miguel, pesando as almas, e preenchendo o espaço vazio aí existente como já foi sugerido, à semelhança de várias imagens românicas e góticas³⁰⁵

De um modo contrastante, os condenados dispõem-se de um modo mais desorganizado, nus, para exprimir o seu estado de pobreza espiritual, conduzidos por um diabo de corpo monstruoso, numa fila descendente indo desembocar no Inferno, onde é possível ver outros condenados a suplícios eternos. Nesta imagem escolheu-se uma representação da Boca do inferno, imagem com múltiplos exemplos na escultura e na iluminura medieval, para exprimir visualmente esse lugar do Além. Vemos esta imagem assumir um particular destaque na composição pelas suas dimensões: uma boca gigantesca, escancarada, numa figuração de uma cabeça de monstro, cujo mal e perigosidade está bem patente nos grandes e aguçados dentes.

À semelhança da Boca do inferno também a Porta do Céu mostra, na representação da Jerusalém Celeste, um especial cuidado pelas suas dimensões e tratamento arquitetónico, possuindo como cobertura uma cúpula gomada sob a qual entram os Bem-aventurados, como foi sublinhado. Esta opção na microarquitetura mostra ter-se escolhido um elemento arquitetónico com forte tradição simbólica, presente frequentemente na representação de Jerusalém Celeste como elemento de cobertura. Desta forma, pelo simbolismo da arquitetura, e pela tradição iconográfica, a cúpula gomada constitui mais do que um mero antecedente das guaritas da Torre de Belém, interpretação há muito sugerida, e por isso surge também no baldaquino do jacente de Dona Inês de Castro³⁰⁶.

A imagem do Paraíso conduziu a uma representação da Jerusalém Celeste, em que à semelhança das imagens do Juízo Final presentes na arte medieval por toda a Europa, é organizado arquitetonicamente, e não como um jardim, numa imagem desse lugar do Além tendo como referente o texto do Génesis (Gn 2,8).

À direita de Cristo o Paraíso desenvolve-se em vários níveis, num conjunto de construções em que se destaca uma alta torre de três andares, com aberturas diferenciadas nos níveis superiores, testemunho de importância arquitetónica e, por esse meio, da riqueza e das qualidades desse lugar do Além. Os restantes edifícios caracterizam-se pela existência, nos panos murários, de um conjunto ritmado de aberturas, permitindo identificar uma arquitetura palatina,

³⁰⁵ Cf. José Custódio Vieira da Silva, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, Ministério da Cultura/ IPPA, 2003, p. 80.

³⁰⁶ Cf. Sara Lutan, «The Heavenly Jerusalem: from Architectural Canopies to Urban Landscape in the Southern Portals of Chartres Cathedral», in *Assaph, Studies in Art History*, n.º 3, Tel Aviv, Universidade de Tel Aviv, 1998, pp. 149-162.

no cimo da qual se dispõem anjos. Alguns destes seres angélicos tocam música celestial, enquanto outros seis, muito danificados, apresentam os instrumentos da Paixão. Desta forma, reserva-se todo o lugar superior do Paraíso para estes membros da Corte Celestial, enquanto a Virgem, cuja importância sagrada é expressa simbolicamente pela escala, e outros Bem-aventurados ocupam o lugar à direita de Cristo.

Na parte superior do Paraíso, do lado esquerdo de Cristo, surge-nos a mais cuidada representação de arquitetura: o cimo de uma torre, constituída por uma elaborada abertura, uma janela mainelada de arcos ultrapassados, vulgarmente designada como varanda. Pela escala desta microarquitetura, apenas igualada pela Porta do Paraíso, revela-se a importância que se pretende conceder a esta imagem.

Sob estes arcos encontram-se duas figuras: uma feminina, mais perto de Cristo, em parte deteriorada, embora seja possível verificar estar em oração, à semelhança da figura masculina. Por tradição costumam ser identificadas como D. Pedro e Dona Inês de Castro, vistas como assistindo ao Juízo Final, retomando uma união susceptível de ser interpretada como uma certeza da ressurreição dos seus corpos e almas³⁰⁷.

Estas duas figuras, vestidas mas não junto dos eleitos, já ocupando o espaço próprio da Jerusalém Celeste ao lado dos anjos, mas à margem dos outros seres celestiais, fazendo uso de um dispositivo arquitetónico, sugere que se quis representar o Julgamento da Alma, a realizar no momento da morte individual³⁰⁸. Note-se, no entanto, ser a imagem portadora de alguma ambiguidade, já que a hipotética Dona Inês de Castro se encontra virada para o espectador e não para Deus.

Na outra face menor do mesmo túmulo encontra-se o mais elaborado Calvário da arte medieval em Portugal pela qualidade dramática e pelo conjunto de personagens presentes: Cristo numa cruz enorme, acompanhado no lado direito pela Virgem, duas santas mulheres e um soldado romano; e do lado esquerdo por S. João Evangelista, certamente José de Arimateia e outra personagem. Os dois ladrões dispõem-se, como é vulgar, simetricamente em relação a Cristo, em cruces de menores dimensões. Em fundo uma cidade muralhada, Jerusalém terrestre, limitada por duas torres com aberturas, contribuindo, pela sua disposição simétrica, para acentuar a centralidade e a importância de Cristo na cruz³⁰⁹. A Virgem encontra-se caída, desfalecida,

³⁰⁷ Cf. Luís Urbano Afonso, *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2003, p. 67.

³⁰⁸ Cf. Jérôme Baschet, «Une image à deux temps. Jugement Dernier et Jugement des âmes au Moyen Age», in *Images RE-vues* (en ligne), Hors-série 1, 2008.

³⁰⁹ É só a partir de 1320 que Jerusalém terrestre surge com fundo tratado arquitectonicamente, ver Guylène Hidrio, «Iconographie de la ville: de la Jérusalem terrestre à la Jérusalem céleste», in André Bonnery, Mireille Mentré e Guylène Hidrio, *Jérusalem, Symboles et Représentations dans l'Occident Médiéval*, Paris, Jacques Granger Éditeur, 1998, p. 163.

amparada por uma das santas mulheres, num dramatismo já considerado mais próprio de Maria Madalena³¹⁰. Na parte superior da imagem, à semelhança dos Calvários anteriormente estudados, encontram-se, acompanhando numerosos Anjos, o Sol e a Lua.

A utilização, para esta imagem, de toda uma face menor constitui não apenas o culminar da história da Paixão de Cristo, desenvolvida nas faces maiores do túmulo, necessária para a Redenção da Humanidade, mas, igualmente uma imagem de martírio e morte, colocada no túmulo de uma mulher assassinada para fazer sobressair uma imagem de martírio para Dona Inês de Castro, intenção compreensível para o encomendador, o rei D. Pedro.

No antigo Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Celas, em Coimbra, encontra-se, no único claustro historiado existente em Portugal, datado dos anos 40 ou 50 do século XIV, uma representação da Descida de Cristo ao Limbo, relatada num evangelho apócrifo, o Evangelho de Nicodemo. Num dos capitéis Cristo agarra a mão de Adão, de pé, já completamente fora do Inferno, representado pela Boca do Inferno, seguido por Eva. Esta imagem, integrada num programa claustral, diversificado nas suas quatro galerias, integrando episódios da Infância e Paixão de Cristo, acentuava, igualmente, a possibilidade de Redenção da Humanidade, aqui expressa pela imagem do resgate de Adão e Eva³¹¹.

No Portugal medievo, perante a ausência de grandes programas de imagens figurativas na escultura claustral, como anteriormente destacámos, é na escultura tumular, ou nas estelas funerárias, que encontramos, em diversas iconografias, imagens, de diferente qualidade plástica, representando as ideias complexas de Redenção e de Escatologia.

5. A iconografia da redenção no Beato de Lorvão

Alicia Mignélez Caverio

Os conceitos de Redenção e de Escatologia³¹², estão intimamente ligados ao conteúdo do *Apocalipse*, o último livro da Bíblia, que contem as revelações

³¹⁰ Cf. Serafim Moralejo, «El “Texto” Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y D^a Inês», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. I, Lisboa, Editorial Cosmos, 1991, p. 87.

³¹¹ Para o programa claustral do Mosteiro de Celas ver Francisco Teixeira, *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos séculos XIII e XIV, Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialidade de História da Arte Islâmica e Medieval*, Faro, FCHS, Universidade do Algarve, 2008, pp.86-200.

³¹² Entende-se por Redenção a acção de atingir a libertação, de pôr final a qualquer tipo de adversidade ou de tribulação e de sair do perigo ou da condenação e por Escatologia o conjunto de crenças e doutrinas sobre a vida após a morte. Sobre estes conceitos cf. J. L. Leuba (org.), *Temps et eschatologie*, Paris, Cerf, 1994.

referentes ao fim do mundo. Trata-se de um dos textos mais amplamente comentados pelos padres da Igreja, diversos autores cristãos e exegetas no Ocidente Medieval. O objetivo deste artigo é abordar o estudo de um desses comentários, escrito no norte da Península Ibérica durante o séc. VIII e atribuído ao monge Beato de Liébana. De maneira particular será analisada a cópia do comentário, iluminada no mosteiro de Santa Maria de Lorvão em 1189 assim como as particularidades deste manuscrito no que diz respeito a iconografia da redenção.

5.1. O Livro da Revelação e a sua exegese

O *Apocalypse* ou *Livro da Revelação* foi escrito por João, um cristão de finais do séc. I que viveu como um profeta itinerante na Ásia Menor³¹³. Trata-se dum texto que descreve o julgamento divino do mundo no fim dos tempos, a salvação e ressurreição do eleito, o intenso sofrimento do condenado e o triunfo final do cristianismo sobre o Anticristo.

Este conteúdo, profético, escatológico e ameaçador fez o texto tornar-se num dos livros bíblicos de maior importância para a doutrina cristã, uma vez que proporcionava aos fiéis as chaves para atingir a redenção. Devido à sua importância para a salvação cristã, assim como à sua complexidade, foi um dos primeiros livros bíblicos a ser explicado e comentado em latim pelos Padres da Igreja. Assim, junto de outros textos, como o *Cântico dos Cânticos*³¹⁴, o *Apocalypse* tornou-se num livro cuja exegese foi primordial para a Igreja Católica na Idade Média³¹⁵.

³¹³ Por outro lado, tendo em conta o contexto histórico em que o texto foi escrito, o reinado do imperador Domiciano, o texto apocalíptico foi tradicionalmente ligado às perseguições dos imperadores romanos para as comunidades cristãs neste território. No entanto, os estudiosos modernos, ao notar a ausência de provas de perseguição na Ásia Menor nesse momento, tentam explicar o texto apocalíptico numa dimensão mais genérica. Assim, o conteúdo profético e a apresentação do julgamento divino no *Apocalypse* estaria mais relacionado com o conflito das visões do mundo e não com eventos históricos contemporâneos. Cf. Bernard McGinn, «John's Apocalypse and the Apocalyptic Mentality», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed by R. K. Emmerson and B. McGinn, Ithaca-London, Cornell University Press, 1992, pp. 3-19.

³¹⁴ Cf. François Dolbeau publicou recentemente um catálogo de manuscritos medievais nos quais aparecem associados o *Cântico dos Cânticos* e o *Apocalypse*, dois livros bíblicos de grande interesse eclesiológico para os exegetas medievais. Cf. François Dolbeau, «L'association du Cantique des Cantiques et de l'Apocalypse, en Occident, dans les inventaires et manuscrits médiévaux», in *L'Apocalisse nel Medioevo: Atti del Convegno internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino*, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, ed. Rossana E. Guglielmetti, Florence, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 361-402.

³¹⁵ Embora até ha pouco tempo os investigadores se tenham dedicado ao estudo dos textos exegéticos do *Apocalypse* escritos no sul da Europa, recentemente têm-se publicado também estudos importantes sobre a exegese do Livro da Revelação no norte de Europa, por exemplo, na cultura escandinava. Cf. Peter Dinzelbacher, «Manifestazioni apocalittiche nella cultura scandinava del Medioevo», in *L'Apocalisse nel Medioevo...*, pp. 427-444.

O mais antigo *Comentário ao Apocalipse* de que se tem notícia foi escrito por Vitorino de Pettau em torno ao ano 300. Depois dele, o donatista africano Ticonio, Primasius também no norte da África, Cesário na Gália, Beda na Northumbria e Ambrósio Autperto em Benevento continuaram a ampliar a tradição textual de comentários sobre o Apocalipse no Mediterrâneo Ocidental³¹⁶. Cada um deles, recebendo as adições de autores anteriores, interpretou o texto apocalíptico em relação aos medos e fervores de suas próprias épocas bem como os objetivos específicos, metas e preocupações da Igreja³¹⁷.

Por outro lado, o séc. IV, o período no qual os comentários de este livro começaram a ser escritos, é também aquele em que os motivos apocalípticos começaram a ser representados na iconografia cristã³¹⁸: apareceram pela primeira vez em teofanias, para depois converter-se em motivos apocalípticos individuais e, finalmente, em ciclos completos de ilustrações apocalípticas³¹⁹. É suposto que estes ciclos tenham existido desde o século quinto ou sexto, embora nenhum tenha sobrevivido deste período. Os iconograficamente mais ricos, por outro lado, podem ser encontrados em manuscritos iluminados, que influenciam outros meios, tais como a pintura mural ou a escultura monumental.

5.2. A exegese do *Apocalipse* na Península Ibérica

Neste contexto de exegese textual e visual do *Apocalipse* e do seu conteúdo escatológico na Antiguidade Tardia e na Alta Idade Média ocidental,

³¹⁶ Os principais comentários escritos em grego foram os de Ecumenio e Andrés de Cesarea, de princípios do séc. VI, e o de Aretas, c. 900. Cf. William C. Weinrich, *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patrística*, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2010, pp. 21-38 (edição original publicada em inglês: *Revelation. Ancient Christian Commentary on Scripture*, Institute of Classical Christian Studies, InverVarsity Press, 2005).

³¹⁷ Cf. E. Ann Matter, «The Apocalypse in Early Medieval Exegesis», *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. by R. K. Emmerson and B. McGinn, Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 38-50.

³¹⁸ O livro do Apocalipse não foi reconhecido pela Igreja Oriental até o século XIV, enquanto no Ocidente teve sucesso muito mais cedo e começou a ser ilustrado já na Antiguidade Tardia. Cf. Otto Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages*, New York, Harvey Miller, 1986, p. 161; Cf. Joaquín Yarza Luaces, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, M. Moleiro Editor, p. 36. Sobre o Apocalipse na Igreja Oriental ver: Nicolas Thierry, «L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine», in *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, IIIe – XIIIe siècles*, Colloque 1976, Geneve, 1979, pp. 319-339.

³¹⁹ Cf. Richard K. Emmerson–Suzanne Lewis, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse illustrations, c. 800-1500», in *Traditio*, 40 (1984), 337-379; 41 (1985), 367-409; 42 (1986), 443-472; Cf. David Ganz, *Medien der Offenbarung: Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin, Reimer, 2008; Cf. Peter Klein, «The Apocalypse in Medieval Art», in *The Apocalypse in the Middle Ages...*, pp. 175-199; Cf. *idem*, «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX-XIIIe s.)», in *L'Apocalypse de Jean...*, *op. cit.*, *Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt. 29 février - 3 mars 1976*, Genève, Droz, 1979, pp. 135-186.

a Península Ibérica parece ter jogado um papel importante. O mais antigo comentário escrito na Península do que se tem notícia concreta é o *Tractatus in Apocalypsin* escrito por Apríngio, Bispo de Beja, entre os anos 531 e 538³²⁰. Ao mesmo tempo, várias peças visigóticas com decoração figurativa têm sido analisadas pelos investigadores em relação com motivos apocalípticos, como acontece por exemplo com a ardósia de São Vicente de Río Almar (Salamanca), de finais do século VI ou inícios do sétimo³²¹.

A regra prescrita pelo IV Concílio de Toledo, conduzido por Isidoro de Sevilha no ano 633, impôs a leitura obrigatória do texto apocalíptico para o período litúrgico entre a Páscoa e o Pentecostes na Península Ibérica, o que mostra o interesse da Igreja pelo seu conteúdo³²².

Neste desenvolvimento da tradição exegética do *Apocalipse* em território ibérico o *milestone* a seguir é um *Comentário ao Apocalipse*, escrito no século oitavo na Península Ibérica, que circulou como obra anónima durante toda a Idade Média³²³. No século XVI o erudito espanhol Ambrósio de Morales atribuiu esta obra a um monge chamado Beato, que teria vivido no mosteiro de São Martín de Turieno, situado no vale de Liébana (Cantábria) e que foi conhecido na sua época pelo seu papel na polémica anti-adopcionista e na sua diatribe com o arcebispo de Toledo, Elipando³²⁴.

³²⁰ Desta obra tem sido feitas várias edições ao longo dos século XX e XXI, ordenadas aqui cronologicamente: *Apringius de Béja, son commentaire de l'Apocalypse écrit sous Theudis, roi des Wisigoths (531-548)*, Ed. Marius Ferotin, Paris, Alphonse Picard, 1900; *Apringii Pacensis Episcopi Tractatus in Apocalypsin*, Ed. A. C. Vega, El Escorial, Typis Augustinianis Monasterii Escorialensis, 1941; *Apringio de Beja. Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja*, Ed. Alberto del Campo Hernández, Institución San Jerónimo, 25, Estella, Editorial Verbo Divino, 1991; *Commentaria minora in Apocalypsin Johannis*. Corpus Christianorum, Series Latina, 107, Ed. Roger Gryson, Turnhout, Brepols, 2003; *Apringio Bispo de Beja: Comentário ao Apocalipse*, Ed. crítica de Júlio da Cunha Antunes e Isidro Pereira Lamelas, Lisboa, Alcalá, 2007.

³²¹ Cf. Rafael Barroso Cabrera – Jorge Morín de Pablos, «Muerte y escatología en el arte de la Antigüedad tardía y época visigoda», in *Morir en el Mediterráneo medieval. Actas del III Congreso Internacional de Arqueología, Arte e Historia de la Antigüedad tardía y Alta Edad Media*. UAM- Casa de San Isidro, 17-18 diciembre 2007, coord. J. López Quiroga - A. M. Martínez Tejera, Oxford, John and Erica Hedges, 2009, pp. 357-374; Cf. Jorge Morín de Pablos, «Pizarra con dibujo de San Vicente del Río Almar (Salamanca). Museo de Salamanca», in *En la pizarra. Los últimos hispanorromanos de la Meseta*, coord. I Velázquez Soriano and M. Santonja, Burgos: Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, D.L., 2005, pp. 286-287; Cf. Manuel Santonja – Mercedes Moreno Alcalde, «Tres pizarras con dibujos de época visigoda en la provincia de Salamanca», in *Zephyrus*, XLIV-XLV (1991-1992), pp. 471-496.

³²² Cf. José Vives, *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid, CSIC, 1963, p. 198.

³²³ Cf. Luis Vázquez de Parga, «Beato y el ambiente cultural de su época», in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liebana (1976, Madrid)*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 35-51, esp. p. 40.

³²⁴ Cf. Ambrosio de Morales, *Viage a los reynos de León, Galicia y Asturias (1591)*, ed. by E. Flórez, Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 95 and *idem, Crónica General de España*, Madrid, Benito Cano, 1791, VII, pp. 132-134.

Este *Comentário ao Apocalipse* foi estudado pela primeira vez pelo Padre Flórez, no século XVIII, que fez a primeira edição da obra³²⁵, mas foi durante o século XX, que os estudiosos começaram a prestar atenção científica real para este comentário em relação à sua tradição textual e ao seu lugar no contexto da exegese medieval do *Apocalipse*³²⁶. Foi então que as cópias medievais deste comentário começaram a ser denominadas “Beatos”, mas também quando os investigadores começaram a duvidar sobre a autoria do monge Beato, coexistindo atualmente as duas hipóteses³²⁷.

A discussão científica, neste sentido, torna-se ainda mais difícil uma vez que a obra original do século oitavo não sobreviveu e que o elenco de cópias encontradas cresce continuamente³²⁸. Neste momento, conhecem-se cerca de quarenta cópias de época medieval, incluindo códices mais ou menos completos assim como fragmentos³²⁹.

³²⁵ Cf. Enrique Flórez, *Sancti Beati, Presbyteri Hispani Libanensis, in Apocalypsim*, Madrid, Joachim Ibarra, 1770.

³²⁶ A obra tem sido editada várias vezes durante os séculos XX e XXI: H. A. Sanders, *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, Roma: American Academy of America, 1930; Emilio Romero Pose, *Sancti Beati a Liebana Comentarium in Apocalypsin*, Roma, Typis Officinae Polygraphicae, 1985; Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo, Leslie G. Freeman, *Obras completas de Beato de Liebana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995; *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalypsin*, ed. By Roger Gryson, Corpus Christianorum: Series Latina, 107C, Turnhout, Brepols, 2012.

³²⁷ O codicologista espanhol Manuel Díaz y Díaz é o investigador que tem sugerido mais argumentos para revogar a autoria do Beato, considerando que a obra é resultado da fusão dum conjunto de textos e materiais de diferentes origens, que acabaram por ser fundidos no século VIII num centro eclesiástico que tinha uma biblioteca bem equipada. Cf. *El Beato de San Millán, códice 33. Original conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Volumen complementario a la edición facsímil*, Madrid, 2005, pp 31-55. Mais recentemente, Roger Gryson, responsável da última edição do Comentário, voltou a discutir a autoria de Beato, sugerindo que não há nenhuma razão para duvidar sobre a atribuição feita pelo Ambrosio de Morales no século XVI. Cf. *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalypsin ...*, in *op. cit.*, pp. XI-XIII.

³²⁸ Nos últimos anos vieram à luz mais tres beatos, dois deles atestiguados unicamente por fragmentos e mais um completo, o conhecido como *Beato de Genebra* (Genève, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bge/lat0357>). Trata-se de um manuscrito encontrado na Suíça no ano 2009, que a comunidade científica considera ter sido copiado no sul de Itália durante o século XI, uma vez que apresenta um tipo de escritura beneventana. Cf. Paule Hochuli Dubuis – Isabelle Jeger, «Un Beatus découvert à Genève», in *Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana*, 17 (2009), 11-29; Cf. Peter Klein, «Remarques sur le manuscrit bénéventin de Beatus récemment découvert à Genève», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 56 (2013), pp. 3-38; Cf. Roger E. Reynolds, «Apocalypses New: The Recently Discovered Beneventan Illustrated Beatus in Geneva in its South Italian Context», in *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, Vol. III/No. 4 (2012), pp. 1-44.

³²⁹ Cf. A. Suárez González, «Beatos: la historia interminable», in *Seis Estudios sobre beatos medievales*, coord. Maurilio Pérez, León, Area de Publicaciones de la Universidad, 2010, pp. 71-121. Os dezessete fragmentos descobertos até o momento têm sido profundamente estudados tanto do ponto de vista codicológico como da história da arte numa edição fac-símile recente: Ana Suárez – John Williams, *Fragmentos de Beatos*, Colección Scriptorium 32, Madrid, Testimonio, 2009.

Quanto à sua composição textual, tradição e fontes, este *Comentário ao Apocalipse* é uma obra em que a língua latina utilizada não é a da Vulgata traduzida por São Jerónimo, mas uma versão mais antiga, provavelmente de origem africana. O texto é uma catena de frases, ideias e comentários escritos anteriormente por outros autores, que foram compilados, ligando-se uns aos outros. O autor desta compilação copiou e aproveitou vários comentários anteriores sobre o *Apocalipse*, incluindo aqueles escritos por Ticónio no século IV no norte de África³³⁰, e por Apríngio de Beja no século VI, na Península Ibérica³³¹. Mas este também conhecia e utilizou frases dos mais importantes autores cristãos da Antiguidade Tardia e da época visigótica, como Irineu, São Jerónimo, Santo Agostinho, Santo Ambrósio, Santo Isidoro de Sevilha, Gregório de Elvira e Gregório Magno³³².

As cópias conservadas são formadas por várias peças, que são maiores ou menores em número dependendo da cópia. Podem ter até sete peças: prólogo, *interpretatio*, comentário ao Apocalipse, comentário ao Livro de Daniel por São Jerónimo, *De adfinitatibus et gradibus*, Definições, e Tábuas³³³. A estrutura original da obra não se conhece, mas acredita-se que o material foi sendo progressivamente adicionando em várias redações ao longo do século VIII, cronologicamente reportadas aos anos de 776, 784 e 786. Por outro lado, é comumente aceite que um conjunto de imagens ilustravam o comentário já no século VIII, mas acredita-se que o programa iconográfico sofreu uma evolução ao longo dos séculos posteriores, existindo duas versões ou ramos principais, uma mais antiga e entroncada com o protótipo, e outra resultando duma renovação posterior, feita já no século X³³⁴. O *corpus* dos beatos

³³⁰ Sobre o comentário de Ticónio, hoje perdido, e a sua influência em comentários posteriores, entre os quais destaca-se o de Beato, cf. Tr. Hahn, *Tyconius-Studien: Ein Beitrag zur Kirchen und Dogmengeschichte des 4. Jahrhunderts*, Aalen, Scienta Verlag, 1971 (publicado originalmente em 1900); Cf. Kenneth B. Steinhauser, *The Apocalypse Commentary of Tyconius: A History of Its Reception and Influence*, European University Studies 301, Frankfurt – New York, Peter Lang, 1987.

³³¹ Sobre a influência do Comentário de Apríngio no de Beato cf. Alberto del Campo Hernández, in *op. cit.*, pp. 54-57.

³³² Cf. Manuel Adolfo Balóira Bertolo, «Originalidad y apropiaciones en el “Comentario del Apocalipsis” de Beato de Liébana», in *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 40, 121 (1989), 173-182; Cf. Manuel Cecilio Díaz y Díaz, «El texto de los beatos», in *Los Beatos. Europalia 85 España, 26 de septiembre-30 de noviembre 1985, Chapelle Nassau, Bibliothèque royal Albert Ier*, Bruselas: Europalia, 1985, pp. 9-16; Cf. Mireille Mentré, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1976, pp. 63-66.

³³³ Cf. Manuel Cecilio Díaz y Díaz, «El texto de los beatos...», pp. 1-16; Cf. Joaquín Yarza Luaces, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados...*, pp. 46-48.

³³⁴ Sobre os diferentes *stemmas* das tradições textual e pictórica deste conjunto de manuscritos, que se tem proposto ao longo dos séculos XX e XXI, pode ser consultada a bibliografia seguinte, ordenada cronologicamente: Henry A. Sanders, *Beati in Apocalypsin libri duodecim*, Roma: American Academy of America, 1930, pp. 239-248; Wilhem Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altschristlichen Bibel-Illustration*, Bonn-München, 1931, pp. 108-111; Peter Klein, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid*

apresenta, portanto, duas tradições, uma textual e outra pictórica, que evoluíram de maneira paralela.

No que diz respeito ao conjunto de imagens, são considerados uma das duas partes do discurso espiritual do autor: imagens e palavras (comentários) iriam contribuir em conjunto para explicar e clarificar o texto apocalíptico. Não entanto, nem todos os manuscritos conservados apresentam imagens e aqueles que têm programa iconográfico, as iluminuras são mostradas em duas partes da obra: o próprio *Comentário ao Apocalipse* (a terceira peça) e o *Comentário ao Livro de Daniel* (sexta peça), adicionado mais tarde. São sempre localizadas entre as sessenta e duas *storiae* e os comentários. A maioria delas ilustram o texto bíblico, e só uma pequena parte acompanha os comentários apocalípticos.

5.3. Os *Beatos* em Portugal

No atual território português tem-se notícia de três cópias deste Comentário. A primeira delas, não conservada hoje, poderia ser aquela doada pela nobre Mumadona Dias no seu testamento ao convento de Guimarães no ano 959³³⁵, embora não se possa saber com certeza se seria uma cópia deste comentário ou de outro, por exemplo o de Apríngio de Beja, uma vez que no documento não se especifica nada sobre o autor³³⁶.

studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts, Studien zur Kunstgeschichte, 8, Hildesheim, Georg Olms, 1976, 655-656; *idem*, «La tradición pictórica de los beatos», in *Actas del Simposio para el estudio...*, vol. II, p. 87; John Williams, *The Illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I. Introduction, London, 1994, pp. 26; Angela Franco Mata, «Las ilustraciones del Beato de san Pedro de Cardena», in *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de San Pedro de Cardena*, Barcelona, Moleiro Editor, 2001, 117-273, esp. 118; Peter Klein, *Beatus de Liébana. Codex Urgellensis*, Madrid, Testimonio, 2002, 33-37; Angela Franco Mata, «Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos», in *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, Moleiro Editor, 2003; John Williams, *The Illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. V. *The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London, 2003, p. 15; Elisa Ruiz García, «Estudio codicológico, paleográfico y textual», *Beato de Navarra (Ms. Nouv. Acq. Lat. 1366 de la Bibliothèque Nationale de France)*, Madrid, 2007, p. 37.

³³⁵ O testamento tem sido publicado em: «Testamentum quod fecit domna Muma de suas Villas ad Visterio Vimaranes», in *Vimaranis Monumenta Historica: a saeculo nono post Christum usque ad vicesimum*, Guimarães: Vimaranesis Senatus, 1931-, 7-10. Sobre o testamento pode consultar-se também: Mário Cardoso, *Testamento de Mumadona*, Guimarães, 1975; Júlio Dantas, «Os livros em Portugal na Idade Média. I. A livraria de Mumadona», in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, 2, 2nd Serie (1921), pp. 2-7; Manuel Cecilio Díaz y Díaz, *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1983, p. 167; M. Rubén García Álvarez, «Los libros en la documentación gallega de la Alta Edad Media», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 20 (1965), pp. 292-329; Peter Klein, *Beato de Liébana...*, p. 147.

³³⁶ O facto da obra ter circulado como anónima durante todo o período medieval dificulta sem dúvida optar-se por uma ou por outra. Por outro lado, um dos autores tardoantigos ligados aos comentários do *Apocalipse*, Ticonio, foi certamente conhecido e copiado em Por-

Os outros dois casos são cópias ainda existentes hoje. Uma é o códice copiado no ano 1189 no Mosteiro de Lorvão, que está iluminado e se conserva no Arquivo Nacional da Torre do Tombo³³⁷, e a outra é uma cópia feita no Mosteiro de Alcobaça nos anos finais do século XII ou princípios do XIII, que não está iluminado e que se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal³³⁸.

No que diz respeito à cópia lorvanense, o manuscrito contém as três primeiras secções das sete que um beato pode ter: os prólogos, a *interpretatio*, e os doze livros do Comentário propriamente dito. É por isso que, desde o ponto de vista da tradição textual, o *Beato de Lorvão* tem sido incluído pelos investigadores no primeiro ramo dos beatos, que seguem a versão mais antiga e uma das mais conservadoras³³⁹. Em relação à sua decoração, a cópia lorvanense apresenta cerca de 273 iniciais, setenta e cinco unidades icónicas geométricas ou figurativas, e vários desenhos marginais. Na tradição pictórica

tugal durante a Idade Média, como mostra uma cópia do seu *Livro das Regras* incluído num manuscrito produzido no *scriptorium* de Santa Cruz de Coimbra (Porto, Biblioteca Publica Municipal, Ms. Sta. Cruz 51). Cf. Maria Adelaide Miranda, «Iluminura Românica em Portugal», in *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, ed. J. Yarza Luaces, Murcia, Nausicaá, 2007, pp. 375-418, esp. 385.

³³⁷ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem do Cister, Mosteiro de Santa Maria de Lorvão, Liv. 44. Encontra-se disponível no site da instituição: <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4381091> Os principais estudos monográficos realizados sobre o programa iconográfico deste manuscrito são, em ordem cronológica, os seguintes: Anne de Egry, *O Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972; Francisco Macedo, *O Apocalipse de Lorvão e os beatos peninsulares*, relatório para uma aula teórico-prática, Coimbra, 1988; Horácio A. Peixeiro, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse do Lorvão*, Tomar, 1998; John Williams, *The illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations in the Commentary on the Apocalypse*. 5 vols., London, 1994-2003, vol. 5, pp. 31-34 e 381-383; Peter Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão*, Valencia, Patrimonio Ediciones, 2004; Jorge Silva Rocha, *L'Image dans le Beatus de Lorvão: Figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorvão-1189*, Tese de Doutoramento, Université Libre de Bruxelles, 2008; Ana de Oliveira Dias, *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do <Beato> de São Mamede de Lorvão*, Dissertação de Mestrado em História Medieval, Lisboa, 2012.

³³⁸ Lisboa, Biblioteca Nacional, Alcobaça 247. Encontra-se disponível no site da instituição: <http://purl.pt/23886> Cf. Ascari M. Mundó – Manuel Sánchez Mariana, in *op. cit.*, p. 108; Cf. Maria Adelaide Miranda, «Commentarium in Apocalypsin. Beato de Liébana», in *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências. Catálogo da Exposição 26 de Abril a 30 de Junho '99*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, p. 170.

³³⁹ Cf. Augusto Aires Nascimento, «Apocalipse de Lorvão», in *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa séculos XII-XV*, Porto, 1992, pp. 96-98; *idem*, «O Comentário ao Apocalipse de Beato de Liébana: entre gramática e escatologia», *Euphrosyne: Revista de filologia clássica*, 28 (2000), pp. 129-156; *idem*, «Tempos e livros medievos: os antigos códices de Lorvão – do esquecimento à recuperação de tradições», *Compostellanum*, LVI, Nums. 1-4 (2011), pp. 729-753, esp. pp. 734-735;

dos beatos, este manuscrito é considerado a cópia mais completa do Ramo I e considera-se que é um dos melhores códices para saber mais sobre o arquétipo iluminado deste comentário³⁴⁰. Iconograficamente está relacionado com o *Fragmento de Silos*³⁴¹, a testemunha dos beatos mais antiga que se conserva; com o *Beato de Burgo de Osma*³⁴², iluminado no Mosteiro de Sahagún (León) no ano 1086; e com o *Beato de Genebra*, iluminado no Sul de Itália no século XI³⁴³.

5.4. Redenção e escatologia no *Beato de Lorvão*

O *Beato de Lorvão* apresenta várias particularidades no que diz respeito à exegese visual da redenção e escatologia: a representação do Julgamento Final, que marca o momento da salvação e redenção dos fiéis cristãos; a presença da pomba para dar expressão gráfica aos conceitos de salvação e imortalidade da alma; e, finalmente, a representação da Jerusalém Celeste onde os cristãos que atingiram a redenção se encontram com Cristo.

5.4.1. O Julgamento Final

A ilustração do Julgamento Final nos beatos é diferente das imagens dos Julgamentos Finais da arte medieval ocidental, que normalmente não correspondem à própria passagem do *Apocalipse*, mas à passagem do *Evangelho de Matheus* (24-25)³⁴⁴. Pelo contrário, as iluminuras que representam este tema nos beatos são resultado do comentário estar ligado ao *Comentário sobre o Livro de Job* (*Moralia in Job*) de São Gregório Magno. De acordo com este autor, no dia do Julgamento, haverá não dois, mas quatro grupos de homens: aqueles que vão diretamente para o céu ou o inferno, e aqueles apenas estão separados em dois grupos, os eleitos e os condenados, após o julgamento divino³⁴⁵.

A versão mais antiga conhecida da tradição pictórica dos beatos já reflete visualmente este texto ao apresentar vários grupos de figuras no momento do fim do mundo. Assim acontece, por exemplo, na ilustração do *Beato de*

³⁴⁰ Cf. Augusto Aires Nascimento, «A iluminura hispânica primitiva: fragmentos de um universo cultural», in *A Iluminura em Portugal: identidade e influências*, pp. 115; Cf. Maria Adelaide Miranda, «A iluminura românica em Portugal», *ibidem*, p.139.

³⁴¹ Cf. Silos, Biblioteca del Monasterio, fragmento 4.

³⁴² Cf. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod. 1.

³⁴³ Cf. Genève, Bibliothèqe de Genève, Ms. Lat. 357.

³⁴⁴ Sobre a representação do Julgamento Final na Idade Média pode consultar-se: Yves Christe, *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire, 1999; *Le jugement dernier entre Orient et Occident*, éd. Valentino Pace, Paris, Cerf, 2007.

³⁴⁵ Cf. São Gregório Magno, *Moralia in Job*, XXVI, 27, 50-51. Cf. P. Migne, *Patrologia Latina*, 76, col. 378-380. Como já foi destacado por Peter Klein, o autor do comentário não menciona o texto de Gregório no contexto do Julgamento Final, mas ao comentar a passagem da primeira trombeta (*Apoc.* 8,7). Cf. Peter Klein, «Zu Genese und Deutung des Weltgerichtsbildes der Beatus-Handschriften», in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, CESM, 1999, pp. 123-124; *idem*, «Remarques sur le manuscrit...», p. 20.

Osmá (fol. 157v). No que diz respeito à cópia lorvanense (fol. 207r), podemos ver uma imagem muito mais simples e, à primeira vista, mais complicada de analisar (Fig. 18). A iluminura está dividida em vários registros, com a figura do Cristo Juiz na parte superior, como acontece no *Beato de Osmá*, mas a parte inferior difere substancialmente. Só existem três juizes que estão sentados no trono, todos virados para a direita; apenas dois deles têm livro. Os eleitos e os condenados são reduzidos a uma única figura, que já tem nimbo. Os dois registros inferiores mostram dois grupos de bustos em duas filas que não têm nenhum atributo para as identificar.

A imagem do *Beato de Lorrão* é mais compreensível a partir da sua comparação com o *Beato de Genebra* recentemente descoberto (fol. 240r)³⁴⁶, embora a imagem do Julgamento Final neste códice só ocupe a metade de uma página, o que também implica uma redução da iconografia (Fig. 19)³⁴⁷. Nos registros inferiores, como acontece na iluminura do manuscrito português, são retratados dois grupos de bustos em duas linhas, alguns dos quais são caracterizados pelas suas tonsuras como monges ou clérigos. Mas, ao contrário do que vemos na versão do Lorrão, estes dois grupos são identificados por inscrições e, os da parte inferior, também estão diferenciados pelas suas expressões faciais. Assim, de acordo com as inscrições adjacentes, os bustos do primeiro registro são aqueles a quem Cristo encontrará vivos após a sua parusia (*Hii sunt quos uiuos inueneret Christus*), enquanto aqueles que ocupam a linha inferior, cujo rosto expressa algum sofrimento ou dor, são os condenados ao inferno que não serão julgados (*Isti sunt mortui de inferno, qui non erunt iudicati*).

A partir da imagem do manuscrito de Genebra pode-se, neste momento, analisar com maior certeza a imagem do *Beato de Lorrão*, onde salvos e condenados não são identificados nem diferenciados por qualquer atributo, expressão facial ou inscrição. Isto é certamente marcante, porque no próprio códice encontramos outra representação do inferno (fol. 17r) na qual os condenados mostram expressões faciais muito mais marcantes, como acontece com a figura que apresenta as lágrimas escorrendo pelo seu rosto. Este dado poderia ser um fator a ter em conta no que diz respeito ao número de iluminadores que trabalharam no programa iconográfico do códice de Lorrão, e poderia reforçar a teoria da existência de mais de um iluminador na execução das iluminuras neste manuscrito.

Além disso, a expressão gráfica do Julgamento Final em ambos os códices tem claras semelhanças com representações ligadas à execução da justiça e do direito em códices legais ocidentais. Assim, os bustos de salvos e condenados apresentados em várias linhas nos manuscritos de Lorrão e Genebra podem ser relacionados com os bustos de 160 legisladores alamanos distribuídos em linhas ao longo de três fólios de um manuscrito jurídico iluminado

³⁴⁶ Cf. Peter Klein, «Remarques sur le manuscrit...», p. 23.

³⁴⁷ Assim, faltam os dois anjos que levam a glória de Cristo, por sua vez reduzido à uma figura de busto como no *Beato de Lorrão*.

no norte da Itália no século X³⁴⁸. Esta relação prova, em primeiro lugar, as inter-relações entre os mundos sagrados e profanos, neste caso a justiça terrena e a justiça divina; por outro lado, relaciona as cópias de Lorrão e Genebra com uma tradição pictórica anterior e, portanto, mais próxima ao protótipo dos beatos; finalmente, ajuda a incardinar a tradição pictórica dos beatos no contexto da iluminura altomedieval europeia.

5.4.2. A pomba e a exegese visual da redenção

Um dos motivos iconográficos ligados à exegese visual da redenção nos beatos são os pássaros, concretamente as pombas, que personificam as almas e simbolizam a ressurreição, salvação, redenção e imortalidade³⁴⁹.

No *Beato de Lorrão*, este motivo iconográfico joga um papel relevante em várias imagens. A primeira delas é a que ilustra a passagem apocalíptica que descreve como o cordeiro quebra o quinto selo e surge a visão das almas dos mártires abaixo do altar (fol. 112)³⁵⁰. Trata-se duma composição vertical

³⁴⁸ Modena, Biblioteca Capitolare, Ms. O.I.2, fols. 110r-11r. Para além do conteúdo relacionado com a lei sálica e práticas jurídicas da Europa Central, o códice contém também fragmentos de obras de outros autores, como as *Etimologias* de Santo Isidoro (fols. 2r-4v), o que já de facto prova uma relação com a Península Ibérica. Há uma edição fac-símile do manuscrito: *Leges Salicae*, ed. By Franca Baldelli, Modena, Il Bulino, Edizioni d'arte, 2008. Sobre o manuscrito e as suas iluminuras cf. R. Kotje, «Zum Geltungsbereich der Lex Alamannorum», in Helmut Beumann / Werner Schröder (hrsg.), *Die transalpinen Verbindungen der Bayern, Alemannen und Franken bis zum 10. Jahrhundert*, Sigmaringen, 1987, pp. 359-377; H. Mordek, «Frühmittelalterliche Gesetzgeber und Iustitia in Miniaturen Weltlicher Rechtshandschriften», *La giustizia nell'alto Medioevo (secoli V-VIII)*. Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 42, Spoleto, 1995, vol. II, pp. 997-1052, especialmente pp. 1044-1045 e Taf. XXXV-XXVII; *idem*, *Bibliotheca capitularium regum Francorum manuscripta: Überlieferung und Traditionszusammenhang der fränkischen Herrschererlasse*, München, Monumenta Germanicae Historica, 1995, p. 260.

³⁴⁹ Trata-se dum motivo iconográfico que entronca com uma tradição que, no que diz respeito às culturas e civilizações da bacia mediterrânea, tem a sua origem na cultura egípcia, onde foi fixada a representação da alma como um pássaro. Nas culturas grega, romana e judaica esta ideia continuou a ser desenvolvida, tornando a pomba como ave com sentido funerário, símbolo da alma imortal e acrescentando a crença da imortalidade da alma. Estas crenças foram herdadas pelo Cristianismo primitivo, onde a pomba foi considerada como símbolo da salvação e redenção da alma do fiel cristão, sendo assim representado em monumentos funerários, epitáfios e pinturas das catacumbas. O seu sentido positivo foi descrito pelos Padres da Igreja e outros autores cristãos como Isidoro de Sevilla, e durante a Idade Média foi acrescentando mais significados, chegando a ser símbolo das virtudes *Spes*, *Temperantia*, *Castitas* e *Concordia*, assim como do Espírito Santo, cuja identificação com a pomba aparece já no *Evangelho de Lucas*, que descreve como se abriu o céu e desceu o Espírito Santo em forma corporal, como uma pomba (Lucas, 3, 22). Cf. Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Geuthner, 1942; Cf. Ch. Hünemörder, «Taube I. Gelehrte Tradition», in *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1999, vol. VIII, cols. 491-492; Cf. M. Grams-Thieme, «Taube II. Kunsthistorisch», *ibidem*, col. 492; Cf. J. Poeschke, «Taube», in *Lexikon der Christliche Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, Verlag Herder, 1972, cols. 241-243.

³⁵⁰ Cf. Apoc. VI, 9-11.

inserida num retângulo e dividida em dois registros por uma faixa horizontal. Em cada uno deles encontra-se a figura divina, rodeada por figuras humanas decapitadas e pombas no registo superior e por bustos e pombas no inferior. É uma composição relacionada com a representada no *Fragmento de Silos*, e ambas estariam próximas ao arquétipo dos beatos³⁵¹.

A segunda das imagens em que um grupo de pombas refletem graficamente as almas é aquela ilustra a passagem apocalíptica dos juízes milenares e as almas dos mártires que foram decapitados por causa do testemunho de Jesus e que serão os que ressuscitarão³⁵². No *Beato de Lorrvão* trata-se duma composição inserida num quadrado com fundo amarelo. Na parte superior da imagem está a figura de Cristo inserida no clipeo, com fundo vermelho e sustentado por duas figuras. Debaixo dele há oito aves ao redor do sol, de fundo vermelho (fol. 202v). Trata-se duma composição mais simples do que em outros manuscritos, uma vez que não foram representados os juízes milenares, como acontece no *Beato de Burgo de Osma* (fol. 154v)³⁵³. No manuscrito português, pelo contrário dá-se maior ênfase à representação das pombas como símbolo das almas dos mártires que vão alcançar a redenção e reinar com Cristo.

A cópia lorvanense apresenta mais duas composições nas quais a pomba joga um papel importante. Uma delas é aquela que ilustra a passagem da visão do trono no céu (fol. 86r)³⁵⁴. É uma composição de fólio inteiro, inserida num retângulo definido por dupla esquadria vermelha (Fig. 20). A iluminura está dividida em três registros por duas faixas. No registo superior, como fundo amarelo, representa-se a figura de Cristo no centro, em posição frontal, rodeado por três figuras a cada lado. No registo central, com fundo laranja, encontra-se uma figura humana deitada, com os olhos fechados, de cuja boca

³⁵¹ Cf. Carlos Cid Priego, «La miniatura de la apertura del quinto sello en el beato de Girona. Estudio comparativo de la serie de los códices (continuación)», in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 28 (1985-1986), p. 97; Cf. «Consideraciones en torno al fragmento 4 de Silos», in *Actas del Simposio para el estudio...*, vol. II, pp. 317-328; Cf. Peter Klein, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Hildesheim - New York, 1976, 83, pp. 92-94; *idem*, *Beato de Liébana...*, p. 76; Cf. Mireille Mentré, in *op. cit.*, pp. 98-106; Cf. M. Ansari Mundó y Manuel Sánchez Mariana, in *op. cit.*, p. 123; Cf. Jean-Marie Hoppe, «Les âmes des martyrs, eschatologie et rétribution. Une iconographie visigothique», in *Archivo español de Arqueología*, 60 (1987), 173-193; Cf. Horacio Peixeiro, in *op. cit.*, p. 97; Soledad Silva y Verástegui, «Los beatos en La Rioja», in *Príncipe de Viana*, 55. 202 (1994), pp. 249-272, esp. p. 251; Cf. Walter Whitehill, «A Beatus Fragment at Santo Domingo de Silos», in *Speculum*, 4.1 (1929), 102-105; Cf. John Williams, *The illustrated Beatus...*, vol I, pp. 17-20; *idem*, «Los Beatos de Santo Domingo de Silos...», pp. 103-105; Cf. Joaquín Yarza Luaces, *Beato de Liébana...*, p. 50.

³⁵² Cf. Apoc. XX, 4.

³⁵³ Infelizmente, o *Beato de Genebra* não contem a imagem que ilustra esta passagem, pelo que não se podem estabelecer comparações entre os três manuscritos com o objetivo de ponderar qual seria a versão mais antiga.

³⁵⁴ Cf. Apoc. IV, 1-6.

sai uma ave que voa para cima, mas fica ligada à boca da figura por um fio. Ao seu lado estão três figuras com os pulsos cruzados. Na registro inferior representam-se três fileiras de peixes.

Esta representação da pomba que sai da boca duma figura deitada não aparece na iluminura que reflete visualmente esta passagem nos manuscritos iluminados numa cronologia próxima ao *Beato de Lorrão*. Trata-se dum motivo iconográfico que, pelo contrário, pode encontrar-se em manuscritos mais antigos; de facto, à medida que recuamos no tempo, mais códices contêm este motivo, que é representado em manuscritos tanto do ramo I como do ramo IIA e IIB³⁵⁵. É através destes manuscritos, cujas imagens estão acompanhadas de uma *explanatio*, que se pode identificar a figura como João que sobe em espírito ao trono, como se pode ler no *Beato de Turin*: *Ubi Iohannes fuit in spiritu ante tronum*. O motivo iconográfico está diretamente ligado à passagem bíblica.

Não entanto, a figuração duma personagem deitada, com os olhos fechados, de cuja boca sae uma pomba que voa para cima, repete-se mais uma vez, na imagem que ilumina a árvore e o rio da vida, onde se amplia a composição a duas personagens (fol. 210)³⁵⁶. Um anjo sustenta a cabeça de outra figura em posição diagonal, de cuja boca sai um fio que o conecta com uma pomba que voa para cima em direção à figura de Cristo. Neste caso, trata-se também da representação de João e o seu espírito em forma de pomba.

A cópia lorvanense é o único manuscrito do conjunto dos beatos que mostra este motivo com o *Beato de Osma*³⁵⁷. É de salientar que a composição visual acrescenta pormenores não descritos nas passagens textuais bíblicas, uma vez que estas unicamente fazem referência a que João tenha sido levado em espírito. No caso da iluminura do rio da vida, este motivo poder-se-ia ligar de alguma maneira ao texto do comentário, onde se fala do Espírito Santo

³⁵⁵ Dos manuscritos do século X este motivo iconográfico é representado no *Beato de El Escorial*, do Ramo I (Biblioteca del Monasterio, Ms. & II. 5, fol. 57v) e nos *Beatos de Valladolid* (Valladolid, Biblioteca Universitaria, Ms. 433, fol. 76v), *Beato Morgan* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644, fol. 83r) e *Beato de Urgell* (Museu Diocesà de La Seu d'Urgell, Num. Inv. 501, fol. 86r) do Ramo IIA. Dos manuscritos do século XI, aparece no *Beato de Osma* (fol. 70v), do Ramo I, e no *Beato de Fernando I* (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 14-2, fol. 112v), do Ramo IIA. Da primeira metade do século XII aparece no *Beato de Silos* (London, British Library, Add. Ms. 11695, fol. 83r) do Ramo IIA e no *Beato de Turin* (Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II. 1, fol. 80v) do Ramo IIB.

³⁵⁶ Cf. Apoc. XXII, 1-5.

³⁵⁷ A cópia lorvanense e o *Beato de Osma* são os únicos que utilizam este motivo em mais duma iluminura, mas não coincidem. No caso do manuscrito iluminado em Sahagún, a outra imagem que se apresenta a João com a pomba é aquela que ilustra a passagem da aparição de Cristo nas nuvens (Apoc. I, 7-9) (fol. 21r). A figura vai acompanhada de uma *explanatio*, que situa a João na ilha de Patmos (*insula pathmos*). A mesma inscrição aparece na iluminura deste manuscrito que ilustra a visão do trono no céu (fol. 70v), como acontece no resto de beatos.

como pomba³⁵⁸. Mas também pode ser colocado em relação com uma tradição que tem as suas raízes no Cristianismo primitivo e no culto aos primeiros mártires, cuja morte é descrita frequentemente nas fontes a partir da saída da sua alma, em forma de pomba, voando para o céu. Assim acontece com Policarpo, bispo de Esmirna do século II, de cujo corpo saiu uma pomba ao ser apunhalado³⁵⁹, ou com Santa Olívia de Palermo, Santa Devota ou Santa Reparata. Já no século VII, Gregório Magno descreve de maneira parecida a morte de Escolástica, irmã de São Bento:

*Cum ecce post triduum in cella consistens, elevatis in aera oculis, vidit eiusdem sororis suae animam, de eius corpore egressam, in columbae specie caeli secreta penetrare*³⁶⁰

Em território ibérico o exemplo mais conhecido é o da mártir Eulália, cuja morte é descrita pelo poeta Aurélio Prudêncio no século IV:

*Emicat inde columba repens
martyris os niue candidior
uisa relinquere et astra sequi;
spiritus hic erat Eulaliae
lacteolus celer innocuus*³⁶¹

Esta descrição serviu de base para textos posteriores, como a *Pasión de Santa Eulalia*³⁶², ou a descrição do seu martírio incluída no *Oracional Visigótico*³⁶³,

³⁵⁸ «*Spiritus Sanctus Columba dicitur, qui nos simples facit*». Cf. *Obras completas de Beato de Liébana...*, in *op. cit.*, pp. 634-636.

³⁵⁹ O martírio de Policarpo, bispo de Esmirna, é conhecido através do *Martírio de Policarpo*, uma carta aos esmirniotas, e as passagens incluídas na *Adversus Haerenses* de São Irineo de Lyon. Cf. Leonard L. Thompson, «The Martyrdom of Polycarp: Death in the Roman Games», in *Journal of Religion*, 82.1 (2002), pp. 27-52.

³⁶⁰ Gregório Magno, *Dialogi*, Livro II, Cap. XXXIV. Cf.: *Gregor der Grosse, Der. Hl. Benedikt. Buch II der Dialoge*, herausgegeben im Auftrag der Salzburger Äbtekonzferenz, St. Ottilien, EOS Verlag, 1995, pp. 192-193.

³⁶¹ Aurélio Prudêncio, *Peristephanon*, Himno 3. Cf.: *Obras completas de Aurelio Prudencio*, ed. by A. Ortega, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1981, 536-537. Sobre esta descrição ver também: Carlos Cid Priego, in *op. cit.*, p. 97.

³⁶² Cf. Angel Fábrega Grau, *Pasionario hispánico (siglos VII-IX)*, Tomo I, CSIC, Madrid-Barcelona 1953, vol. I, pp. 78ss, e vol. II (texto da Passio), pp. 68ss. É de salientar que no *scriptorium* de Lorvão foi copiado o Passionário hispânico na primeira metade do século XII (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem do Cister, Mosteiro de Santa Maria de Lorvão, Liv. 16). Cf. Augusto Aires Nascimento, «Um novo testemunho do Passionário Hispanico: um códice lorvanense da primeira metade do século XII (Lisboa, ANTT, Lorvão, C.F. Livr. 16)», in *Sub luce florentis calami - Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, ed. Manuela Domínguez García et alii, Santiago de Compostela, 2002, pp. 452-477.

³⁶³ Cf. *Oracional visigótico*, edición crítica por José Vives, estudio paleográfico de los códices por Jerónimo Claveras, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Medievales, 1946, orac. 158.

da segunda metade do século VII³⁶⁴. Um dos atributos da mártir na sua representação visual foi precisamente uma pomba durante toda a Idade Média³⁶⁵.

O motivo iconográfico que apresenta o corpo de João como um cadáver, com os olhos fechados e uma pomba a sair da sua boca e voando para o céu incluído na exegese visual dos beatos poderia, por tanto, ser relacionado com uma tradição cristã, presente desde as suas origens, sobre a salvação e redenção da alma e que, em território ibérico teve uma grande repercussão. O facto do *Beato de Lorrão* apresentar não uma, mas duas vezes, este elemento iconográfico, poderia ser tido em conta para ligar esta cópia não só com o ramo I da tradição pictórica dos beatos, mas também com o arquétipo.

Mas, por outro lado, não se pode esquecer que no próprio *scriptorium* do Mosteiro de Lorrão foi iluminada apenas cinco anos antes uma cópia da obra *De Avibus*, escrita por Hugo de Folieto entre 1130-1140, na que o seu autor dedica vários capítulos precisamente à pomba e aos seus significados³⁶⁶. A cópia produzida em Lorrão em 1183/4 é uma das três cópias das que se tem notícia que foram realizadas em *scriptoria* portugueses durante o século XII, o que dá ideia da importância que teve a obra no pensamento das comunidades monásticas portuguesas, assim como do seu pioneirismo e a rapidez com que chegavam novas obras ao Ocidente peninsular³⁶⁷.

A presença recorrente da pomba no programa iconográfico do *Beato de Lorrão* pode ser entendida, por tanto, não só como um expoente da tradição hispânica ligada a tempos anteriores, mas também com a recolha e aceitação de textos e ideais de tradição mais recente.

5.4.3. A Jerusalém Celeste

Desde os seus inícios, a escatologia cristã sintetizou o triunfo divino dos últimos dias na Jerusalém celeste, a residência permanente de Deus com os homens justos. Uma vez que simbolizava à esperança após o fim do mundo, teve uma repercussão plástica a partir da arte paleocristã.

No que diz respeito aos beatos, trata-se dum tipo de representação em que a combinação híbrida dos pontos de vista frontal e plano, próprio da perspectiva

³⁶⁴ Cf. Miguel Carlos Vivancos Gómez, «El oracional visigótico de Verona. Notas codicológicas y paleográficas», in *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 26. 2 (2006), pp. 121-144.

³⁶⁵ Cf. Francisco Tejada Vizuete, «Santa Eulalia de Mérida en la literatura y en el arte. De los orígenes al siglo XVIII», *Eulalia de Mérida y su proyección en la Historia*, Mérida, Ministerio de Cultura. Secretaría Técnica, 2004, pp. 111-137.

³⁶⁶ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem do Cister, Mosteiro de Lorrão, Liv. 5. Existe uma edição em português da obra: *Hugo de Folieto, Livro das Aves*, trad. e introd. Por Maria Isabel Rebelo Gonçalves, Lisboa, Colibri, 1999. O códice encontra-se disponível no site da Torre do Tombo: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4381076>. Sobre a obra de Hugo de Folieto cf. Willene B. Clark, «The Illustrated Medieval Aviary and the Lay-Brotherhood», in *Gesta*, 21.1 (1982), pp. 63-74; *idem*, *The Medieval Book of Birds: Hugh of Fouillo's Aviarum*, Binghamton (NY), 1992.

³⁶⁷ Cf. Rémy Cordonnier, «Des interactions entre scriptoria portugais au XIIe siècle», in *Revista de História da Arte*, Série W, N.1 (2011), pp. 272-283.

cartográfica, resulta numa composição consistente numa praça central de forma retangular a partir de cujas margens divergem quatro arquerias triplas. No caso do *Beato de Lorrão* (fol. 209v), não encontramos a representação característica dos beatos, mas uma composição mais simples (Fig. 21). Mantém-se o pátio central retangular, com as figuras de João, o anjo e o cordeiro. Num retângulo exterior encontram-se os doze apóstolos não abrigados sob arcos como acontece de maneira geral nos beatos, mas segurando com as mãos círculos, que dão expressão gráfica às pedras preciosas com que estão adornadas as muralhas da cidade celeste, como descreve o texto bíblico.

O códice português, ao mostrar este tipo de composição, poder ser relacionado mais uma vez com o *Beato de Genebra* (fol. 241r) (Fig. 22)³⁶⁸. São as duas únicas cópias conhecidas até o momento que apresentam este tipo de composição. Em ambos os manuscritos esta particularidade pode ser ligada ao texto que os dois acrescentam entre o final da *storia* bíblica e a iluminura. Trata-se dum texto que descreve, de maneira mais pormenorizada, os tipos de pedras preciosas citadas na passagem bíblica e que pode ser relacionado com uma tradição anterior, nomeadamente com o texto do Livro XVI das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha que, por sua vez, toma da *História Natural* de Plínio³⁶⁹. No caso do *Beato de Lorrão*, as descrições das pedras estão precedida de círculos, que têm a sua correspondência nos círculos representados na imagem a seguir no manuscrito, a exegese visual da Jerusalém celeste.

5.5. Conclusões

Os elementos e motivos iconográficos ligados a escatologia e a redenção no *Beato de Lorrão* ligam este manuscrito com outros códices do ramo I da tradição pictórica dos beatos, nomeadamente o *Fragmento de Silos*, o *Beato de Osma* e o *Beato de Genebra* que, sendo um códice descoberto recentemente, tem-se tornado imprescindível para compreender e analisar algumas das imagens da cópia lorvanense. Ambos mostram a sobrevivência de uma tradição anterior, mais antiga, que poderia vincular-se com o arquétipo dos beatos e as possíveis heranças e influências que este recebeu.

Mas, para além da tradição exegética do *Apocalipse*, alguns dos motivos iconográficos ligados à redenção neste manuscrito, como por exemplo a pomba, que também aparece em outros códices iluminados no mesmo *scriptorium* numa data próxima, evidenciam que a preocupação pela redenção e salvação da alma estava de plena actualidade na comunidade monástica lorvanense das últimas décadas do século XII.

³⁶⁸ O *Beato de Osma* não contém a iluminura de Jerusalém Celeste, pelo que não se pode fazer uma comparação das três cópias.

³⁶⁹ Cf. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, vol. II, pp. 279-297.

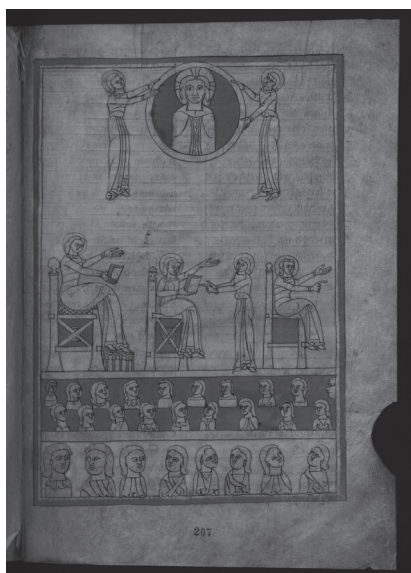


Figura 18: Julgamento Final. *Beato de Lorrão* (1189). Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem do Cister, Mosteiro de Santa Maria de Lorrão, Liv. 44, fol. 207r



Figura 19: Julgamento Final. *Beato de Genebra* (Século XI). Genève, Bibliothèqu de Genève, Ms. Lat. 357, fol. 240r

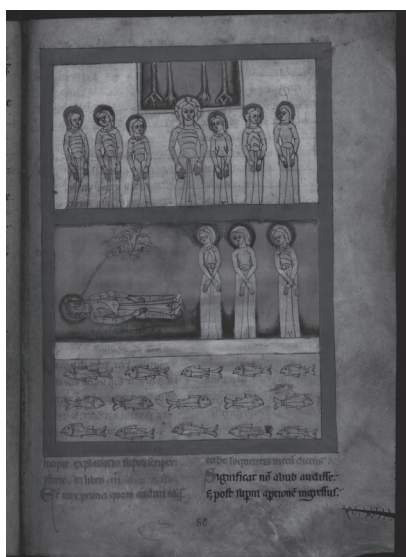


Figura 20: Visão do trono do céu. *Beato de Lorrão* (1189). Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem do Cister, Mosteiro de Santa Maria de Lorrão, Liv. 44, fol. 86r.



Figura 21: Jerusalem Celeste. *Beato de Lorrão* (1189). Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem do Cister, Mosteiro de Santa Maria de Lorrão, Liv. 44, fol. 209v

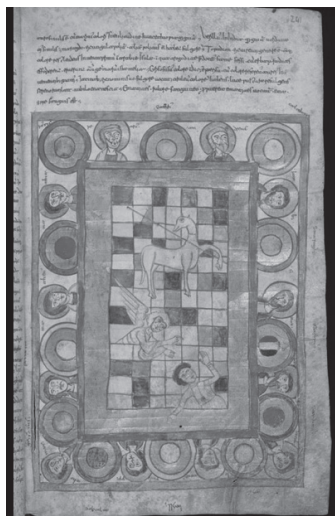


Figura 22: Jerusalem Celeste. *Beato de Genebra* (Século XI). Genève, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, fol. 241r

Agradecimentos

* Este artigo tem sido escrito no âmbito do meu projecto de pós-doutoramento sobre “A linguagem gestual no Beato de Lorrão”, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/70305/2010)

6. Visão escatológica e caminhos de redenção na iconografia das Bíblias portáteis e Missais iluminados dos séculos XIII e XIV

Luís Correia de Sousa

A questão da produção e receção das imagens no período medieval é um universo demasiado vasto para que se consiga uma abordagem sintética e válida para todo ele. O próprio conceito de *Imagem*, conforme sublinha Hans Belting,³⁷⁰ é muito fluido, difícil de definir, assim como o é o de *arte*, sendo de frisar a existência de uma pluralidade de discursos, que se enquadram em motivações e contextos igualmente diversos. Tal facto não nos deve, todavia, tolher o impulso de procurar conhecer melhor as obras que recebemos do passado, tentar aprofundar a sua leitura e o seu significado histórico, entendê-las e integrá-las enquanto elementos de uma vasta e rica herança cultural. Vem esta ideia a

³⁷⁰ Cf. Hans Belting, *Image et culte: une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 5.

propósito da validade da nossa reflexão, e para este estudo em concreto pois, embora seja significativo o número de manuscritos que observámos, pensamos que não abarca um conjunto suficientemente alargado de códices de forma a que possamos concluir que a sua validade se possa estender à totalidade dos manuscritos deste período, os séculos XIII e XIV, e da tipologia que abordámos. O *corpus* que serviu de base a este trabalho é composto por um conjunto de cerca de trinta e cinco Bíblias portáteis do séc. XIII, às quais se somaram alguns Missais, provenientes dos mosteiros de Alcobaça, Santa Cruz de Coimbra e Lorvão, atualmente à guarda de bibliotecas e arquivos portugueses³⁷¹.

Embora com incursões na iconografia de Missais iluminados, como referido, o estudo incidiu, sobretudo, no conjunto dos manuscritos bíblicos, a maioria de origem francesa³⁷², por se tratar do *corpus* sobre o qual incide o projeto que estamos a realizar neste momento³⁷³. São duas tipologias de manuscritos bem distintas. Num caso, o dos Missais, trata-se de um livro litúrgico; noutro, as Bíblias, não sendo considerado como tal, constitui a base da espiritualidade medieval e não deixa de estar presente, também, em toda a liturgia da Igreja. Em relação aos Missais, em termos de conteúdo textual e funcionalidade, penso que não será necessário referir de que livros se tratam, mas em relação às Bíblias referidas talvez seja importante recordar alguns dados. As Bíblias portáteis deste período, cujo modelo mais divulgado é o designado por «Bíblia de Paris», são manuscritos que se revestem de especial importância, em relação à História do Livro em geral, pela sua relevância em termos de participação na dinâmica cultural e pensamento filosófico-religioso, entre outros aspetos. A sua produção surge e desenvolve-se num período muito particular da história cultural da Europa, facto que teve repercussões significativas neste domínio. Essencialmente a partir da segunda década de 1200 este tipo de manuscritos conheceu uma evolução absolutamente extraordinária, em termos materiais e de condições de produção, mas também em termos de uso. Importa referir, desde logo, o trabalho de revisão dos textos bíblicos, empreendido por volta de 1220, no contexto da Universidade de Paris e sob a orientação de Stephen Langton, e a reorganização dos mesmos, sendo fixados na forma que, basicamente, se manteve até à atualidade. Em termos materiais, uma das alterações mais significativas foi o facto de se passarem a produzir códices de pequena dimensão, perfeitamente portáteis, contendo a totalidade dos textos do cânone

³⁷¹ Cf. Biblioteca Nacional de Portugal; Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Biblioteca Pública de Évora; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; Biblioteca Pública Municipal do Porto, Biblioteca D. Manuel II (Palácio Ducal de Vila Viçosa) e Biblioteca da Ajuda.

³⁷² No conjunto de códices estudados, três são de origem italiana, concretamente: ANTT, C.F. 137; BPE, COD. CXXIV-1-3 e BGUC, cofre 3, outros três são ingleses, dois terão sido produzidos em Portugal e um na Catalunha, os restantes são franceses.

³⁷³ Cf. *Bíblias portáteis francesas do século XIII. Estudo iconográfico, codicológico e textual*, apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Bolsa de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (Ref: SFRH/BPD/78844/2011).

bíblico, normalmente inseridos em duas colunas, com uma numeração normalizada dos capítulos e o título registado no alto da página, normalmente acompanhado de um conjunto significativo de prólogos (as «Bíblias de Paris» têm, em regra, 64), e disponíveis para um uso individual. Como manuscritos iluminados são também uma tipologia muito particular. A presença de iluminuras torna-se uma prática comum, concretamente dando forma às iniciais que assinalam o *incipit* de cada um dos livros bíblicos e dos prólogos, sendo as cenas narrativas ou as figuras geralmente inseridas no corpo da letra. Foram produzidas em grande número, para satisfazer o acréscimo de procura, devido ao aumento exponencial da comunidade de leitores, em contextos académicos como Paris, Bolonha ou Oxford, devendo-se a sua produção, maioritariamente, ao labor de *ateliers* laicos, embora sob a supervisão das instituições da Igreja. Sendo o livro de base para as explicações académicas dos mestres de Teologia, com repercussões na ação dos mendicantes, extravasando, assim, o círculo intelectual da Universidade, foi instrumento de promoção e facilitador dos estudos exegéticos. Não pode, assim, dissociar-se da sua função pedagógica e formativa e, por conseguinte, de uma organização social que se define numa relação mais ou menos próxima com os meios de cultura e erudição, assumindo, em simultâneo, uma importância fundamental como lugar estético que acolhe a iluminura.

Em relação ao assunto que aqui nos convoca e porque abordaremos imagens provenientes de suportes muito particulares, os manuscritos, do ponto de vista iconográfico é importante referir a adequação dos programas, não só aos textos com que se relacionam, como às necessidades e sensibilidades espirituais das comunidades que promoveram a sua produção, os contextos sociais e religiosos da época, nomeadamente funções litúrgicas ou outras, no seio das comunidades cristãs, assim como ao uso e benefício individual dos livros. Em relação às Bíblias iluminadas, testemunham, sem dúvida, uma atividade e uma sensibilidade de determinado momento da história cultural e religiosa da Europa, no qual participaram diferentes comunidades, entidades e, até, grupos sociais e profissionais, e permitem ajuizar, com mais propriedade, uma dinâmica comunicacional e uma reflexão em torno do pensamento teológico desenvolvido. Mesmo as pequenas iluminuras de uma «Bíblia de bolso», por vezes com uma dezena de milímetros, não deixam de espelhar o pensamento explicitado pelos teólogos da época. Em termos físicos, as imagens são, em regra, bastante reduzidas e, por isso, nunca comparáveis a outras formas de artes visuais, sendo um fator a ter em conta pelas evidentes implicações que tem no tratamento dos temas. Porque inseridas junto a um texto, naturalmente que podem beneficiar daquele para a sua leitura; todavia as relações entre texto e imagem nem sempre são lineares e evidentes. As imagens poderão ser, de facto, uma transcrição direta do próprio texto, mas também um comentário icónico do mesmo ou resultarem de uma reflexão mais ou menos elaborada do seu sentido. Em regra, o tema iconográfico encontra o seu fundamento nos primeiros versículos do respetivo livro mas, se esta é a situação mais comum, não são raras as exceções.

Por vezes, remetem para novos sentidos, evocando e remetendo para realidades distintas. Naturalmente não eram imagens que participavam diretamente no espaço cultural, não eram destinadas a ser mostradas aos fiéis ou mesmo aos elementos de uma comunidade religiosa, não participavam, diretamente, na catequese coletiva. Se as iluminuras tinham como uma das suas funções orientar o leitor no uso do códice, marcando o início dos textos, no que diz respeito às iluminuras historiadas, a sua função vai muito para além deste aspeto prático. Não deixando de cumprir uma dimensão estética, as representações revestiam-se de propósitos exegéticos; delas se esperava um determinado efeito no observador, que justificava e legitimava a sua inclusão no interior do códice. Os programas iconográficos não eram, naturalmente, alheios ao pensamento que se desenvolvia nos contextos de discussão teológica e, parece-nos claro, não eram deixados à livre fantasia dos iluminadores, embora os manuscritos fossem regularmente produzidos fora do contexto estritamente eclesiástico.

Em relação aos Missais, como manuscrito litúrgico que é, assume um carácter compósito, acolhendo os diversos tipos de textos necessários à celebração da Missa. Assim, a coerência do seu programa iconográfico é bastante distinta daquela que se regista nas Bíblias, sendo o ritmo do calendário litúrgico o principal fator organizador. Na iconografia sobressaem, naturalmente, os grandes períodos do ciclo temporal e as principais festas que lhes estão associadas. As festas dedicadas à Virgem assim como aquelas que evocam os principais santos, quer sejam universais, ou de âmbito mais regional são, por vezes, motivo de enriquecimento iconográfico também. Também nos Missais, a relação entre texto e imagem pode não ser direta e imediata, mas revestir-se de uma significação teológica ou, até, mística³⁷⁴.

Do ponto de vista da História da Arte, centrar-nos-emos, essencialmente, nas relações entre o texto e a imagem que, nas Bíblias, é particularmente pertinente. Não basta ter a palavra revelada ou as imagens, é fundamental que ambas sejam interpretadas para que possam chegar aos recetores e neles provocar algum impacto. As imagens contribuíam para ajudar a «ver», ajudar a «entender», ou apontar caminhos para novas reflexões. Nesse sentido, estes programas iconográficos assumem uma particular importância, tendo surgido num contexto de forte dinâmica dos estudos exegéticos, no seguimento do que se vinha registando já no século anterior, com uma considerável renovação dos estudos neste domínio, por via do desenvolvimento dos estudos de Teologia por parte dos escolásticos, como é reconhecido, séculos mais tarde, pelo Papa Leão XIII, na Encíclica *Providentissimus Deus*³⁷⁵, de Novembro 1893,

³⁷⁴ Conforme é sublinhado por François Garnier em «L'imagerie biblique médiévale», in *Le Moyen Age et la Bible*, direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Editions Beauchesne, 1984, pp.421-422.

³⁷⁵ Tradução para castelhano disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_18111893_providentissimus-deus_sp.html (consultado em 30/09/2013), nomeadamente os cap.15 e 16.

precisamente sobre os estudos bíblicos no período referido. Igualmente importante e a reter, como premissa para a leitura iconográfica, a noção de que a exegese bíblica passa de alegórica para teológica, como é referido num estudo de Manuel Augusto Rodrigues³⁷⁶.

Fixando-nos agora na temática proposta, do ponto de vista iconográfico e em relação à dimensão escatológica eventualmente evocada nas iluminuras dos nossos manuscritos, importa referir que essa mensagem nunca se apresenta de modo direto e evidente. Temas como o *Juíço Final*, por exemplo, que, como sabemos, era comum nos tímpanos dos portais do Românico europeu e conheceu especial relevo nos manuscritos dos *Beatus* nos séculos anteriores, não colheu a preferência dos teólogos que definiram os programas iconográficos da tipologia de códices que aqui abordamos. As Bíblias portáteis do século XIII não apresentam qualquer proposta visual daquele tema, de representações do *Inferno* ou do *Paraíso*, por exemplo, e geralmente, também não são presentes nos Missais. A própria figura de Cristo, elemento central na Teologia da Redenção, é raramente representada nas iluminuras das Bíblias³⁷⁷.

Apesar da escassez iconográfica neste domínio, não era a escatologia, naturalmente, uma temática ausente na discussão teológica pois, entre outros indícios, encontramos representações desta natureza em alguns Saltérios³⁷⁸, nas Bíblias em Imagens do século XII³⁷⁹, num manuscrito da *Somme le Roi*, de finais do século XIII³⁸⁰, numa Bíblia produzida da região de Saint-Omer em finais do século XIII (1270-90), na inicial que abre o Livro de Sofonias³⁸¹,

³⁷⁶ Cf. *Exegese Bíblica e Antiguidade Oriental*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1974, p.16.

³⁷⁷ São raras, de facto, as representações de Cristo nas Bíblias deste período. No contexto do NT surge na representação da Árvore de Jessé, no início do evangelho de Mateus; no AT, aparece frequentemente nas representações da *Virgem com o Menino*, no início do Cântico dos Cânticos, no tema da *S.S.ª Trindade*, junto ao Salmo 110 (109) ou, por vezes, na inicial I do Génesis, evocando, também, o tema da *Trinitas* ou, não raro, na parte inferior da mesma letra historiada, no tema do *Calvário*, tema este que é comum nos Missais. Não sendo comum nos programas iconográficos das Bíblias deste período, a representação de Cristo surgem, no entanto, em diversas iluminuras dos Missais.

³⁷⁸ Por exemplo: Paris, bibl.: Sainte-Geneviève, ms. 1273, fl. 19, do séc. XIII; Saltério cisterciense, Besançon, BM, ms. 54, fl. 21, ca. 1260; Amiens, BM ms. 19, fl.12v; séc. XII, um Saltério / Hinário); um Saltério /Livro de Horas, do séc. XIII, Beaume, BM, ms.39, fl. 174v.

³⁷⁹ Por exemplo, Amiens, BM, ms 108, fl.253v-254.

³⁸⁰ Cf. Paris, Bibl. Mazarine, ms. 870, fl. 44v. *La Somme le Roi*, ou *Somme des vices et des vertus*, *Livres royaux des vices et des vertus* ou, ainda, *Miroir du monde*, é um compêndio de moral redigido para Filipe III de França (r. 1270-1285) pelo seu confessor, o dominicano Frère Laurent, em 1279, tendo sido, posteriormente, copiado em diferentes línguas e beneficiado de grande divulgação. O ms. referido é datado de 1295, copiado por Etienne de Montbéliard, vigário de Saint-Mellon de Pontoise (de acordo com o colofão, fl. 191).

³⁸¹ Este códice é o segundo volume de uma Bíblia; terá sido iluminado num *scriptorium* activo entre Saint-Omer e Théroutanne. Actualmente encontra-se na Bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer, Ms. 5, proveniente da Abadia de Saint-Bertin (Saint-Omer).

mas neste caso não se trata de uma Bíblia portátil mas sim de uma obra de maiores dimensões e em dois volumes. Nos manuscritos iluminados de produção portuguesa, e como exemplo raro, de registar uma representação interessante e invulgar do tema do *Juíço Final* num códice produzido no *scriptorium* de Alcobaça (fig. 23).

Trata-se de uma cópia do *Compendium theologiae veritatis*, atribuído a Hugo Ripelinus, O.P., efectuada por um tal Frei João [de Alcobaça], em 1332. A iluminura surge na última parte da obra (livro VII) cuja temática é, precisamente, uma reflexão de natureza escatológica: *De fine mundi. Finale iudicium quedam antecedentia*³⁸². De época posterior, poderíamos assinalar, como exemplos, o tema do *Julgamento Final* num Missal do século XV, *Missal segundo o uso de Reims*³⁸³, numa inicial historiada que assinala o início do *Requiem*, ou num manuscrito litúrgico já do século XVI, Gradual (?)³⁸⁴, sendo de mencionar que é uma iconografia comum nos Livros de Horas do século XV.

Em relação à temática da escatologia, há bastantes passagens de natureza apocalíptica em diferentes textos bíblicos, tanto do Novo como do Antigo Testamentos, que poderiam justificar a presença de iconografia desta temática nos manuscritos iluminados. Se a temática convoca, de imediato, o texto do Apocalipse, em termos iconográficos, nas Bíblias deste período a representação mais comum associada a este livro é a de S. João a escrever às Sete Igrejas do Oriente, sem qualquer referência de natureza escatológica, portanto. Imagens literárias do Inferno, por exemplo, são relativamente abundantes, em distintos textos, sob diversas designações³⁸⁵ mas, como referimos, esses temas não são registados de forma explícita nas iluminuras das Bíblias ou Missais dos séculos XIII e XIV. Todavia, o sentido escatológico e redentor da mensagem cristã não deixa de estar presente, de uma forma muito forte, em diferentes

³⁸² Sobre este manuscrito, pode consultar-se o estudo de Catarina Barreira, *Contributos para o Estudo do Compendium Theologiae Veritatis no scriptorium de Santa Maria de Alcobaça*, in Mosteiros Cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património; tomo II, pp. 41-61, Alcobaça, Jorlis – Edições e Publicações, 2013.

³⁸³ Angers, A.d.-J (001) 04139, fl. 211v.

³⁸⁴ Cf. Paris, Bibl. Mazarine, ms. 391, fl.4v.

³⁸⁵ Como «terra inferior» (Ex, 15,12; Jn 2,6; Ez, 31, 14); «região das trevas e da escuridão, terra tenebrosa e sombria...» Jb10, 21-22; «mansão ou morada dos mortos» (Jb,14,13), (Pr, 1,12; 15,11; 30, 15-16), (Nm, 16,30); «Abismo» (Dt, 32,22), (Ez, 31,15,17; 32,27), (Am, 9,2), (Is, 14, 9,15; 28,15-18; 38,10; 38,18; 57,9), (1 Sm 2,6); (2 Sm, 22, 5, 6), (Sl, 6, 6; 9,18; 16,10; 49,12; 71,20; 86,13; 88, 4, 5; 88, 13; 89, 49; 141,7), (Jn, 2, 3), (Ecl, 9,10). Sobre o Éden, o Paraíso, o Génesis (2, 8-17) inaugura logo esta temática, mas também Isaías (51,3) ou Ezequiel (28, 13-14) a abordam ou S. João, no Apocalipse (21,11-12; 22, 1-2). No NT são abundantes também este tipo de referências; é mencionada, entre outras, a «imagem» de «um fogo inextinguível» em Mateus (3,12) ou «trevas exteriores onde haverá choro e ranger de dentes» (13, 40-42; 22, 13; 24,51; 25,30); S. Marcos recorre à «imagem» da «Geena, onde o verme não morre e o fogo não se apaga» (9, 43-48), numa alusão ao texto de Isaías (66,24) e ao Livro de Judite (16,17); no Apocalipse refere-se um «lago que arde com fogo e enxofre» (Ap, 19, 20).

propostas iconográficas, sendo também abundantes as mensagens deste teor em variados textos³⁸⁶.

As cartas de S. Paulo, por exemplo, testemunhos de uma ação pastoral exultante e empenhada, motivação para a renovação constante da ação da Igreja, apontando os caminhos para atingir a perfeição e comunhão com Deus no fim dos tempos, confirmam este propósito. É, talvez, em S. Paulo que o discurso sobre o tema da Redenção assume maior evidência, onde se dá o encontro da tradição hebraica, vetero-testamentária, com as categorias do pensamento grego³⁸⁷. Na iconografia paulina, particularmente abundante nas Bíblias do século XIII, transparece, precisamente, esse propósito doutrinal, essa luta em busca do bem e da descoberta do verdadeiro caminho para a Salvação. É frequente, a partir de 1240³⁸⁸, a figuração do apóstolo com os seus atributos; a espada e um livro ou rolo, numa alusão à mensagem escrita ou à palavra proclamada, e da sua ação apostólico-catequética, na figura do orador, do retórico (fig. 24). Em muitos códices, importa registar, é esta a iconografia que predomina, por vezes presente na quase totalidade de iniciais iluminadas das epístolas de S. Paulo. A presença da espada reforça o seu carácter de militância, de empenho na ação apostólica, além de, neste contexto, poder ser uma referência ao poder da palavra, como mencionado na carta aos Hebreus: «Na verdade, a palavra de Deus é viva, eficaz e mais afiada que uma espada de dois gumes...» (4, 12).

Em termos de pensamento escatológico, na primeira epístola que dirige à comunidade dos Tessalonicenses é muito forte a alusão ao fim dos tempos que S. Paulo veicula na sua mensagem, incitando o grupo a encetar e prosseguir uma via de redenção, exortando-o a ser um modelo para outras comunidades. Na iluminura que selecionámos (fig. 25), recolhida de um manuscrito proveniente de Santa Maria de Alcobaça, regista-se como que um diálogo entre o próprio apóstolo e um indivíduo que se ergue da sepultura, evocando a ressurreição dos mortos no final dos tempos. Não é um tema visual muito recorrente³⁸⁹, mas atesta, de forma clara, a abordagem exegética das epístolas de S. Paulo e a sua dimensão escatológica, precisamente.

Encontramos a justificação para este tema não no início da carta, como é habitual nas iniciais historiadas, mas no seu final, quando o apóstolo se refere, precisamente, à ressurreição dos mortos:

³⁸⁶ Entre muitos outros e como exemplo de sinais de esperança, de salvação, veja-se: Is, 7, 14; 9,5-6; 11; 12; 25, 6-8; 26, 14-21; Jr, 31,31-34; Mq, 4, 1-5; Sf, 3,9-20; Ez, 34, 23-31; Os, 2, 20; Jo, 5,28-29; 6,39; 14,3-21; 17,5; 1 Cor 15, 44; 1 Ts 4,13; Col 3,1-4; Fil 3, 21.

³⁸⁷ Conforme é sublinhado por Carlos Henrique do Carmo Silva, *A Linguagem da Redenção. Reflexão filosófica e indicativo espiritual*, separata de Didaskalia, vol. XIV, 1984, p. 98 e pp. 100-101.

³⁸⁸ Segundo estudo de Luba Ellen, *The Illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 47.

³⁸⁹ Além da iluminura do Alc. 455, encontramos o mesmo tema noutra Bíblia deste período, ANTT, C.F. 141, fl.462.

Não queremos, irmãos, deixar-vos na ignorância a respeito dos mortos, para que não estejais na tristeza como os outros que não têm esperança. Se na realidade acreditamos que Jesus morreu e ressuscitou, do mesmo modo também aqueles que morreram em Jesus, Deus os levará com Ele. (1 Tes, 4, 13-14).

E prossegue, adiantando outros sinais de esperança na vinda do Senhor, no fim dos tempos, e apontando a possibilidade de Redenção:

(...) pois o próprio Senhor, à ordem dada, à voz do arcanjo e ao som da trombeta de Deus, descerá do Céu, e os mortos em Cristo ressurgirão primeiro. Em seguida nós, os vivos, os que ficamos, sere-mos arrebatados juntamente com eles sobre as nuvens, para irmos ao encontro com o Senhor. (1 Tes, 4, 16-17).

Na segunda carta que dirige à mesma comunidade de Tessalónica, volta a encetar um discurso eminentemente apocalíptico, frisando que o tempo da parusia não está determinado e, por isso, requer uma vigilância permanente e constância na fé. Na iluminura associada a este texto, ainda do mesmo manuscrito, voltamos a ter uma imagem que remete para o fim dos tempos e os sinais precursores, previstos nas palavras do Apóstolo dos Gentios (2 Tes, 2, 1-11) e, até, em alguns textos dos profetas, como Jeremias (Jr, 10, 25) ou Isaías (Is, 2, 10; 19; 21; 11,4). Na imagem (fig. 26), S. Paulo profetisa a destruição do Anticristo por ação divina (2 Tes, 1, 5-12). Em termos visuais, a imagem de destruição é similar à que surge muitas vezes na iconografia associada às Lamentações de Jeremias, onde se evoca, exatamente, a destruição de Jerusalém, como símbolo da devastação integral. Não é a iconografia mais comum, mas encontra-se em alguns manuscritos deste período, sempre associada a este texto.

Na primeira carta aos Coríntios, S. Paulo apresenta também uma longa reflexão teológica sobre a Ressurreição no fim dos tempos, (1 Cor, 15, 51 e ss), mas esta matéria não é, em regra, evocada na iconografia. Um dos temas que registámos é o da distribuição da sagrada comunhão (fig. 27), numa alusão à Eucaristia, sobre a qual S. Paulo apresenta uma catequese no capítulo 11 (1 Cor 11, 1-34). Na imagem é o próprio apóstolo que, junto à mesa de um altar e segurando uma píxide, distribui a sagrada comunhão a um homem e uma mulher³⁹⁰. O homem apresenta-se de cabeça descoberta mas a mulher cobre-a com uma espécie de toca, respeitando o iluminador o que o próprio texto prescreve (11, 4-5); a mulher encontra-se de pé e o homem com um joelho por terra; ambos têm as mãos ligeiramente erguidas e numa postura que evidencia um gesto de acolhimento.

³⁹⁰ Nos manuscritos que consultamos, identificámos esta iconografia em dois deles, sempre Bíblias, junto do mesmo texto: BNP, Alc. 455, e na Bíblia Antiga do Lorrão, ANTT, Lorrão 46 - C.F. 105, fl.223, dois manuscritos que, em nosso entender, foram iluminados pelo mesmo mestre iluminador.

É de sublinhar, neste caso, a intenção de reforçar o valor do Sacramento da Eucaristia como meio salvífico e, nessa perspetiva, com um valor particular no percurso de redenção. É neste sentido que se confere um particular peso ao discurso visual deste programa iconográfico em concreto, reforçando, amiúde, a mensagem do próprio texto.

Em diversas epístolas, volta S. Paulo a referir mensagens de natureza escatológica (2 Cor, 5, 1-10; Rom, 2, 5-9; 6, 23; 13...) mas em termos iconográficos os temas não vão de encontro ao conteúdo textual. A maioria das representações procura transmitir a imagem do apóstolo como a do «soldado de Cristo», empunhando a espada, como já referimos, essencialmente na perspetiva do retórico, daquele que, usando a palavra, procura levar a mensagem de salvação a todos. É recorrente a sua imagem como pregador, segurando um livro e denunciando, através dos gestos, expressões e postura corporal, a sua ação como orador.

Ainda em relação à iconografia paulina, importa referir que ela é particularmente significativa, sendo a figura do apóstolo aquela que é mais vezes evocada, evidência que poderemos relacionar com o facto de as Epístolas, juntamente com os Salmos, serem os textos favoritos dos comentadores³⁹¹ e, como antes mencionado, concederem particular ênfase ao tema da Redenção.

Na iconografia do Novo Testamento, além dos temas apresentados acrescentaria o da *Ascensão*, comum às Bíblias e aos Missais (figs. 28 e 29). O tema encontra fundamento nos textos de S. Lucas (24, 50-53) e Atos dos Apóstolos (1, 6-9), mas é, no caso das Bíblias, no início deste último texto que é mais comum encontrar a sua representação:

Estavam todos reunidos, quando lhe perguntaram: «Senhor, é agora que vais restaurar o Reino de Israel?» Respondeu-lhes: «Não vos compete saber os tempos nem os momentos que o Pai fixou com a sua autoridade. Mas ides receber uma força, a do Espírito Santo, que descerá sobre vós, e sereis minhas testemunhas em Jerusalém, por toda a Judeia e Samaria e até aos confins do mundo.» Dito isto, elevou-se à vista deles e uma nuvem subtrai-o a seus olhos.

S. Marcos refere também este momento, muito sumariamente, no final do seu evangelho: «Então, o Senhor Jesus, depois de lhes ter falado, foi arrebatado ao Céu e sentou-se à direita de Deus.» (Mc, 16,19).

O primeiro exemplo (fig. 28), que também recuperámos do Alc. 455 é, como referimos, bastante frequente neste contexto das Bíblias portáteis³⁹². É interessante, não só em termos de qualidade plástica, mas também pela forma como foi elaborada a composição, do ponto de vista simbólico. Cristo não

³⁹¹ De acordo com estudo de Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, 2nd ed., Oxford, 1952, p.77, citado por Luba Ellen, in *op. cit.*, p. 45.

³⁹² Está presente nos seguintes manuscritos: ANTT, C.F. 141, fl.471; Lorvão 46 - C.F. 105, fl.253v; BNP, Alc.455, fl.383; IL, 34, fl.360; IL 51, fl.355v; IL 93, fl.464v; BPE, COD. CXXIV-1-3, fl.509v

aparece em majestade, como símbolo de vitória individual, numa dimensão superior e, por isso, fora do alcance do Homem, como no tema do *Juízo Final*, por exemplo; aqui, apenas se representa a parte inferior do Seu corpo, quase que ainda no meio dos apóstolos, numa mensagem que poderá entender-se, segundo uma leitura de Federico Pastor Ramos³⁹³, um convite para O seguir, de imitar o seu caminho tendo em vista o tempo futuro. Em posição central e de frente para o observador, encontra-se a figura de Maria representando a Ecclesia que Cristo deixa na Terra, ladeada por Pedro, à sua direita, e Paulo, à sua esquerda; mais atrás, são visíveis outros discípulos.

O tema da Ascensão, como adiantámos, é igualmente presente numa iluminura do Alc. 26 (fig. 29), um Missal proveniente de Alcobaça e que ali terá sido copiado e iluminado. A representação surge no interior da inicial historiada U que assinala, precisamente, a festa da Ascensão: *In die Ascensionis Domini*. (Incipit: «*Ujri galilei quid admiramini aspicientes in celum...*»). Em termos de composição, as duas iluminuras apresentam-se bastante idênticas. O conjunto dos apóstolos e a Virgem (que não é mencionada no texto bíblico!) encontram-se voltados para o leitor, dirigindo o olhar para cima, observando extraordinário acontecimento. Na iluminura do Alc. 26, um dos apóstolos, S. Pedro (?), aureolado de cor diferente dos restantes, a vermelho, ergue a mão para o alto, sublinhando a importância do acontecimento.

A Ressurreição, e posterior Ascensão aos céus, de Cristo, são já momentos de profunda rutura e, naturalmente, plenos de significado, que apontam para uma visão escatológica da história da humanidade e na relação do Homem com Deus. Em termos iconográficos poderemos entender a sua mensagem como uma antecipação da parusia final, da participação dos cristãos no glorioso triunfo de Cristo no fim dos tempos.

O mesmo Missal alcobacense apresenta uma representação do tema do *Pentecostes* (fig. 30) que encontra fundamento também no livro dos Atos dos Apóstolos, e que gostaríamos, também, de salientar:

Quando chegou o dia do Pentecostes, encontravam-se todos reunidos no mesmo lugar. De repente, ressoou, vindo do céu, um som comparável ao de forte rajada de vento, que encheu toda a casa onde se encontravam. Viram então aparecer umas línguas, à maneira de fogo, que se iam dividindo, e poisou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e começaram a falar outras línguas, conforme o Espírito lhes inspirava que se exprimissem (Act, 2, 1-4).

É, antes de mais, uma imagem de teofania, Deus que se revela por intermédio do Espírito Santo. Se o texto parece acentuar o início da atividade missionária dos apóstolos que, por ação do Espírito Santo, se aprestam a

³⁹³ Federico Pastor Ramos, «Hechos de los Apostolos», in *Comentario al Nuevo Testamento*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1995, p. 347.

levar o evangelho para a rua, para o Mundo, como facto transcendental, pode entender-se como momento inaugural da última idade do mundo, identificando a primeira comunidade daqueles que serão salvos, afirmando-se, assim, também como uma manifestação de natureza escatológica, aliás como as palavras de Pedro referem, remetendo o acontecimento para o que fora previsto pelo profeta Joel (3, 1-5):

Nos últimos dias, diz o Senhor, derramarei, o meu Espírito sobre toda a criatura. Os vossos filhos e vossas filhas hão-de profetizar; [...] E então, todo aquele que invocar o nome do Senhor será salvo. (Act, 2, 17-21)

Noutro Missal, proveniente do mosteiro de Santa Maria de Lorvão³⁹⁴, um códice de origem italiana do século XIV, o tema do *Pentecostes* surge igualmente representado, no mesmo contexto, também numa inicial historiada. É ainda de referir que nas Bíblias este é um dos temas que surge com alguma regularidade associado ao livro dos Atos do Apóstolos, em alternativa à *Ascensão*.

Também um tema que merece destaque, embora não esteja nunca presente nas Bíblias, apenas nos Missais – aqui recorremos novamente ao Alc.26 –, é a *Assunção da Virgem* (fig. 31), cujo culto e devoção conheceu grande desenvolvimento no período medieval. O tema visual surge a assinalar o Introito da Festa *In die ad maiorem missam*, em honra da Virgem. Trata-se, como nos exemplos anterior, de uma inicial historiada, inserindo-se a representação no interior da letra G:

Gaudeamus omnes in Domino,
diem festum celebrantes sub honore Mariae Virginis
de cuius assu[m]psione gaudent [...]

Esta iconografia, como se sabe, não encontra fundamento nos textos canónicos. A sua origem provém, essencialmente, de um texto apócrifo intitulado *Transitus Mariae*, que se crê do século V, que conheceu numerosas versões e traduções³⁹⁵. O texto é um dos apócrifos que gozou de grande popularidade, dispensando uma narrativa que não é mencionada nos textos bíblicos, gerando, por sua vez, um vasto conjunto de lendas. Mais tarde foi largamente difundido através da *Legenda Áurea* de Jacobus de Vorragine, tendo conhecido grande difusão, em termos iconográficos, nos séculos XVI e XVII³⁹⁶, com surpreendente destaque na pintura, nomeadamente em grandes

³⁹⁴ Lisboa, ANTT, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 43 (Cota antiga: Colecção Costa Basto, n.º 20; CF 154), fl.64

³⁹⁵ De acordo com o estudo de Edina Bozóký, «Les apocryphes bibliques», in *Le Moyen Age et la Bible*, direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Editions Beauchesne, 1984, p.432.

³⁹⁶ Cf. *Death and Resurrection in Art*, Enrico De Pascale, Anthony Shugaar (trad.), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009, p.363

composições retabulares. Na iluminura que apresentamos, o episódio surge como é tradicionalmente representado na arte Ocidental, mostrando-se a elevação corporal de Maria, transportada por anjos, como é registado a partir do século XII. A Virgem é figurada em posição central, de pé, sobre o que parece ser a arca tumular, coroada, estando a ser elevada por dois anjos. Ladeiam este grupo dois apóstolos, de pé, segurando cada um o seu livro e erguendo a mão para o alto, de forma a conceder relevância ao extraordinário acontecimento. A imagem de glorificação da Virgem assume, sem dúvida, uma extraordinária dimensão enquanto sinal de esperança de redenção para o Povo de Deus. Exemplo supremo da íntima união com Cristo, Maria partilha do Seu destino final, a glorificação eterna, e institui-se como garantia de triunfo sobre a morte no fim dos tempos como afirma S. Paulo:

Quando este corpo mortal se revestir da imortalidade, então cumprir-se-á a palavra da Escritura: A morte foi absorvida pela vitória. (1 Cor, 15, 54).

Poder-se-ia pensar que o grande tema iconográfico deste universo seria a representação da Ressurreição gloriosa de Cristo, como imagem visual do dogma essencial do Cristianismo. No entanto, sendo um tema evocado comumente nos Missais (fig. 32), não se encontra nas Bíblias. Os evangelhos, de facto, não relatam o momento da Ressurreição, mas o episódio em que as mulheres, ao fim de três dias, tendo-se dirigido ao sepulcro o encontraram vazio e do anúncio do anjo dizendo-lhe que Cristo havia ressuscitado. Na iluminura do Alc. 26, representado sobre um simbólico fundo luminoso de ouro, surge a figura de Cristo, em majestade, segurando uma cruz estandarte, símbolo da vitória sobre a morte, na mão esquerda e abençoando com a direita. Veste um manto acastanhado, deixando ver as cinco chagas. Encontra-se sentado sobre o que parece ser o túmulo, aberto, representado a verde, cuja tampa está retirada e colocada na vertical, à esquerda. Nos Missais, esta iconografia, com maior ou menor aparato, assinala geralmente a Missa do Domingo de Páscoa: «*Resurrexi et ad huc tecum sum, alleluia...*»

Assim, em relação ao contexto do Novo Testamento e em termos iconográficos, as representações de temática escatológica concentram-se essencialmente nas cartas de S. Paulo, no caso das Bíblias portáteis, estando nos Missais associadas às festas da Páscoa, Ascensão e Pentecostes. Cada narrativa, cada imagem desta natureza, remete sempre para o poder de Deus e, como que por metonímia, para a promessa de Ressurreição para todos, no fim dos tempos; é por esta via que consideramos tratar-se de uma iconografia de natureza escatológica.

Se os exemplos apresentados se referem ao Novo Testamento, encontramos também no contexto do Antigo alguns registos que antevêm uma imagem do fim dos tempos. Desde Isaías (cap.40) que prevê a restauração de «nova ordem» depois dos tempos; Jeremias (cap.46) que fala da restauração após a «queda das nações» ou Malaquias (4, 5-6) que menciona «o dia

do Senhor». Todavia, em termos iconográficos essa dimensão não foi a que mereceu a atenção dos teólogos e normalmente não é representada qualquer imagem que se relacione de forma imediata com essa temática.

Do Antigo Testamento selecionámos apenas uma imagem comumente associada ao livro de Daniel. O autor recorre a um género de literário apocalíptico (caps. 7 a 12), sendo que nas profecias transparece uma visão com sentido claramente escatológico.

A iconografia a que nos referimos é a de *Daniel inter leones* (fig. 33). Surge com regularidade nas iluminuras das Bíblias, mas que não encontramos qualquer exemplo em Missais. O tema, mais uma vez, não é retirado dos primeiros versículos do texto, mas do capítulo 6 (6, 11-28). A imagem da cova dos leões para onde foi atirado Daniel pode ser entendida como uma imagem do Inferno de onde os justos irão ser resgatados no final dos tempos. Este tipo de interpretação simbólica e, concretamente, a associada a este episódio, teve um impacto relevante nas primitivas comunidades cristãs como imagem de uma alma que é salva e que, por isso, era apresentada como exemplo e usada nos discursos sobre redenção. Louis Réau refere este exemplo como recorrente nas orações da *Commendatio animae*, proferidas nas catacumbas de Roma e que constitui o principal suporte ou fonte escrita associada à iconografia destes espaços funerários, cujo texto é bem claro: «*Libera, Domine animam servi tui sicut liberasti Danielelem de lacu leonum*»³⁹⁷. Tem, como é evidente, uma segunda leitura, que é a representação simbólica de Cristo a sair do túmulo depois do terceiro dia e que, de facto, remete igualmente para uma abordagem escatológica deste recurso iconográfico.

Para concluir, talvez seja importante frisar que este tipo de imagens, no contexto dos códices, não se revestiam de carácter devocional. No interior do livro, apenas visualizadas pelo leitor individual, serviam, sobretudo, como motivo de reflexão, como suporte visual para a elaboração de um discurso, particularmente no caso das Bíblias portáteis, para possíveis disputas teológicas em torno da ideia de Salvação eterna, serviam propósitos de natureza didática, pastoral, quer no contexto da liturgia, quer nas pregações, se pensarmos na ação dos elementos das Ordens religiosas, que contribuíam para ajudar a passar da letra do texto a um entendimento mais elevado, de natureza espiritual. Para a construção interior, como define S. Bernardo em *De spirituali aedificio*, o aprofundamento do pensamento em torno da ideia de salvação. Neste aspeto faríamos uma clara distinção entre a iconografia dos Missais e das Bíblias. Quanto aos Missais, consideramos tratar-se de uma iconografia mais funcional, onde os temas visuais se encontram diretamente relacionados com a liturgia do dia, marcando os textos requeridos para tal; no que diz respeito às Bíblias as imagens não se limitam a ser o equivalente plástico do texto bíblico, a iconografia reveste-se de uma dimensão essencialmente teológica, no sentido em que ajuda a promover um discurso exegético. Diríamos que,

³⁹⁷ Louis Réau, em *Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo 1 / vol.1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2007, p.459

em termos de programas iconográficos, uma das características fundamentais destas Bíblias é a organização de um discurso visual radicado no pensamento racional, na senda de um caminho de salvação, de entendimento sobre o modo como Deus se apresenta ao Homem, como se lhe torna acessível e não, simplesmente, um conjunto de representações que se relacionam com o sentido literal do texto. Com um discurso plural, as imagens encetam, por vezes, uma narrativa autónoma. Assim, e parece-nos um dado importante a reter, mais do que mensagens ou representações de natureza claramente escatológica, a iconografia aponta, sobretudo, para reflexões de carácter redentor, as imagens não nos «falam» só da glória de Deus, por vezes o que se procura evocar é o caminho para esse fim. Apesar de diferentes leituras que poderíamos intentar, a mensagem que as imagens veiculam é, antes de mais, trazer luz ao mistério da salvação revelado pelas palavras de Cristo, pelos seus atos durante a vida terrena, pela sua morte e Ressurreição. Nesse sentido e regressando ao universo dos manuscritos que abordámos, o discurso iconográfico não só reforça o conteúdo dos textos como se assume de forma autónoma interpelando o leitor de uma outra forma, diríamos que investido de um carácter mimético. Os dogmas da Encarnação e da Redenção ganham agora especial preponderância, mas são abordados de forma bastante distinta, em termos de representações figurativas e de tipologia de manuscritos.

Em relação à iluminura enquanto forma de expressão artística, gostaríamos ainda de salientar um aspeto que nos parece de relevar; a questão da luz que lhe é concedida, muitas vezes, pela utilização dos fundos de ouro. Além de ser um recurso que valorizava o manuscrito do ponto de vista material, não deixa de ter uma importante dimensão estética e teológica, como fonte de luz que ilumina, real e simbolicamente, a mensagem icónica e, em último sentido, o caminho de Salvação. O ouro, matéria tida como incorruptível, envolve a imagem representada e concede-lhe como que uma luz divina.



Figura 23: *Juízo Final*. Inicial historiada F. *Compendium Theologiae Veritatis*. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, séc. XIV. Lisboa, BNP, Alc. 376, fl.122



Figura 24: S. Paulo com espada e rolo. Inicial historiada P da primeira epístola a Timóteo. Bíblia, França, (Paris), séc. XIII. Lisboa, BNP, IL 51, fl.350v

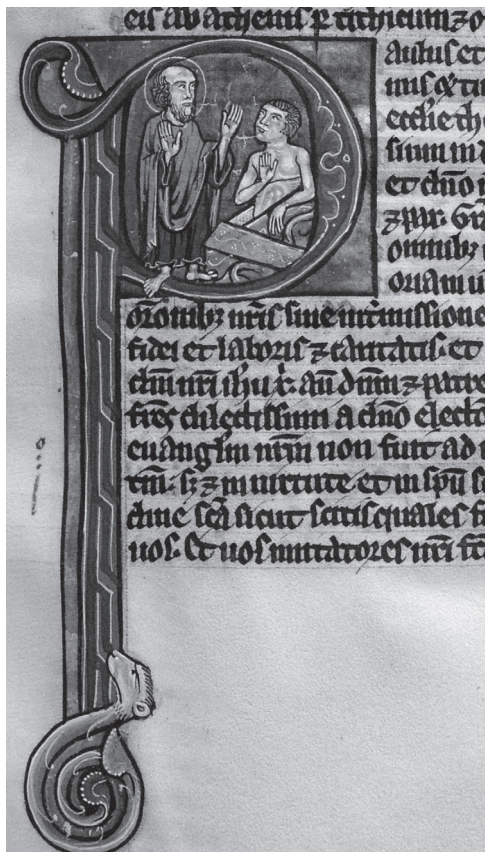


Figura 25: S. Paulo fala da ressurreição dos mortos. Inicial historiada P da primeira epístola aos Tessalonicenses. Bíblia, França (Paris), séc. XIII. Lisboa, BNP, Alc.455, fl.376. Proveniência: Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça



Figura 26: S. Paulo profetizando a destruição do Anticristo. Inicial historiada P da segunda epístola aos Tessalonicenses. Bíblia, França (Paris), séc. XIII. Lisboa, BNP, Alc.455, fl.377. Proveniência: Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça

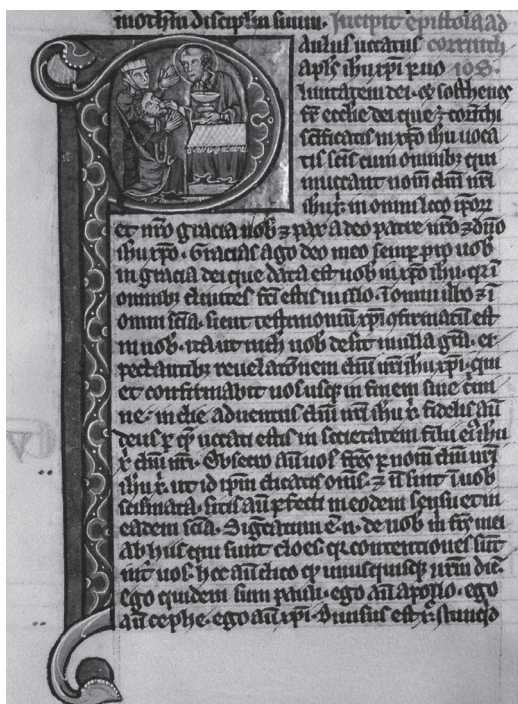


Figura 27: S. Paulo distribuindo a comunhão a um homem e uma mulher. Inicial P da primeira carta aos Coríntios. Bíblia, França (Paris), séc. XIII. Lisboa, BNP, Alc. 455, fl. 365. Proveniência: Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça

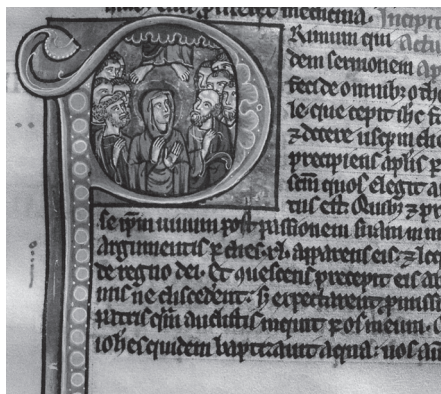


Figura 28: Ascensão. Inicial historiada P do livro dos Atos dos Apóstolos. Bíblia, França (Paris), séc. XIII. Lisboa, BNP, Alc.455, fl.383. Proveniência: Mosteiro de Santa M^a de Alcobaça



Figura 29: Ascensão. Inicial historiada U. Missal, Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, séc. XIV. Lisboa, BNP, Alc. 26, fl.118



Figura 30: Pentecostes. Inicial historiada S. Missal, Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, séc. XIV. Lisboa, BNP, Alc. 26, fl.125



Figura 31: Assunção da Virgem.
Inicial historiada G. Missal, Mosteiro de
Santa Maria de Alcobaça, séc. XIV.
Lisboa, BNP, Alc.26, fl.256

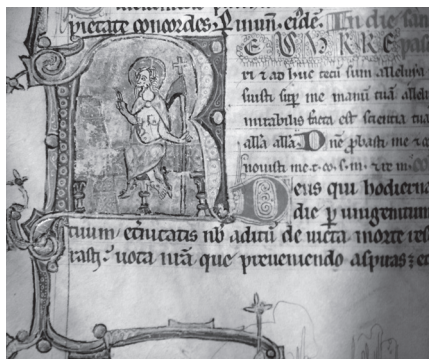


Figura 32: Cristo Ressuscitado.
Inicial historiada R. Missal, Mosteiro de
Santa Maria de Alcobaça, séc. XIV.
Lisboa, BNP, Alc. 26, fl.101v



Figura 33: Daniel na cova dos leões. Inicial historiada D do Livro de Daniel.
Bíblia, Catalunha, séc. XIII. Lisboa, BNP, IL 63, fl.392v

7. Representação plástica da Santíssima Trindade e da Redenção no final da Idade Média, em Portugal (e Compostela).

Frei António-José de Almeida OP

O discurso iconográfico proclama, de forma muda, um pensamento semelhante ao veiculado pela escrita, embora de forma distinta. Como lembra Bárbara Raw, as imagens plásticas «não devem ser consideradas como meras ilustrações de ideias teológicas». Elas possuem uma gramática própria, e enquanto que «o texto escrito é linear», «a imagem envolve relações espaciais»³⁹⁸.

Lemos no Evangelho segundo São João que «Deus amou de tal modo o mundo, que lhe deu o Seu Filho Unigénito, para que todo aquele que n'Ele crer tenha a vida eterna» (Jo 3,16). Esta é a obra da redenção humana, com a finalidade de a Humanidade poder voltar a viver da vida divina, perdida pelo pecado.

7.1. No seio do Pai.

No início do mesmo 4º Evangelho, o autor colocou um prólogo, em que afirma o mesmo. Isto traduz-se, de forma plástica, no tipo de imagens apelidadas de *Paternitas*. Representam a figura de um adulto ou ancião com um menino sobre os joelhos. As mais antigas dessas imagens que se conhecem aparecem em finais do século X, tanto no Oriente como no Ocidente cristãos³⁹⁹. Como no território hoje português não existe nenhum exemplar deste tipo iconográfico, socorrer-me-ei de um que existe numa parte do território peninsular ibérico onde o português teve a sua origem e da qual se destacou, a Galiza. Situa-se num lugar de peregrinação muito visitado por portugueses. Refiro-me a Santiago de Compostela, onde, no chamado «Pórtico da Glória» da Catedral, da autoria do Mestre Mateo, a representação da Trindade do tipo *Paternitas*,⁴⁰⁰ ausente, como disse, do território luso, está figurada, no cimo de uma 'árvore de Jessé'.

Ao entrar na Catedral, o peregrino colocava os dedos da mão direita no quebra-luz,⁴⁰¹ entre as raízes da árvore genealógica sobre o corpo deitado de

³⁹⁸ Barbara Raw, *Trinity and Incarnation in Anglo-Saxon Art and Thought* (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England, 21), New York, Cambridge University Press, 1997, p. 4.

³⁹⁹ Cf. [Fr.] François Boespflug [OP] & Yolanta Załuska, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)», in *Cahiers de civilisation médiévale*, vol./ano 37, n° 147 [Julho a Setembro de 1994], p. 197 ss. Nota: Todos os endereços da internet citados estavam disponíveis a 24 de Agosto de 2015.

⁴⁰⁰ Ver boa foto em <<http://www.arquivoltas.com/Paternitas1.jpg>>.

⁴⁰¹ Ver: Félix Carbó Alonso, *El Pórtico de la Gloria: misterio y sentido*, [Madrid], Ediciones Encuentro, 10 Nov. 2010, IV Parte, cap. VII: «El Parteluz», pp. 90-93, com excelentes fotografias e boa descrição.

Jessé, o pai do rei David, do qual descendia José de Belém, esposo de Maria de Nazaré e pai putativo de Jesus Cristo.

Aqui o escultor coloca no cimo da árvore, que corresponde ao cimo do fuste da coluna, a Virgem Mãe, de perfil, como na representação da Anunciação.

Logo por cima dela, no capitel, representa o Padre Eterno com o Filho Unigénito sentado sobre os joelhos, apontando para a geração eterna do Verbo: «No princípio [de tudo] era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo [ele mesmo] era Deus. No princípio [desde sempre], Ele estava com Deus. Deus, nunca ninguém O viu. O Filho Unigénito, que está no seio do Pai, [esse] é que O deu a conhecer.» (Jo 1, 1-2.18)

De notar que o Menino está de braços abertos em cruz, apontando com este gesto para a Redenção dos pecados da Humanidade que alcançaria pela Sua morte no Calvário.

Uma enorme pomba coroa a composição, aludindo certamente à profecia de Isaías (11, 1-2): «Sairá um [novo] ramo do tronco de Jessé, um rebento brotará das suas raízes. Sobre Ele repousará o Espírito de IHHW/o Senhor: ...». Ora a pomba é usada comumente como símbolo do Espírito Santo a partir dos relatos evangélicos do Batismo de Cristo no Jordão.

7.2. Anunciação e Encarnação do Redentor

O Verbo eterno fez-se Homem no seio da Virgem Maria, quando esta disse sim (âmen) ao Anjo: «Faça-se em mim segundo a tua palavra» (Lc 1, 38).

Duas imagens tardomedievais representam o Menino no momento da encarnação. Os suportes dessas representações são diferentes: num caso, uma placa de metal gravada; e no outro uma tábua pintada.

7.2.1. Epitáfio gravado de Leça do Balio⁴⁰²

Uma placa de bronze (1,80 x 0,5 m), denotando origem flamenga, foi colocada, entre 1340 e princípios do século XV, na parede junto do enterramento em campa rasa de D. Fr. Estêvão Vasques Pimentel (†1336), prior da Ordem do Hospital, em S. Salvador de Leça do Balio.⁴⁰³ Esta deve ter sido encomendada por D. Fr. Álvaro Gonçalves Pereira (†ca. 1379), sobrinho-neto do sepultado, que lhe sucedeu no priorado da dita Ordem do Hospital.

Na parte superior da mencionada placa foram abertos uns medalhões figurando o busto de Cristo, ao centro, ladeado pelos dos Seus apóstolos. Aos lados deste apostolado, foram abertas duas gravuras retangulares com o dobro da altura dos medalhões, em que estão figurados a Encarnação (à direita)

⁴⁰² Fr. António-José de Almeida OP, «*Annuntiationis Puer*. O Menino na Anunciação, em Portugal», in *Via Spiritus*, Porto, n.º 17 (2010), pp. 138-140.

⁴⁰³ Ver foto total em <<http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/70703/>>, a 5ª fotografia publicada (a 1ª da 2ª linha, de cima para baixo e da esquerda para a direita).

e a Redenção (à esquerda). Como se se situassem na predela de um altar, as cenas estão colocadas para serem lidas primeiro a da direita (no que seria o lado da Epístola, a 1ª leitura) e depois a da esquerda (no que seria o lado do Evangelho, a 2ª leitura), estando ao centro Jesus Cristo, que se torna presente substancialmente no Santíssimo Sacramento do Altar. A colocação das gravuras retangulares (a ‘Trindade Redentora’,⁴⁰⁴ à esquerda, e a Anunciação/ Encarnação, à direita) pode ter a ver com a tradução plástica do Símbolo *Quicumque*, como já afirmei noutro sítio⁴⁰⁵.

Numa iluminura inglesa realizada em Peterborough, cerca de 1321-1341,⁴⁰⁶ encontramos uma justaposição semelhante à que se encontra aqui: uma mandorla, com Deus Pai segurando a cruz em que o Filho está crucificado (Redenção), situa-se sobre uma outra, em que a Virgem Maria segura o Menino Jesus (Encarnação)⁴⁰⁷. Ora, segundo a tradição dos Santos Padres da Igreja, na Idade Média havia a convicção de que Jesus Cristo tinha sido crucificado no dia 25 de março, a mesma data em que tinha sido concebido no seio puríssimo da Virgem Maria, de onde a repetida figuração conjunta das duas cenas, a Anunciação e a Morte na Cruz.

7.2.2. Tríptico da Encarnação ⁴⁰⁸

No chamado *Tríptico da Encarnação*, porque proveniente do Convento da Encarnação, atribuído a Joos van Cleve, realizado por volta de 1510-1515, e hoje recolhido no Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF 32),⁴⁰⁹ a redenção é antecipada até à imaculada conceição da Virgem Santa Maria. Assim sucede no volante esquerdo, em que está representado o momento da sua conceição

⁴⁰⁴ Dado apresentar o Redentor cravado na cruz, chamo assim neste artigo ao tipo iconográfico habitualmente apelidado de ‘Trono da Graça (*Gnadenstuhl*) cruciforme’. Sobre a origem deste tipo iconográfico e sobre a origem da designação habitual já escrevi noutros lugares: [Fr.] António-José de Almeida OP, «Imágenes de Dios. La Representación de la Santísima Trinidad en libros impresos en Portugal en el siglo XVI», in *Estudios Trinitarios*, Salamanca, vol. XLII (2008), n.º 3, pp. 396-399; e *idem*, «A representação do Mistério da Santíssima Trindade em Missais Cistercienses, nos séculos XIV a XVII», in José Albuquerque Carreiras (dir.), Atas do Congresso Internacional: *Mosteiros Cistercienses – História, Arte, Espiritualidade e Património*, Alcobaça, Jorlis, 2012, vol. II, pp. 21-24.

⁴⁰⁵ Cf. Fr. António-José de Almeida OP, «*Annuntiationis Puer...*», *op. cit.*, 2010, p. 140.

⁴⁰⁶ Pintada no fólio 15 r. do chamado ‘Barlow Psalter’, guardado em Oxford, na Bodleyan Library, com a cota MS. Barlow 22.

⁴⁰⁷ <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~32908~110018:Psalter--also-known-as-the--Barlow-?sort=Shelfmark%2CFolio_Page&qvq=q:Shelfmark%3D%22MS.%2BBarlow%2B22%22;sort:Shelfmark%2CFolio_Page;lc:ODLodl~1~1&mi=11&trs=25#>>.

⁴⁰⁸ Cf. Fr. António-José de Almeida OP, «*Annuntiationis Puer...*», in *op. cit.*, 2010, pp. 147-151.

⁴⁰⁹ Ver: <http://www.museuartesacrafunchal.org/arteflamenga/flamenga_pintura_img0c.html>.

resultante da união entre S. Joaquim e Sant'Ana representada pelo beijo junto da porta dourada de Jerusalém. Nessa tábua está representa a Virgem com o Deus Menino nos braços, como rebentos nascidos dessa conceição. Na verdade, foi em atenção ao chamamento de Maria para Mãe do Salvador que esta foi preservada da mancha do pecado original.

A seu lado, no painel central, está representada a Encarnação do Verbo eterno de Deus, mas neste caso, diferentemente do que acontece no epitáfio de Leça, o Menino/Verbo traz uma cruz sobre o ombro direito. Isto deve-se, segundo creio, à ausência do Crucificado nesta peça, ao contrário de na anteriormente analisada, na qual este é segurado por Deus Pai. Mas trata-se da mesma obediência (cf. Hb 10, 5 e Fl 2, 7-8)⁴¹⁰.

Finalmente, no volante da direita, o Verbo feito carne, recém-nascido, colocado na manjedoura-altar, é adorado pela Virgem Sua Mãe, enquanto Seu pai adotivo descobre a cabeça, em sinal de respeito pelo Emanuel da profecia.

7.2.3. Tríptico de Portalegre

No tríptico do século XVI do Museu Municipal de Portalegre (toda a peça: alt. 150,60 cm. x larg. 263, 70 cm.) com o número de inventário MMP:0114/0013.P, [Fig. 34] vemos no painel central a representação da Santíssima Trindade 'redentora'. Mas nela, Deus Pai (figurado como o 'Ancião de Dias' de Daniel) já não sustenta a Cruz de Seu Filho Unigénito, colocada na Sua frente. Cristo crucificado é representado ainda vivo, pronunciando possivelmente as palavras 'Pai, nas Tuas mãos entrego o Meu espírito' (Lc 23, 46b). A pomba, que simboliza o Espírito Santo, voa à frente da parte superior da cruz, pouco abaixo das barbas do Ancião de Dias. Este, coroado pelo 'tri-regno', está sentado sobre o Arco da Velha [Aliança] (o arco-íris), sustentando com a mão esquerda uma grande peça de ourivesaria de grandes dimensões: o orbe sobrepujado por uma grande cruz formada por dois troncos entrelaçados na haste vertical que sobe do orbe, e que ultrapassa a trave horizontal da cruz de madeira onde está cravado o Redentor do Mundo. Com a mão direita, o Pai faz o gesto da palavra (ou sinal da *allocutio*), à altura da haste vertical da cruz de madeira, cuja ponta desse lado Lhe parece repousar sobre o punho.

No volante da esquerda, está representada a Anunciação; e no da direita, a Senhora da Expectação⁴¹¹. Em ambos os volantes, figura o torso do Ancião de Dias, representado de forma muito semelhante àquela em que Ele é

⁴¹⁰ Cf. Fr. António-José de Almeida OP, «*Annuntiationis Puer...*», in *op. cit.*, 2010, p. 149.

⁴¹¹ Sobre a identificação desta cena como a de uma Virgem da Expectação ladeada dos símbolos litânicos, veja-se o que afirmei em: Fr. António-José de Almeida OP, «O iconólogo detective: A descoberta de aproveitamentos iconográficos na ilustração de livros impressos em França e na Península Ibérica nos séculos XV e XVI, e as dificuldades levantadas na sua identificação», in *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património*, Porto, Universidade do Porto, vol. III, 2004, pp. 164-168.

representado no painel central⁴¹². A ligação entre a Anunciação e da Morte de Cristo na Cruz expressa pela figuração conjunta das duas cenas, a que já me referi atrás, é aqui reforçada pela representação da Virgem grávida no volante da direita.

7.3. A Mãe do Redentor

Colocado em tempos no coro do Mosteiro da Madre de Deus, em Xabregas (Lisboa),⁴¹³ é conservado no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), às Janelas Verdes, em Lisboa, um tríptico flamengo chamado “da Sagrada Família” (inv. 1479 Pint),⁴¹⁴ do qual existe o desenho, assinado “IENNIN GOSA”, pelo que se atribui a Jan Gossaert, dito Mabuse,⁴¹⁵ datáveis tanto o desenho como o tríptico de 1501-1507.

No painel do meio e no seu eixo central, a Senhora está a amamentar o Salvador Menino, que é atraído para um pequenino globo que a Mãe segura entre os dedos indicador e polegar da mão direita. Ao lado direito da Virgem, o velho S. José. No alto da composição, dentro do recorte da moldura original, o busto de Deus Pai, e, sob ele, a pomba do Espírito Santo. Dois anjinhos seguram uma coroa, na perpendicular da cabeça de Nossa Senhora, logo abaixo dos símbolos das duas Pessoas da Santíssima Trindade já referidas. Esta completa-se com o Menino Deus, no regaço da Virgem Mãe, com o seio esquerdo descoberto. Este pormenor remete-nos para a representação da Dupla Intercessão, de que tratei mais abaixo.

7.4. Ungido para o Anúncio da Salvação

No batismo de Jesus no Jordão manifesta-se a realidade da Santíssima Trindade – o mistério escondido é aqui revelado.

Em duas tapeçarias flamengas, executadas com toda a probabilidade em Bruxelas, de finais de Quinhentos e inícios de Seiscentos, compradas por membros da corte portuguesa, é figurado o episódio evangélico do Batismo de Jesus com a representação figurada das três Pessoas da Santíssima Trindade.

Uma delas é a tapeçaria sobrevivente das que o rei D. Manuel I adquiriu para o claustro grande do Mosteiro dos Jerónimos em Belém, Lisboa, onde eram expostas por altura das procissões.⁴¹⁶ Nesta figuram os primeiros quatro

⁴¹² A cruz de ouro, que sobrepuja o orbe também de ouro, está nestes casos simplificada.

⁴¹³ Cf. José Alberto Seabra Carvalho, «Tríptico da Sagrada Família», in Alexandra Curvelo (coord.), cat. exp. *Casa Perfeitíssima (1509-2009): 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus*, [Lisboa], Museu Nacional do Azulejo, D.L. 2009, pp. 189-191.

⁴¹⁴ Ver: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=248825>>.

⁴¹⁵ Cf. Nicole Dacos, «Os artistas flamengos e a sua influência em Portugal (sécs. XV-XVI)», in J[ohn] Everaert & E[ddy] Stols (dir.), *Flandres e Portugal. Na confluência de duas culturas*, s.l., Edições Inapa, 1991, p. 152.

⁴¹⁶ Cf. Rafael Moreira, «Com Antigua e Moderna Architectura», in Anísio Franco e.a.

artigos do Símbolo ou Credo dos Apóstolos,⁴¹⁷ dos quais o segundo é: ‘*Et in Ihesum Xpristum Filium eius unicū Domñum nostrum*’ (e [creio] em Jesus Cristo, Seu [de Deus] único Filho, nosso Senhor). Estas palavras em que se afirma a divindade de Cristo, uma vez que é o Filho único, são ilustradas pelo Batismo no Jordão, figurando sobre a cabeça de Jesus os emblemas do Pai (o busto de um velho rei) e do Espírito Santo (a pomba). Esta tapeçaria (427 x 833 cm.), realizada por volta de 1475-1500, atribuída a Colin de Coter, encontra-se hoje no Museum of Fine Arts de Boston (*accession number* 08.441). O quarto artigo é ilustrado pela representação do Calvário, com Cristo pregado na cruz.

A outra tapeçaria com este tema foi comprada pela irmã de D. Manuel I, a rainha viúva D. Leonor, e oferecida por ela ao Mosteiro de Clarissas da Madre de Deus, também na capital do Reino⁴¹⁸. Nesta segunda tapeçaria (260 x 170 cm.), realizada por volta de 1500-1520, e que se encontra atualmente no MNAA (inv. 28 Tap),⁴¹⁹ figura somente o Batismo de Jesus. A representação das três Pessoas da Trindade é praticamente igual à tapeçaria anterior, embora, no caso presente, o símbolo de Deus Pai (o busto do Ancião de Dias) não esteja na vertical das outras duas, mas um pouco deslocado para a nossa esquerda⁴²⁰.

7.5. A Páscoa da Redenção

7.5.1. Última Ceia

Na célebre custódia de Belém, de 1506, um pormenor em que habitualmente pouco se repara é representação da Santíssima Trindade⁴²¹. Esta custódia

(coord.), *Jerónimos 4 séculos de Pintura*, [Lisboa], Secretaria de Estado da Cultura, 1992, vol. I, pp. 24a, 26 e 33b-34b.

⁴¹⁷ Ver: <<http://www.mfa.org/collections/object/tapestry-the-first-four-articles-of-the-creed-37377>>.

⁴¹⁸ Cf. Teresa Alarcão, «Batismo de Cristo», in Alexandra Curvelo (coord.), *Casa Perfeitíssima (1509-2009): 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus*, [Lisboa], Museu Nacional do Azulejo, D.L. 2009, p. 208 a.

⁴¹⁹ <Ver: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=246126>>.

⁴²⁰ Veja-se, a este propósito, o texto que escrevi em: Fr. António-José de Almeida OP, «O ‘retábulo’ do “Viaje dela T[er]ra Sancta” (Saragoça, 1498). Uma peregrinação interior aos lugares evangélicos e a representação de Deus uno e trino», in rev. CEM, Porto, CITCEM, n.º 1 (2010): «Viagens e viajantes», pp. 238-240.

⁴²¹ Foi João Silveira que me chamou a atenção para esse facto, estava este investigador ainda na fase de redação da sua Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte e do Património, que defendeu há pouco tempo: João (Carlos Sanches de Noronha e) Silveira, *Imagem de Imagens: a Custódia de Belém (1506-1521)*, [Lisboa], Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013. Sigo de perto esta tese na presente apresentação, embora a interpretação final seja minha. Este pormenor, porém, é referido por todos os autores que se debruçaram sobre este objeto – cf. João Silveira, *Imagem de Imagens...*, in *op. cit.*, 2013, p. 87.

foi legada por D. Manuel I ao Mosteiro de Belém em 7 de abril de 1517,⁴²² tendo passado para a posse desse cenóbio aquando da morte do monarca, em 13 de Dezembro de 1521. Hoje, é custodiada pelo MNAA (inv. 740 Our)⁴²³. Apresenta a figura entronizada do Padre Eterno e a pomba branca do Espírito Santo sobre o expositor do Santíssimo Sacramento, o Corpo de Cristo (*Corpus Christi*). Creio tratar-se de uma representação da Última Ceia trinitarizada⁴²⁴. Aqui é utilizado o esquema vertical do Batismo do Jordão:⁴²⁵ o Padre Eterno entronizado, na parte superior; a pomba do Espírito Santo mais abaixo; e Jesus Cristo no Santíssimo Sacramento, rodeado pelos apóstolos ajoelhados para a comunhão.

A cruz que encima toda a composição remete-nos inevitavelmente para a remissão dos pecados obtida pelo sacrifício redentor de Cristo⁴²⁶. Jesus diz que daria a sua vida (à letra, a sua carne) pela vida do mundo (Jo 6, 51c) – a isto alude a cruz plantada sobre o orbe que o Pai segura na mão esquerda. Uma pequena Anunciação, presente nesta custódia,⁴²⁷ pode explicar, a meu ver, a trinitarização da cena: o corpo de Cristo dado em alimento é o mesmo que foi concebido no seio da Virgem Maria, adorado por S. João Batista estando este ainda no seio de Santa Isabel (cf. Lc 1, 44b). Ora, como vimos anteriormente, a cena da Anunciação é bastantes vezes trinitarizada em toda a Europa ocidental, antes da feitura desta custódia, inclusive em Portugal, como é o caso do epitáfio de Leça do Balio.

Acresce que, no Evangelho segundo S. João, Jesus Cristo, durante a Última Ceia, fala abertamente aos seus Doze discípulos, no chamado Discurso do Adeus (Jo 13, 31 – 16, 33), do Espírito Santo, por cinco vezes: «Eu rogarei ao

⁴²² Cf. A. da Silva Rego (dir.), *As Gavetas da Torre do Tombo*, Vol. VI (Gav. XVI-XVII. Maços 1-3), Lisboa, Centro de Estudos Ultramarinos, 1967, p. 114 (Gaveta 16, maç. 2, nº 2).

⁴²³ Ver: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=257033>>.

⁴²⁴ Cf. Joseph Braun SJ, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München, Hueber, 1932, p. 402, foi o primeiro a colocar a hipótese de se tratar ou da Última Ceia ou da Ascensão do Senhor ou da Anunciação (citado por João Silveira, *Imagem de Imagens...*, *op. cit.*, 2013, no apartado 3.6.3. «A plataforma: figuras em círculo em torno do hostiário», pp. 76-77 e nota 289).

⁴²⁵ Como já o advertiu (citando Jo 1, 32-34) Claude-Henri Frèches, «L'Économie du Salut dans la Trilogie des Barques», in *Mélanges à la Mémoire d' André Joucla-Ruan*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978, vol. II, pp. 725-726 (citado por João Silveira, *Imagem de Imagens...*, *op. cit.*, 2013, no apartado 3.6.1. «A base da Custódia: passos originários e desenvolvimentos da leitura por imagens», na nota 250, pp. 70-71).

⁴²⁶ «A primeira era da ordem de Cristo (D. Manuel era o mestre) e era amovível: «huia cruz de christos que tem em cima leuadiça do dito ouro» (primeira descrição do objecto, 1514).» - informação de João Silveira, em 29 de março de 2014. Ver também referência em João Silveira, *Imagem de Imagens...*, in *op. cit.*, 2013, no fundo da p. 173.

⁴²⁷ O Anjo e Nossa Senhora, cada um em seu pilar lateral, atrás do círculo dos Apóstolos – ver fotos em: Leonor d'Orey (coord.), *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, pp. 25, 119a, e 145b.

Pai e Ele vos dará outro Paráclito» (Jo 14, 16a), «o Paráclito, o Espírito Santo que o Pai enviará em Meu nome» (Jo 14, 26a), «Quando vier o Paráclito, que vos enviarei de junto do Pai, o Espírito da Verdade, que vem do Pai» (Jo 15, 26ab; e também em 16, 7c e 13a)⁴²⁸. E na chamada Oração sacerdotal (Jo 17), que se lhe segue imediatamente, Jesus dirige-se a Deus Pai: «Pai, chegou a hora, glorifica o Teu Filho, para que o Teu Filho Te glorifique...» (Jo 17, 1). Ora a inclusão da Anunciação nesta custódia pode ter levado à figuração dos símbolos do Pai (o 'Ancião de Dias' de Daniel) e do Espírito Santo (a pomba do relato do Batismo), muitas vezes figurados na representação dessa cena evangélica. Aliás, a interligação entre a Encarnação do Verbo no seio da Virgem Maria pelo poder do Espírito Santo, aquando da Anunciação, e a transubstanciação na Última Ceia é clara na iluminura do fólio 13 r. (ilustrando o "Prólogo" do Evangelho segundo São João) de um Livro de Horas francês conservado na Morgan Library, em Nova Iorque (MS M. M.1003), realizado por volta de 1465 e portanto anterior à Custódia⁴²⁹.

7.5.2. Trindade redentora – Trono da Graça (*Gnadenstuhl*)

«Tu és na verdade a vítima salvadora que o Pai enviou ao mundo», canta o hino 'Ave Rex Noster', e é efetivamente aquilo que contemplamos neste tipo iconográfico: Deus Pai apresenta-nos o Seu eterno Filho, feito Homem para salvar a Humanidade pela Sua morte na cruz. No rito bracarense, no Domingo de Ramos na Paixão do Senhor, genuflete-se às primeiras palavras do citadinho hino: *Ave, Rex Noster, Fili David, Redemptor Mundi...* (Salve, ó Nosso Rei, Filho de David, Redentor do Mundo...). A mesma cerimónia existente em Braga aparece também, entre outros ritos próprios das ordens religiosas, no dos Cistercienses e dos Dominicanos⁴³⁰. Coincidência ou não, as primeiras manifestações conhecidas deste tipo iconográfico em Portugal pertencem a objetos provenientes de locais em que se seguiam estes sub-ritos do Rito Romano.

É o caso da iluminura do fólio 134v. do Missal Alc. 26, realizado, segundo Horácio Peixeiro e Catarina F. Barreira, possivelmente entre 1317 e 1332/5 no *scriptorium* da Abadia cisterciense de Alcobaça;⁴³¹ a escultura proveniente do Convento de S. Domingos de Évora e hoje conservada no Museu de

⁴²⁸ Cf. George T. Montague SM, *Holy Spirit: Growth of a Biblical Tradition*, Peabody (Massachusetts, USA), Hendrickson, 1993, pp. 349-362.

⁴²⁹ Citado em João Silveira, *Imagem de Imagens...*, in *op. cit.*, 2013, no apartado «5.3. Uma Última Ceia?» Ver foto e descrição (em inglês) em <<http://www.themorgan.org/collection/medieval-and-renaissance/manuscript/76920>>.

⁴³⁰ Ver <<http://www.newliturgicalmovement.org/2009/04/palm-sunday-rites-according-to-missal.html#UxdIDc4jEgs>>.

⁴³¹ Cf. Fr. António-José de Almeida OP, «A representação do Mistério da Santíssima Trindade em Missais Cistercienses...», in *op. cit.*, 2012, p. 21.

Évora (ME 1737), também do século XIV;⁴³² e outra escultura conservada no Museu da Sé de Braga (TMSB 17 Esc), hoje com repintes, mas que deve datar do mesmo período.

Além dos exemplares já atrás referidos de Leça do Balio e do Museu de Portalegre, o país inteiro está pejado de imagens deste tipo⁴³³. Desejo chamar a atenção para um subtipo característico que encontrei na zona de Leiria-Tomar-Abrantes, em que a cruz está plantada sobre o globo. Creio poderemos relacionar este subtipo com as Descobertas.

Embora a mais antiga escultura deste tipo que encontrei, medindo aproximadamente 60 cm. de altura, seja em alabastro de Nottingham e datável de entre 1380 e 1420, pode ter sido encomendada em Inglaterra com a ideia de apontar já para a expansão da fé cristã em terras do ultramar⁴³⁴. É proveniente da igreja do Espírito Santo, em Leiria, e conserva-se hoje no Museu da Diocese de Leiria-Fátima⁴³⁵.

Outra escultura do mesmo subtipo, um pouco mais alta (72 cm.), pertencente à Coleção Comandante Ernesto Vilhena (Herdeiros) e doada ao MNAA, em Lisboa (inv. 1055 Esc), é datada de finais do século (1475-1500), e encontra-se mutilada, o que já não acontece com a da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição de Tancos, de quase um metro de altura (75 cm.), em barro cozido policromado⁴³⁶. Todas estas esculturas apresentam a figura do Padre Eterno coroado por uma coroa aberta.

Coroada já com a coroa imperial fechada é a figura de Deus Pai em duas esculturas datadas por Pedro Dias de finais do século XV:⁴³⁷ a do Convento de Cristo de Tomar,⁴³⁸ e a da Igreja Paroquial de Nossa Senhora das Neves

⁴³² Ver <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13079>>.

⁴³³ Veja-se a lista publicada por Carlos A. Moreira Azevedo, em «Expressões iconográficas da Trindade existentes em Portugal», in *Congresso Internacional Santíssima Trindade Pai, Filho, Espírito Santo...*, Fátima, Santuário de Fátima, 2008, pp. 390-392.

⁴³⁴ Ver foto em <<http://www.santuário-fatima.pt/portal/index.php?id=2375>>.

⁴³⁵ Já referida em: Pedro Dias, «Alabastros Medievais Ingleses em Portugal», *Biblos* n.º 55 (1979), p. 281. Ver descrição desta peça em: Carlos A. Moreira Azevedo, «Expressões iconográficas da Trindade existentes em Portugal», in *op. cit.*, 2008, p. 390.

⁴³⁶ Armando de Matos, «Notas iconográficas. A “SS. Trindade”», in *Ilustração Moderna*, Porto, 4.º ano, n.º 37 [Nov. 1929], p. 455. Por comparação das fotografias, esta escultura parece-me ser a mesma que figurou na *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura: «Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento»*, no núcleo do MNAA: «Abre-se a Terra em Sons e Cores». As Descobertas e o Renascimento, Formas de coincidência e de Cultura, havendo foto dela e descrição sumária no vol. I do respetivo *Catálogo*, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 1983, p. 299, cat. n.º 376 – indicando que pertence à “Col. Ernesto Vilhena” do “MNAA, inv. 717”, citando como bibliografia: R. dos Santos, *A escultura em Portugal*, vol. II: *séc. XVI-XVIII*, Lisboa, 1950.

⁴³⁷ Cf. Pedro Dias, *A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003, p. 61.

⁴³⁸ Datada de princípios do séc. XVI, post. 1510, por Carlos Veloso, *Iconografia do Espírito*

de Pedreira (Tomar, Santarém).⁴³⁹ Datável também de fins da centúria de Quatrocentos é a belíssima escultura em pedra de Ançã proveniente da antiga igreja de Santa Maria de Mação e recolhida no Museu de D. Lopo de Almeida, em Abrantes, hoje Museu de Arte Pré-Histórica e do Sagrado do Vale do Tejo, que possui na base o monograma gótico MP, presumivelmente do imaginário Marcos Pires⁴⁴⁰.

Neste século XV encontramos também na iluminura a representação da Santíssima Trindade ‘redentora’: uma no início (fólio 1) do Livro dos Arautos [*De ministerio armorum*], escrito em 1416, e conservado em Manchester, na J. Rynalds Library, Ms lat.28;⁴⁴¹ e outra no fólio 16v. do *Livro de Horas de D. Duarte*, [Bruges, ca. 1401-1433], oferta provável de D. Isabel, duquesa de Borgonha, mulher de Filipe, o Bom, conservado na Torre do Tombo, em Lisboa (PT-TT-MSMB/A/65)⁴⁴².

Já do final do século é o tema de uma bela iluminura saída da oficina florentina de Gabriello dei Vanti (ou Attavante) degli Attavanti, pintada no fólio 6 r., por cima do *incipit* do livro primeiro do *Liber Sententiarum* de Pedro Lombardo, que versa precisamente «De misterio Trinitatis». Este exemplar, acabado em 1494,⁴⁴³ conserva-se na Torre do Tombo, em Lisboa (PT/TT/MSMB/A/L66),⁴⁴⁴ e constitui como que um oitavo volume adicional aos sete da chamada ‘Bíblia dos Jerónimos’, sendo pois oito os volumes deste conjunto, que forma uma unidade artística.

Devido ao suporte, o tecido, quero salientar o fragmento de sebasto bordado, datável de 1475-1499, conservado no Museu de Grão Vasco, em Viseu (inv. 1491),⁴⁴⁵ figurando um Calvário simples trinitarizado.

Santo no Concelho de Tomar, Tomar, Centro de Estudos de Arte e Arqueologia – Escola Superior de Tecnologia, 1987, fig. II.

⁴³⁹ Datada de meados do séc. XVI por Carlos Veloso, *Ibidem*, fig. III.

⁴⁴⁰ Cf. José António Ferreira de Almeida (coord.), *Tesouros artísticos de Portugal*, Lisboa, Selecções do Reader’s Digest, 1976, p. 54 b; <<http://abrantescidade.blogspot.pt/2011/12/santissima-trindade-museu-de-macao.html>>.

⁴⁴¹ A[ires] A. N[ascimento], «De ministerio armorum», cat. n.º 074, in Maria Adelaide Miranda (coord.), *A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI)*, Lisboa, Ministério da Cultura / Biblioteca Nacional, 1999, pp. 342-343.

⁴⁴² Ver <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4381017>>; <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4381017>>, «PT-TT-MSMB-A-L65_m0039.TIF».

⁴⁴³ Anísio Franco, «Bíblia dos Jerónimos», in Anísio Franco e.a. (coord.), *Jerónimos 4 séculos de Pintura*, [Lisboa], Secretaria de Estado da Cultura, 1992, vol. II, p. 22 b.

⁴⁴⁴ Ver <<http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4381018>>; <<http://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4381018>>, «TT-MSMB-A-66_{6}_m0003.tiff»

⁴⁴⁵ Cf. Teresa Alarcão & José Alberto Seabra Carvalho, *Imagens em Paramentos Bordados séculos XIV a XVI*, [Lisboa], Instituto Português de Museus, Dez. 1993, pp. 402 ss.; <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=206672>>.

7.5.3. Trindade sofredora - *Compassio Patris*⁴⁴⁶

Cristo morto no regaço de Deus Pai é a transposição para as representações da Trindade das imagens de Nossa Senhora da Piedade (*Pietà*). «Deus não poupou o Seu próprio Filho, mas entregou-o à morte por todos nós.» A representação do corpo morto de Cristo está muitas vezes relacionada com a Sagrada Reserva Eucarística, como é o caso do retábulo da capela do antigo mosteiro dos jerónimos, hoje integrada no Palácio da Pena, em Sintra⁴⁴⁷. Este tipo iconográfico da Trindade é por isso também apelidada de *Corpus Christi*⁴⁴⁸. Deus Pai aceita o sacrifício de Seu Filho, «obediente até à morte e morte de cruz».

Em bibliotecas públicas portuguesas⁴⁴⁹ encontram-se exemplares do livro de Fr. Pedro de Castrovól, O.F.M. Conv., *Tractatus super Symbolum Athanasi = Quicumque vult*, publicado em Pamplona, possivelmente na oficina de Arnao Guillén de Brocar, por volta de 1499⁴⁵⁰. Estes devem provir, como a maior parte do recheio antigo dessas bibliotecas de conventos extintos. Na folha de rosto dessa publicação foi estampada uma dessas imagens.

Também no fólio 145 v. de um Livro de Horas manuscrito, realizado com toda a probabilidade em Mons, por volta de 1491-1500, na oficina de Antoine Rolin, conservado na Biblioteca Pública de Évora, cod-cxxiv-2-14,⁴⁵¹ encontramos uma composição do mesmo tipo iconográfico. Poucos fólios a seguir, no fólio 149 v., este códice contém uma iluminura de Nossa Senhora do Leite (ca. 1525), que serviu certamente de modelo inspirador do quadro de Frei Carlos O.S.H.⁴⁵²

⁴⁴⁶ Como acontece com o tipo 'Trindade redentora', designo aqui pela primeira vez o presente tipo iconográfico por 'Trindade sofredora'. Sobre a origem deste tipo iconográfico e sobre a origem da designação habitual já escrevi noutro lugar: [Fr.] António-José de Almeida OP, «Imágenes de Dios. ...», in *op. cit.*, 2008, pp. 396-399.

⁴⁴⁷ Frei António-José de Almeida OP, «Iconografia eucarística nos sacrários de S. Domingos de Benfica e a reafirmação tridentina do dogma da Transubstanciação», in *Congresso Internacional «Concílio de Trento. Restaurar ou Inovar - 450 anos de História»*, realizado no Bom Jesus, em Braga, dias 6-8 de Novembro de 2013 (no prelo), apartado «III - Características comuns à iconografia dos dois espaços cultuais» e nota 113.

⁴⁴⁸ Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c.1400-c.1580*, New Haven & London, Yale University Press, 2005 (2ª ed.), pp. 35-36 e figs. 10-11.

⁴⁴⁹ Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto; Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora.

⁴⁵⁰ Reprodução em: Narciso de Azevedo, *Catálogo dos Incunábulo*, vol. I, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1953, nº 77; Isabel Cid, *Incunábulo da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. Catálogo Abreviado*, Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, 1988, nº 190, est. = «Pamplona, ca. 1496» – Konrad Haebler, *The Early Printers of Spain and Portugal*, Londres, Chiswick Press, 1896, est. IX. Esta entalhadura parece ser copiada por uma outra, mais fraca, impressa em: *Heures à l'usage de Rome*, da oficina de Jean Du Pré, 1488 – Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1995 (7ª ed.), fig. 83, p. 143.

⁴⁵¹ Ver <<http://purl.pt/24333>>.

⁴⁵² Professou no Mosteiro de Santa Maria do Espinheiro, perto de Évora, a 12 de Abril de 1517.

com o mesmo tema, pelo que se encontrava seguramente em Portugal no primeiro quartel do século XVI⁴⁵³.

Datável do final do século XV, existe na Capela do Espírito Santo e S. Frutuoso, no Burgo, Arouca (distrito de Aveiro), uma dessas imagens, desta feita esculpida em madeira, que foi completada por um alto e recortado espaldar com a pomba simbólica do Espírito Santo, datando da segunda metade do século XVIII⁴⁵⁴. Noutra localidade do mesmo distrito de Aveiro, na Raiva, concelho de Castelo de Paiva, a igreja matriz conserva uma outra dessas imagens, esculpida em madeira e de traçado gótico, do início do século XVI⁴⁵⁵.

De Malines foi importada para a Igreja da Misericórdia, na Praia da Vitória (ilha Terceira, Açores), uma imagem deste tipo, de 27 cm., feita por volta de 1520⁴⁵⁶. E noutra Misericórdia, a do Porto, conserva-se uma pintura flamenga (14x57 cm.) da primeira metade do século XVI, também com esta temática,⁴⁵⁷ existindo uma pintura semelhante a esta, embora do século seguinte, na Misericórdia do outro lado do Douro, a de Gaia⁴⁵⁸. Vemos por estes exemplos que este tipo iconográfico foi querido pelas Misericórdias, ao lado da tradicional Senhora da Piedade, que consta de um dos lados das ‘bandeiras’ desta Irmandade.

7.5.4. O Ressuscitado

• Na Glória do Pai – *Trindade do Saltério* ⁴⁵⁹

Seguindo uma leitura cristológica do Salmo 109 (h 110), 1, Jesus é representado sentado à direita do Pai, após a Ascensão⁴⁶⁰. Em muitas das representações

⁴⁵³ Devo o conhecimento deste manuscrito a Delmira Espada Custódio, que investiga neste momento os Livros de Horas iluminados existentes em Portugal.

⁴⁵⁴ Cf. A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro. Zona de Nordeste*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1991, pp. 78 b - 79 a.

⁴⁵⁵ Cf. A. Nogueira Gonçalves, in *ibidem*, p. 117 b.

⁴⁵⁶ António Camões de Gouveia (coord.), *O Brilho do Norte: Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Out. 1997, p. 207, cat. n.º 53 “Deus Pai” (foto a preto e branco) – Pedro Dias, no texto que acompanha esta imagem, diz-nos que tem «policromia renovada no século XVIII.»; Carlos A. Moreira Azevedo, «Expressões iconográficas da Trindade existentes em Portugal», in *op. cit.*, 2008, p. 394.

⁴⁵⁷ Teresa Freitas Morna, «Santíssima Trindade», in Francisco Faria Paulino (coord.), catálogo *Tesouros artísticos da Misericórdia do Porto*, [Lisboa & Porto], Comissão Nacional para as Comemorações dos descobrimentos portugueses & Santa Casa da Misericórdia do Porto, D.L. 1995, pp. 87-88a (entrada n.º 7) e fig. (p. 87 b).

⁴⁵⁸ Centro de Investigação de Fenómenos Religiosos (CIFR) (org.), *Espírito Santo e Misericórdia* (Actas do Congresso sobre o Espírito Santo como Fonte de Irmandade, Solidariedade e Caridade, Covilhã - Fundão, 1998), Fundão, Santa Casa da Misericórdia do Fundão, Nov. 2001, [est. II].

⁴⁵⁹ Sobre a origem deste tipo iconográfico e sobre a origem da designação já escrevi noutros lugares – [Fr.] António-José de Almeida OP, «Imágenes de Dios...», in *op. cit.*, 2008, pp. 405-406; e «A representação do Mistério da Santíssima Trindade em Missais Cistercienses...», in *op. cit.*, pp. 25-26.

⁴⁶⁰ Como se pode observar em duas Bíblias do séc. XIII conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa: no fólio 193 do ALC. 455, e no fólio 273 do IL. 63.

deste tipo iconográfico, o Filho sustenta a cruz e tem na cabeça a coroa de espinhos – é pois a figura do Redentor que se senta à direita de Deus Pai. Assim o vemos em dois Livros de Horas conservados no Arquivo Nacional Torre do Tombo, em Lisboa.

No já atrás referido *Livro de Horas de D. Duarte* (segundo o uso de Roma), (PT-TT-MSMB/A/65), realizado por volta de 1401-1433, a iluminura do fólio 51v.⁴⁶¹ apresenta-nos o Filho sentado à direita do Pai, abençoando ambos o orbe das terras, com a pomba branca do Espírito Santo pairando sobre este e unindo com as pontas das asas abertas as bocas do Pai e do Filho.

Já no outro *Livro de Horas* (PT-TT-CF/133), realizado por 1401-1450, a iluminura no fólio 181 r.⁴⁶² mostra os bustos do Pai e do Filho, Este, claro está, à direita do Primeiro, cada um d'Eles colocando um dos braços à volta dos ombros do Outro e apertando com a ponta dos dedos desse braço as pontas das asas abertas da pomba branca do Espírito Santo, que paira sobre um livro aberto. As cabeças do Filho e do Pai estão envoltas por um único nimbo crucífero. Assim se transmite plasticamente a Unidade de Deus na Trindade.

• ... e no seio da Trindade – *Trindade trigémea*

No canto superior direito de uma tapeçaria que pertenceu ao Paço de Évora (hoje conservada no Fogg Art Museum, da Harvard University, em Cambridge, Massachusetts (U.S.A.), com o 'Object Number' 1941.129), vemos Cristo entronizado com as outras duas Pessoas divinas. Nesta tapeçaria de origem flamenga, realizada em Bruxelas como as outras tapeçarias anteriormente descritas, nos inícios do século XVI, a Santíssima Trindade, é figurada na forma dos três personagens aparecidos a Abraão junto do carvalho de Mambré.⁴⁶³ No presente caso, os três personagens são iguais, pelo que se apelida este tipo de figuração da Trindade como 'trigémea'. Ela está rodeada, em cima, por anjos músicos ladeados por duas figuras femininas, que representam a Justiça, à nossa esquerda, empunhando uma espada, e possivelmente a Paz, à nossa direita; e pelos apóstolos (em número de sete, na parte inferior. O apóstolo Sant'Iago encontra-se mais abaixo, em frente ao profeta Amós, e segura uma filactéria, em que está inscrita a frase do Credo dos Apóstolos por ele tradicionalmente proferida: «Ascendit ad caelos. Sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis», correspondendo a cena descrita à segunda parte dessa frase. Uma tira de nuvens estilizadas separa esta cena das restantes cenas representada na tapeçaria.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Ver <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4381017>>, «PT-TT-MSMB-A-L65_m0110.TIF».

⁴⁶² Ver <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=3909698>>; <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/viewer?id=3909698>>, «PT-TT-CF-0133_m0366.TIF».

⁴⁶³ Fr. António-José de Almeida OP, «A representação do mistério da Santíssima Trindade em missais cistercienses...», *op. cit.*, 2012, p. 17-18. Já antes me referi a este tipo iconográfico em: [Fr.] António-José de Almeida OP, «Imágenes de Dios...», *op. cit.*, 2008, pp. 408 ss.

⁴⁶⁴ <<http://www.harvardartmuseums.org/art/230285>>

7.6. O Espírito de adoção – Santíssima Trindade e Pentecostes

Porque reconciliados com Deus pelo Sacrifício de Cristo, o Espírito Santo, Amor trinitário substancial, pode vir sobre a Igreja, tornando-se o Corpo místico de Cristo (a Igreja) o Templo permanente do Espírito Santo. «Se Eu não for, o Paráclito não virá a vós; mas se Eu for, Eu vo-Lo enviarei» (Jo 16, 7), disse Jesus durante a Última Ceia, antes, pois, de sofrer o suplício da cruz. E por isso natural a ligação entre o Sacrifício redentor e o envio do Espírito Santo em Pentecostes, como aparece representado no retábulo de Bucelas, no fresco de Maçainhas e no retábulo de Santa Eufémia de Penela.

«*Et inclinato capite, emisit spiritum* (E, inclinando a cabeça, entregou o espírito)» (Jo 19, 30b) – repete o responsório *Tenebrae factae sunt*; o quinto dos nove responsórios de Matinas de Sexta-feira Santa. Este meio versículo do Evangelho parece-me ser a chave desta representação em que se cruzam a ‘Trindade redentora’ e o Pentecostes, uma vez que o evangelista através desta expressão preludia a dádiva do Espírito Santo⁴⁶⁵.

Contra o pensamento ‘joaquimita’ heterodoxo dos ‘espirituais’ do século XIII,⁴⁶⁶ esta forma de representar o dom do Espírito Santo em Pentecostes une este com a Redenção operada na Cruz.

Na Igreja de Nossa Senhora da Purificação, em Bucelas, nos arredores de Lisboa, conserva-se um retábulo quatrocentista proveniente da demolida capela do Espírito Santo dessa localidade. Este retábulo em pedra calcária policromada (A.170 x L.148 x P. 31 cm.) foi revelado recentemente num artigo escrito pela minha colega de mestrado Carla V. Fernandes⁴⁶⁷.

Já do século XVI, mas utilizando o mesmo esquema compositivo são os outros dois exemplares acima referidos: o fresco da Capela do Espírito Santo em Maçainhas, concelho de Belmonte, do início do séc. XVI, achado em 1984 por Teresa Cabrita (Fernandes);⁴⁶⁸ e o retábulo em pedra calcária do tipo «pedra de Ançã» da Capela do Espírito Santo, na Igreja paroquial de Sta. Eufémia de Penela.⁴⁶⁹ Embora já de meados do século XVI, não quis deixar de referir aqui este último exemplar, sinal da sobrevivência entre nós deste esquema compositivo, que continuará vigente mesmo no período barroco.

⁴⁶⁵ Cf. a nota de D[onatien] Mollat SJ, a este semi-versículo, in *A Bíblia de Jerusalém - Novo Testamento*, S. Paulo, Edições Paulinas, abril de 1976 (2ª ed.), p. 296, nota k.

⁴⁶⁶ Cf. Manuel Clemente, «Dimensão escatológica e trinitária do culto do Espírito Santo», in *Congresso Internacional “Santíssima Trindade, Pai, Filho, Espírito Santo...”*, Fátima, Santuário de Fátima, 2008, pp. 412-415.

⁴⁶⁷ <http://www.academia.edu/3721263/O_des_conhecido_retabulo_da_antiga_capela_do_Espirito_Santo_de_Bucelas>.

⁴⁶⁸ Catarina Vilaça de Sousa, «O fresco da Capela do Espírito Santo em Maçainhas de Belmonte: novos elementos», in *Lusitania Sacra*, 2ª Série, t. 13-14 (2001-2002), p. 608. Texto disponível em <http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4455/4/LS_S2_13-14_CatarinaVSousa.pdf>.

⁴⁶⁹ Salvador Dias Arnaut & Pedro Dias, *Penela: história e arte*, [Penela], Câmara Municipal de Penela, 1983, p. 44 (texto) e p. 31 (foto).

7.7. A rainha do Céu – Coroação da Virgem

Chegaram até nós algumas composições em alabastro provenientes das oficinas de Nottingham, em que Nossa Senhora é coroada pela Santíssima Trindade ‘trigêmea’,⁴⁷⁰ como na tapeçaria de Évora anteriormente referida. De entre elas destaco a do Museu Municipal de Gouveia, realizada entre 1420 e 1460⁴⁷¹. No presente alabastro de Gouveia, o Filho segura a cruz em que redimiu a Humanidade, colocada sobre um bastão de caminheiro. Cristo, à nossa esquerda, abençoa Sua Mãe com a mão direita aberta. Deus Pai, segurando o orbe sobrepujado por uma pequena cruz também colocada no topo de uma haste, abençoaria também com a mão direita, a qual desapareceu. A figura do Espírito Santo (também, neste caso, antropomorfa) abre os braços (como as asas de uma pomba), tendo a mão esquerda aberta e fazendo com a direita o sinal da *allocutio*.

7.8. Dupla Intercessão

No Livro de Horas manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, cod-cxxiv-2-14, atrás referido, realizado por volta de 1491-1500, encontramos, no fólio 145 v., a única representação existente em Portugal da Intercessão da Virgem diante de Cristo e d’Este diante do Pai. A apresentação do tema é, neste caso, pouco explícita, pelo que só alguém com a visão treinada, nestas representações, como a minha, a poderia identificar. Tradicionalmente, Maria segura num dos seios que mostra a seu divino Filho como recordatório da Sua aleitação a Seus peitos, intercedendo junto d’Ele. Este, por Sua vez, intercede junto do Pai, mostrando a chaga do lado. Ora na presente iluminura ambos os gestos são muito discretos, e o da Virgem extremamente pudico⁴⁷².

O gesto de Maria é bem explícito, porém, numa gravura colocada no fólio 1 v. de outro Livro de Horas, desta feita impresso, conservado na Biblioteca Nacional de Portugal, INC 1468, editado em Paris, por Anthoine Verard, provavelmente por volta de 1499⁴⁷³.

Apesar da data convencional de 1521 (morte do rei D. Manuel I) para o fim da Idade Média na Arte Portuguesa, incluo no presente texto uma obra datada de 1537 e atribuída a Garcia Fernandes, proveniente do Convento

⁴⁷⁰ Fr. António-José de Almeida OP, «A representação do mistério da Santíssima Trindade em missais cistercienses...», in *op. cit.*, 2012, p. 18.

⁴⁷¹ Repintada, Gouveia, Museu Municipal. Vd. Pedro Dias, «Alabastros...», in *op. cit.*, 1979, p. 282.

⁴⁷² Sobre este tipo de composição iconográfica, veja-se: [Fr.] François Bœsplug [OP], «La Double Intercession en procès. De quelques effets iconographiques de la théologie de Luther», in Frank Muller (ed.) *Art, religion, société dans l'espace germanique au XVI^e siècle*, colóquio de Estrasburgo, Maio 1993, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 31-61; texto reeditado com o mesmo título e ‘Additions’ in François Bœsplug, *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge*, Genève, Librairie Droz, 2012, pp. 371-401.

⁴⁷³ Ver <<http://purl.pt/24277>>. Neste caso, a Trindade é do tipo ‘Trindade do Saltério’.

lisboeta da Trindade e atualmente conservado no MNAA (inv. 680 Pint)⁴⁷⁴. Faço-o devido ao goticismo evidenciado no trono em que se sentam o Pai e o Filho, bem como nas joias (as coroas imperial de Deus Pai e régia do ‘Filho de David’, e o cetro deste último). O Padre Eterno segura sobre a coxa esquerda, amparado pela mão do mesmo lado, um grande globo em que está encastoadada uma cruz de ouro formada por entrelaçados góticos, a qual remete para a redenção operada por Cristo mediante o Seu sacrifício expiatório pelo mundo. O Filho intercede diante do Pai com as mãos abertas ostentando as chagas.



Figura 34: Tríptico de Portalegre⁴⁷⁴
(Autoria: Museu de Portalegre)

⁴⁷⁴ Carlos A. Moreira Azevedo & João Soalheiro (coord.), *Exposição do Grande Jubileu do ano 2000: Cristo fonte de Esperança*, Porto, Diocese do Porto, 2000, cat. n.º 392, texto de José Seabra Carvalho «Santíssima Trindade» (p. 538) e foto (p. 539);

<<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=249882>>.

⁴⁷⁵ Em Carlos A. Moreira Azevedo, «Expressões iconográficas da Trindade existentes em Portugal», *op. cit.*, 2008, p. 408, a foto, por lapso, foi invertida.

A presente foto foi cedida pelo Museu Municipal de Portalegre.

Bibliografia

1. Fontes

- Afonso X, *Cantigas de Santa Maria*, ed. Walter Mettmann, Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1981;
- *Setenario*, Ed. Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945;
- *General Estoria*. 10 vol. Coord. Pedro Sánchez-Prieto Borja. Madrid, Fundación José António de Castro, 2009;
- Agostinho de Hipona, *A Cidade de Deus*, trad. port. de J. Dias Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, vols. III, Lisboa 2000;
- Almeida, Carlos Alberto Ferreira de, *Arquitectura Românica de Entre-Douro e Minho*, Porto, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras do Porto [ed. polycopiada], 1978;
- *História da Arte em Portugal. 1 O Românico*, Lisboa, Presença, 2001;
- Alves, Lourenço, «Igrejas e capelas românicas da ribeira Lima», in *Caminiana*, vol. IV, n.º7, Caminha, 1982;
- André do Prado, *Horologium Fidei, Diálogo com o Infante D. Henrique*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1994;
- Apringio de Beja, *Comentário ao Apocalipse*, ed. crítica de Júlio da Cunha Antunes e Isidro Pereira Lamelas, Lisboa, Alcalá, 2007.
- *Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja*, Ed. Alberto del Campo Hernández, Institución San Jerónimo, 25, Estella, Editorial Verbo Divino, 1991;
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ordem do Cister, Mosteiro de Santa Maria de Lorvão, Livs. 5, 16, 44;
- Bango Torviso, Isidro, «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, pp. 93-132;
- Barreira, Catarina, «Contributos para o Estudo do *Compendium Theologiae Veritatis no scriptorium de Santa Maria de Alcobaça*», in *Mosteiros Cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património*; tomo II, Alcobaça, Jorlis – Edições e Publicações, 2013;
- Barroca, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, Lisboa, F.C.G./F.C.T., (3 Vols. em 4 tomos), 2000;

- Beato de Genebra*, Genève, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357;
- Beato de San Millán, códice 33. Original conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Volumen complementario a la edición facsímil*, Madrid, 2005;
- Beigbeder, Olivier, *Lexique des symboles*, Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque, 1969 ;
- Belting, Hans, *Image et culte: une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998;
- Benedeit, *Il viaggio de San Brandano*, Parma, Pratiche, 1994;
- *Le voyage de saint Brendan*. Édition bilingue par Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Champion, 2006 ;
- Bíblia Sagrada*, Lisboa / Fátima, Difusora Bíblica, Centro Bíblico dos Capuchinhos, 2001;
- Blackmore, Josiah H. (ed.), «Vida de Eufrosina», in Ivo Castro *et al.*, «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (II)», in *Revista Lusitana*. Nova série, 5 (1982-1983), pp. 47-55;
- Boaventura, F. (ed.), «Explicação dos dez mandamentos da lei de Deus», ed. de José Marques, in *Colecção de inéditos portugueses dos séculos XIV e XV*, Porto, Biblioteca Pública e Municipal do Porto, 1988, pp. 154-166;
- Boespflug, François, *Les Théophanies Bibliques dans l'Art Médiéval d'Occident et d'Orient*, Geneve, Librairie Droz, 2012;
- Cabrera, Rafael Barroso; Pablos, Jorge Morín de, «Muerte y escatología en el arte de la Antigüedad tardía y época visigoda», in *Morir en el Mediterráneo medieval. Actas del III Congreso Internacional de Arqueología, Arte e Historia de la Antigüedad tardía y Alta Edad Media*. UAM- Casa de San Isidro, 17-18 diciembre 2007, coord. J. López Quiroga - A. M. Martínez Tejera, Oxford, John and Erica Hedges, 2009, pp. 357-374;
- Calado, Adelino de Almeida (ed.), *Crónica de Portugal de 1419*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1998;
- *Estoria de Dom Nuno Alvares Pereira*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1991;
- *Fr. João Alvares. Obras*, 2 vol., «Acta Universitatis Conimbricensis», Coimbra, Imprensa da Universidade, 1959;
- Camões, José, (ed.), *Obras de Gil Vicente*, vols. I e II, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002;
- Carreter, Fernando Lázaro, (ed.) *Teatro medieval*, Madrid, Clásicos Castalia, Colección Odres Nuevos, 1987;
- Cassien, Jean, *Institutions cénobitiques*, texte latin revu, introduction, traduction et notes par Jean-Claude Guy (Sources Chrétiennes 109), Paris, Cerf, 1965;
- Castro, I. (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I): Vida de Tarsis, Vida de uma monja, Vida de Santa Pelágia, Morte de São Jerónimo, Visão de Tündalo», in *Revista Lusitana*. Nova Série, 4 (1982-1983), pp. 5-52;
- Catalán, Diego; Andrés, María Soledad de; *Edición Crítica del Texto Español de la Crónica de 1344 que Ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos/Seminário Menéndez Pidal, 1970;
- Cepeda, Isabel Vilares; Ferreira, Teresa A. S. Duarte, *Inventário dos códices iluminados até 1500: Distrito de Lisboa*, Vol. 1, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 1994;
- Champeaux, Gérard de; Sterckx, D. Sébastien, *Le monde des symboles*, Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque (3ª ed.), 1980;
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles* (2ª ed. revista e aumentada), Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982;

- Christe, Yves, *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire, 1999;
- *Le jugement dernier entre Orient et Occident*, éd. Valentino Pace, Paris, Cerf, 2007;
- Cintra, Luís Filipe Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344. Edição crítica do texto português*, 4 voll. (I, «Introdução»; II, III e IV, edição), Lisboa, Academia Portuguesa de História/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1951-1990;
- Cordonnier, Rémy, «Des interactions entre scriptoria portugais au XIIe siècle», in *Revista de História da Arte*, Série W, N.1 (2011), pp. 272-283;
- Coulot, Claude ; Heyer, René, (org.), *De la Bible à l'Image. Pastorale et Iconographie*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000;
- Cumont, Franz, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Geuthner, 1942;
- Davy, Marie-Madeleine, *Iniciación a la simbología románica. El siglo XII* (1977), ed. espanhola Madrid, AKAL, 1996;
- De Pascale, Enrico; Anthony Shugaar (trad.), *Death and Resurrection in Art*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009;
- Dectot, Xavier, *Les tombeaux des familles royales de la péninsule ibérique au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009;
- Delumeau, Jean, *Uma história do paraíso* (1992), Lisboa, Terramar, 1994;
- Dias, Ana de Oliveira, *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorrão*, Dissertação de Mestrado em História Medieval, Lisboa, 2012;
- Dias, João José Alves (transcrição); Marques, A. H. de Oliveira (introd. e rev.) *Livro dos Conselhos de El-Rei Duarte (Livro da Cartuxa)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1982;
- Dias, Maria da Conceição Mateus e Clara Maria Teixeira Simões Duarte (eds.), «Vida de Santa Maria Egípcíaca», in Ivo Castro *et al.*, «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (II)», *Revista Lusitana*, Nova Série, 5 (1984-1985), pp. 43-71;
- Dierkens, Alain, «Avant-corps, galilées, massifs occidentaux: quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions», in *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle* (dir. Christian SAPIN), Paris, Éditions du CTHS, 2002 [Actes du colloque international du CNRS (Auxerre, 17-20 juin 1999) organisé par le Centre d'études médiévales Saint-Germain (Auxerre) et le UMR 5594 (CNRS – Université de Bourgogne – Ministère de la Culture)], pp. 495-503;
- Dolbeau, François, «L'association du Cantique des Cantiques et de l'Apocalypse, en Occident, dans les inventaires et manuscrits médiévaux», in *L'Apocalisse nel Medioevo: Atti del Convegno internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009*, ed. Rossana E. Guglielmetti, Florence, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 361-402;
- Duarte, Dom, *Leal Conselheiro*, cap. VXII, edição crítica, introdução e notas de Maria Helena Lopes de Castro, Lisboa, INCM, 1998;
- Duarte, Luís Fagundes (ed.), «Vida de Santa Pelágia», in I. Castro *et. al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana*, Nova Série, vol. 4 (1982-1983), pp. 20-29;
- Duchet-Suchaux, Gaston (dir.), *Iconographie Médiévale. Image, Texte, Contexte*, Paris, CNRS Editions, 1993;
- Duchet-Suchaux, Gaston; Pastoureau, Michel, *La Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza (3^a ed.), 2003;
- Echegaray, Joaquín González; Campo, Alberto del; Freeman, Leslie G., *Obras completas de Beato de Liébana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995;

- Egry, Anne de, *O Apocalipse do Lorrão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972;
- Eleen, Luba, *The Illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1982;
- Eliade, Mircea, *O sagrado e o profano* (1957), ed. brasileira, S. Paulo, Martins Fontes, 1992;
- Emmerson, Richard K. ; Lewis, Suzanne, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse illustrations, c. 800-1500», in *Traditio*, 40 (1984), 337-379; 41 (1985), 367-409; 42 (1986), 443-472;
- Feio, José Manuel (ed.), «Morte de S. Jerónimo», in I. Castro *et al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana*. Nova Série, 4 (1982-1983), pp. 30-37;
- Fernandes, Paulo Almeida, «A igreja românica de São Salvador de Ansiães», in *Brigantia*, Bragança, 2001, vol. 21, n.º ½, pp. 31-51;
- «Iconografia do Apocalipse: uma nova leitura do programa do portal ocidental da Sé de Lisboa», in *Estudos – Património*, n.º7, Lisboa, IPPAR, 2004;
- «O teatro das formas. Faces da condenação e redenção na escultura românica», in *Invenire*, n.º7, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2013;
- Ferreira, Cândida Florinda, *Carrazeda de Ansiães*, Lisboa, Tipografia Silvas, s/d [1931];
- Flórez, Enrique, *Sancti Beati, Presbyteri Hispani Libanensis*, in *Apocalypsim*, Madrid, Joachim Ibarra, 1770;
- Fonseca, Tomás da (ed.), *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995;
- Ganz, David, *Medien der Offenbarung: Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin, Reimer, 2008;
- Garnier, François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. II. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989;
- Gil Vicente, *Obras Completas de Gil Vicente*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1928, (reimpressão fac-similada da edição de 1562);
- Giovanni Climacus, *La Scala del Paradiso*, trad. de Rosa Maria Parrinello, in *Giovanni Climaco*, *La Scala del Paradiso*, Milano, Paoline Editoriale, 2007;
- Gómez, Miguel Carlos Vivancos, «El oracional visigótico de Verona. Notas codicológicas y paleográficas», in *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 26. 2 (2006), pp. 121-144;
- Gonçalves, Patrícia Villaverde (ed.), «Visão de Túndalo» in Castro, Ivo *et alii*, «Vidas de Santos de um manuscrito alcobacense», in *Revista Lusitana*, Nova Série, 4 [1982-83], pp. 38-52;
- Gonçalves, Maria Isabel Rebelo (ed., trad. e introd.), *Livro das Aves*, Lisboa, Colibri, 1999;
- González, Manuel Castiñeiras, «La catedral românica: tipología arquitectónica y narración visual», in *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000;
- Grabar, Oleg, *La formación del Arte Islamico*, Madrid, Cátedra (9ª ed. aumentada), 2008;
- Graf, Gerhard N., *Portugal Roman*, Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque, (2 vols), 1986-87;
- Graf, Gerhard, *Portugal Roman*, Yonne, Zodiaque, 1986;
- Grosse, Gregor der, *Der. Hl. Benedikt. Buch II der Dialoge*, herausgegeben im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz, St. Ottilien, EOS Verlag, 1995;
- Gryson, Roger (Ed.), *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalypsin*, Corpus Christianorum, Series Latina, 107C, Turnhout, Brepols, 2012;
- *Commentaria minora in Apocalypsin Johannis*. Corpus Christianorum, Series Latina, 107, Turnhout, Brepols, 2003;

- Guijarro Oporto, Santiago; Salvador Garcia, Miguel (editores), et alii, *Comentario al Nuevo Testamento*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1995;
- Heinrich Denzinger, Peter Hünemann, *El Magistério de la Iglesia - Enchiridion symbolorum...*, n.º 1000-1002, Barcelona, Herder, 2000;
- Hiscock, Nigel, *The wise Master builder: Platonic geometry in plans of medieval abbeys and cathedrals*, Aldershot, Ashgate, 2000;
- Hoppe, Jean-Marie, «Les âmes des martyrs, eschatologie et rétribution. Une iconographie visigothique», in *Archivo español de Arqueología*, 60 (1987), 173-193;
- Hünemörder, «Taube I. Gelehrte Tradition», in *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1999, vol. VIII, cols. 491-492;
- Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, vol. II, pp. 279-297;
- João Clímaco, *Escada Celestial*, in Ilma Alkimim, *Escada Celestial, de João Clímaco (cód. Alc. 213): edição e estudo*, dissertação de mestrado policopiada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007;
- João I, Dom, *Livro da Montaria*, livro primeiro, cap. XVIII, in *Obras dos Príncipes de Avis*, Porto, Lello & Irmão, 1981;
- Kendall, Calvin B., *The Allegory of the Church*, Toronto, Toronto University Press, 1998;
- Klein, Peter, «The Apocalypse in Medieval Art», in *The Apocalypse in the Middle Ages...*, pp. 175-199;
- «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX-XIIIe s.)», in *L'Apocalypse de Jean...*, op. cit., *Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt. 29 février - 3 mars 1976*, Genève, Droz, 1979, pp. 135-186;
- «Zu Genese und Deutung des Weltgerichtsbildes der Beatus-Handschriften», in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, CESM, 1999, pp. 123-124;
- *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorrão*, Valencia, Patrimonio Ediciones, 2004;
- *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Hildesheim - New York, 1976, 83, pp. 92-94;
- Klob, Otto (ed.), «A vida de sancto Amaro, texto português do XIV^o século», *Romania*, 30 [1901], pp. 504-518;
- Kottje, R., «Zum Geltungsbereich der Lex Alamannorum», in Helmut Beumann / Werner Schröder (hrsg.), *Die transalpinen Verbindungen der Bayern, Alemannen und Franken bis zum 10. Jahrhundert*, Sigmaringen, 1987, pp. 359-377;
- Krautheimer, Richard, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Londres, London University Press, 1971;
- Le Goff, Jacques, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981;
- «O homem medieval», in *O homem medieval*, Editorial Presença, 1990, pp. 9-30;
- *El orden de la memoria* (1977), ed. Espanhola, Barcelona, Paidós, 1991;
- *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1986;
- *La civilisation de l'occident medieval*, Paris, Arthaud, 1977;
- *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, ed. espanhola, Barcelona, Gedisa, 1991;
- Leite, Sílvia, «Tomar e a Nova Jerusalém – a charola do Convento de Cristo e o Templo de Salomão», in *Património estudos*, n.º 4, Lisboa, IPPAR, 2003, pp. 157-167;
- Léon-Dufour, Xavier (dir.), *Vocabulaire de Théologie Biblique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964;

- Leuba, J. L., (org.), *Temps e eschatologie*, Paris, Cerf, 1994;
- Loth, Joseph, *Les Mabinogion*, ed., Genève, Slatkine Reprints, 1975;
- Lopes, Patrícia, «Representações de bestiários nos tímpanos das igrejas românicas (século XIII)», in *Bestiário medieval. Perspectivas de abordagens*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014, p.71;
- Lopes, Roger Teixeira, *Carrazeda de Ansiães. Património artístico*, Mirandela, João Azevedo Editor/Terra Transmontana, 1996;
- Luaces, Joaquín Yarza, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, M. Moleiro Editor;
- Macedo, Francisco, *O Apocalipse de Lorrão e os beatos peninsulares*, relatório para uma aula teórico-prática, Coimbra, 1988;
- Machado, José Pedro (ed.), «Contemplação de São Bernardo segundo as seis horas canônicas do dia», in *Boletim de Filologia*, VI (1939), pp. 102-157;
- Maqua, Isabel Uría, «El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo», in *Revista de Literatura Medieval*, n.º1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1989;
- Martins, Ana Maria (ed.), «Vida de Tarsis», in I. Castro *et al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana. Nova Série*, 4 (1982-1983), pp. 16-17;
- «Vida de uma monja», in I. Castro *et al.* (eds.), «Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)», in *Revista Lusitana. Nova Série*, 4 (1982-1983), pp. 18-19;
- Matter, E. Ann, «The Apocalypse in Early Medieval Exegesis», *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. by R. K. Emmerson and B. McGinn, Ithaca, Cornell University Press, 1992, 38-50;
- Mattoso, José, «João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz», in *Portugal medieval. Novas interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, pp 409-435;
- *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro. Edição crítica*, 2 voll. (*Portugaliae Monumenta Historica, Nova Série*, II/1 e II/2), Lisboa, Academia de Ciências, 1980;
- «O culto dos mortos em Cister no tempo de São Bernardo», in *O reino dos mortos na Idade Média peninsular*, Lisboa, Sá da Costa, 1995;
- «O culto dos mortos no fim do século XI», in *O reino dos mortos na Idade Média peninsular*, Lisboa, Sá da Costa, 1995;
- «O imaginário do Além em Gil Vicente», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XXVII, 1998, pp. 71-92;
- *Poderes invisíveis. O imaginário medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013;
- *Religião e cultura na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982;
- McGinn, Bernard, «John's Apocalypse and the Apocalyptic Mentality», in *The Apocalypse in the Middle*
- Miranda, Maria Adelaide, «Iluminura Românica em Portugal», in *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, ed. J. Yarza Luaces, Murcia, Nausícaä, 2007, pp. 375-418;
- Miranda, Maria Adelaide, «Commentarium in Apocalypsin. Beato de Liébana», in *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências. Catálogo da Exposição 26 de Abril a 30 de Junho '99*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, p. 170;
- Monteiro, Manuel, «A Igreja da Senhora da Orada», *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, t.VIII, Lisboa, 1941, republ. *Dispersos*, Braga, ASPA, 1980;
- «Paço de Sousa. O românico nacionalizado», in *Dispersos* [originalmente publicado no *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, n.º 12, 1943, pp. 5-21], Braga, ASPA, 1980, pp. 286-300;

- Morales, Ambrosio de, *Viage a los reynos de León, Galicia y Asturias (1591)*, ed. by E. Flórez, Madrid, Antonio Marín, 1765;
- *Crónica General de España*, Madrid, Benito Cano, 1791;
- Mordek, H., «Frühmittelalterliche Gesetzgeber und Iustitia in Miniaturen Weltlicher Rechtshandschriften», in *La giustizia nell'alto Medioevo (secoli V-VIII)*. Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 42, Spoleto, 1995, vol. II, pp. 997-1052;
- *Bibliotheca capitularium regum Francorum manuscripta: Überlieferung und Traditionszusammenhang der fränkischen Herrscherelasse*, München, Monumenta Germanicae Historica, 1995;
- Nascimento, Aires Augusto (ed.), *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Marinho de Soure*, Edição crítica de textos latinos, tradução, estudo introdutório e notas de comentário, Lisboa, Edições Colibri (1998);
- *Conto de Amaro*, in *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*, Lisboa, Edições Colibri, 1998;
- «Apocalypse de Lorrvão», in *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa séculos XII-XV*, Porto, 1992, pp. 96-98;
- «O Comentário ao Apocalipse de Beato de Liébana: entre gramática e escatologia», in *Euphrosyne: Revista de filologia clássica*, 28 (2000), pp. 129-156;
- «Tempos e livros medievos: os antigos códices de Lorrvão – do esquecimento à recuperação de tradições», in *Compostellanum*, LVI, Nums. 1-4 (2011), pp. 729-753;
- «Um novo testemunho do Passionario Hispanico: um códice lorvanense da primeira metade do século XII (Lisboa, ANTT, Lorrvão, C.F. Livr. 16)», in *Sub luce florentis calami - Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, ed. Manuela Domínguez García et alii, Santiago de Compostela, 2002, pp. 452-477;
- *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais*, Colibri, 1998;
- Nunes, Irene Freire, (ed.) *A Demanda do Santo Graal*, Lisboa, INCM, 2005, 4 vols;
- Nunes, José Joaquim (ed.), *Crónica da Ordem dos Frades Menores (1209-1285). Manuscrito do séc. XV*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918;
- Ortega, A., (ed.) *Obras completas de Aurelio Prudencio*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1981;
- Pablos, Jorge Morín de, «Pizarra con dibujo de San Vicente del Río Almar (Salamanca). Museo de Salamanca», in *En la pizarra. Los últimos hispanorromanos de la Meseta*, coord. I Velázquez Soriano and M. Santonja, Burgos, Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, D.L., 2005, pp. 286-287;
- Pächt, Otto, *Book Illumination in the Middle Ages*, New York, Harvey Miller, 1986;
- Pagará, Ana, «O mosteiro de São João de Tarouca: um importante legado cisterciense a preservar», in *Cister. Espaços, Territórios, Paisagens*, Lisboa, IPPAR, 2000, vol.2, pp.644 e 652;
- Parga, Luis Vázquez de «Beato y el ambiente cultural de su época», in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana (1976, Madrid)*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 35-51;
- Pastor Ramos, Federico, «Hechos de los Apostolos», in *Comentario al Nuevo Testamento*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1995;
- Patch, Howard, *The other world*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1970;
- Pedro Comestor, «Historia Scholastica», in *Patrologiae cursus completus: sive biblioteca universalis, integra uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aeo apostolico ad usque Innocentii III tempora floruerunt ...* [Series Latina, in qua prodeunt Patres, doctores ..., ed. J.-P. Migne, volume 198, 1855;

- *Scholastica Historia. Liber Genesis*. Ed. Agneta Sylwan, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 191), 2005;
- Pedro, Dom, «O Livro da Virtuosa Bemfeitoria», in *Obras dos Príncipes de Avis*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1981, p. 529;
- Peixeiro, Horácio A., *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse do Lorrão*, Tomar, 1998;
- Pereira, F. M. Esteves (ed.), «Visão de Tündalo», in *Revista Lusitana*, 3 [1893], pp. 97-120;
- Pereira, Paulo, *Lugares Mágicos de Portugal VIII. Templários e templarismos*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005;
- Picard, Jean-Michel, (transl. from latin), *The Vision of Tnugdál*, Dublin, Four Courts Press, 1989;
- Poeschke, J., «Taube», in *Lexikon der Christliche Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, Verlag Herder, 1972, cols. 241-243;
- Pose, Emilio Romero, *Sancti Beati a Liebana Comentarius in Apocalypsin*, Roma, Typis Officinae Polygraphicae, 1985;
- Priego, Carlos Cid, «La miniatura de la apertura del quinto sello en el beato de Girona. Estudio comparativo de la serie de los códices (continuación)», in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 28 (1985-1986), p. 97;
- Real, Manuel Luís, «La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal», in *Portugal Roman* (dir. Gerhard N. GRAF), Abbaye Sainte Marie de la pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque, 1986, vol. 1, pp. 33-75;
- Real, Manuel Luís; Almeida, Maria José Pérez Homem de, «Influências da Galiza na arte românica portuguesa», in *II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol. IV, Porto, INIC, INCM, 1990;
- Réau, Louis, *Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de los santos*, tomo 2 / vol.3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000;
- Revilla, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1995;
- Riché, Pierre et Lobrichon, Guy (dir.), *Le Moyen Age et la Bible*, Paris, Editions Beauchesne, 1984;
- Ritz, Sándor, *L'insuperabile creazione del passato, presente e futuro. Il tempio perenne di Santo Stefano Rotondo in Roma, la Nuova Gerusalemme dell'Apocalisse*, Roma, s/d;
- Rocha, Jorge Silva, *L'Image dans le Beatus de Lorrão: Figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorrão-1189*, Tese de Doutoramento, Université Libre de Bruxelles, 2008;
- Rodrigues, Jorge, «A arte religiosa no românico português e as suas relações com a Galiza: poder e espiritualidade», in *Românico em Portugal e Galiza* (coord. José Carlos Valle Pérez e Jorge Rodrigues), Lisboa/Corunha, Fundação Calouste Gulbenkian/Pedro Barrié de la Maza, 2001;
- «O Mundo Românico», in *História da Arte Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp.293-296;
- *Aspectos da ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal*, dissertação de mestrado em história da arte, policopiada, 2. Vols., Lisboa, F.C.S.H./UNL., 1987;
- *Galilea, locus e memória. Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados em Portugal, do início do século XII a meados do século XIV*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011;
- Rodrigues, Manuel Augusto, *Exegese Bíblica e Antiguidade Oriental*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1974;

- Rodríguez, Minerva Sáenz, «Las pilas bautismales del arte románico en la Rioja», in *Arte medieval en la Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004;
- Rosas, Lúcia, «O Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro na Idade Média», *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*, Felgueiras, Câmara Municipal de Felgueiras, 2011;
- *A Escultura românica das igrejas da margem esquerda do rio Minho*, Porto, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987;
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX», in *Románico em Portugal e Galiza* (coord. José Carlos Valle Pérez e Jorge Rodrigues), Lisboa/Corunha, Fundação Calouste Gulbenkian/Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 157-183;
- Sanders, H. A., *Beati in Apocalipsis libri duodecim*, Roma, American Academy of America, 1930;
- Santonja, Manuel; Alcalde, Mercedes Moreno, «Tres pizarras con dibujos de época visigoda en la provincia de Salamanca», in *Zephyrus*, XLIV-XLV (1991-1992), pp. 471-496;
- Silva, Carlos Henrique do Carmo, *A Linguagem da Redenção. Reflexão filosófica e indicativo espiritual*, separata de Didaskalia, vol.XIV, Lisboa, Faculdade de Teologia da UCP, 1984, pp.77-112;
- Spadafora, Francesco, *L'Escatologia in San Paolo*, Roma, Editrice "Studium", 1957;
- Thierry, Nicolas, «L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine», in *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, IIIe – XIIIe siècles*, Colloque 1976, Geneve, 1979, pp. 319-339 ;
- Thompson, Leonard L., «The Martyrdom of Polycarp: Death in the Roman Games», in *Journal of Religion*, 82.1 (2002), pp. 27-52;
- Valle Pérez, José Carlos, «El tímpano de Palmou», in *El Museo de Pontevedra*, nº 60, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2006;
- Verástegui, Soledad Silva y, «Los beatos en La Rioja», in *Príncipe de Viana*, 55. 202 (1994), pp. 249-272;
- Vergnolle, Éliane, *L'Art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994;
- Viterbo, Godofredo de, *Pantheon in Germanicorum Scriptorum qui rerum a Germanis per multas aetates gestarum historias vel annales posteris reliunquerunt...* Pref. J. P. Nidani, Joannis Pistori, cur. B. G. Struvio. Ratisbonae, Joannis Conradi Peezii, 1726 (ed. 3ª);
- Vitorino, Pedro, «O portal românico de Ansiães», sep. *Dionysos*, Porto, 1925;
- Vives, José, *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid, CSIC, 1963, p. 198;
- Vives, José, (ed.); Claveras, Jerónimo (estudio paleográfico de los códices), *Oracional visigótico*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Medievales, 1946;
- Vizuete, Francisco Tejada, «Santa Eulalia de Mérida en la literatura y en el arte. De los orígenes al siglo XVIII», in *Eulalia de Mérida y su proyección en la Historia*, Mérida, Ministerio de Cultura. Secretaría Técnica, 2004, pp. 111-137;
- Vogue, Adalbert de, (ed.), *La règle de Saint Benoît*, I, (Sources Chrétiennes 181), Paris, Cerf, 1972;
- Ward, Benedicta, (translated and with an introduction) *The Desert Fathers. Sayings of the Early Christian Monks*, London, Penguin Books, 2003;
- Weinrich, William C., *La Bíblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica*, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2010, pp. 21-38 (edição original publicada em inglês: *Revelation. Ancient Christian Commentary on Scripture*, Institute of Classical Christian Studies, InverVarsity Press, 2005);

- Wirth, Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 2008;
- Whitehill, Walter, «A Beatus Fragment at Santo Domingo de Silos», in *Speculum*, 4.1 (1929), 102-105;
- Williams, John, *The illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations in the Commentary on the Apocalypse*. 5 vols., London, 1994-2003.

2. Estudos

- Aldao, E. Carré, «San Amaro o peregrino », in *Nós*, 19, pp. 6-10
- Alkimim, Ilma, «Introdução», in *Escada Celestial, de João Clímaco (cód. Alc. 213): edição e estudo*, dissertação de mestrado policopiada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 12-58;
- Almeida, Cristina Rui, «Da Palestina à Europa: trajecto de um livro de formação monástica», in *Península*, revista de Estudos Ibéricos, 1, 2004, p. 263-268;
- Almeida, Néri de Barros, «Tradition légendaire et narration écrite. Dimensions temporelles et politiques de la *Vida de Santo Amaro* (xiii^e-xv^e siècle)», in *Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre / BUCEMA* [em linha], Hors-série n° 2 [2008];
- Álvarez, M. Rubén García, «Los libros en la documentación gallega de la Alta Edad Media», in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 20 (1965), pp. 292-329;
- Alves, Ana Maria, *Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985;
- Alviar, J. José, *Escatologia*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2007;
- Anselmo, Artur, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.
- Antunes, José, «Ordens religiosas», in G. Lanciani e G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 492-499;
- Arquillière, Henri-Xavier, *L'augustinisme politique : essai sur la formation des théories politiques du Moyen Âge*, Paris, Vrin, 1934;
- Askins, Arthur; Dias, Aida Fernandes; Sharrer, Harvey L. «Um novo fragmento da *General Estoria* de Afonso X em Português medieval» in *Biblos*. Série IV. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 93-124;
- Aubin, Jean, «Duarte Galvão», sep. dos Arquivos do Centro Cultural Português, IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975;
- Avenosa, Gemma, *Bíblías castellanas medievales*. San Millán de la Cogolla, Cilengua – Fundación San Millán de la Cogolla, 2011;
- Barbosa, João Morais, prefácio a *Leal Conselheiro*, Lisboa, INCM, 1982;
- Baring-Gould, S. e Fisher, John, *The lives of the British Saints*, London, Clarck, 1907;
- Bartoli, Renata, «Introduzione», in Benedeit, *Il viaggio de San Brandano*, Parma, Pratiche, 1994;
- Beau, Albin, Eduard, «As *Barcas* de Gil Vicente», in *Estudos I*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959, pp. 59-218;
- Berger, Samuel, «Les Bibles castillanes» in *Romania XXVIII*, 1899. Philadelphia, Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, 1899;
- Bernardes, José Augusto Cardoso, «Danças da vida e da morte: as *Barcas* de Gil Vicente», in *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra/Braga, Angelus Novus, 2002, pp. 133-152;
- Posfácio a *Breve Sumário da História de Deus*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009;

- *Sátira e Lirismo no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2004;
- Bertolo, Manuel Adolfo Balóira, «Originalidad y apropiaciones en el “Comentario del Apocalipsis” de Beato de Liébana», in *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 40, 121 (1989), 173-182;
- Bevington, David, *Homo, Memento Finis: The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985;
- Botelho, Afonso, «D. Duarte e a superação da melancolia», in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa (Classe de Letras)*, tomo XXXI, Lisboa, 1993-1994, pp. 123-132;
- «Pedro, Infante», in AA. VV., *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 4, Lisboa, Verbo, 1992, col. 10;
- *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, ICALP, 1990;
- Boutet, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris / Genève, H. Champion / Slatkine, 1992;
- Branco, António, *Emergência de um herói: Estudo da Crónica do Condestável*, policopiada, Faro, Universidade do Algarve, 1998;
- Cacéiro, Francisco da Gama, «Hermenêutica e poder no *Livro da Virtuosa Benfeitoria*», in *Dispersos*, organização de Maria de Lourdes Sirgado Ganho, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp. 173-180;
- Calafate, Pedro, «O conceito de ordem natural no “Livro da Virtuosa Benfeitoria” do Infante D. Pedro», in *Metamorfoses da Palavra: Estudos sobre o pensamento português e brasileiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp. 21-30;
- «O infante D. Pedro», in AA. VV., *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. I, direção de Pedro Calafate, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, pp. 411-444;
- Candolo, Teresa, «Desejo de Deus e lágrimas – uma chave de leitura monástica para textos de espiritualidade medievais», in *Tessituras, Interações, convergências*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, S. Paulo, 2008;
- Carney, James, «Review of *NSB Abbatis*», in *Medium Aevum*, 32 [1963], pp. 37-44;
- Carozzi, Claude, «Structure et fonction de la Vision de Tnugdál», in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIème au XVème siècle*, Roma, Ecole Française de Rome, 1981, pp. 223-234;
- Carvalho, João Soares, «A Crónica do Condestabre», in *História da Literatura Portuguesa - Das Origens ao Cancioneiro Geral*, vol. 1, Lisboa, Publicações Alfa, 2001;
- Carvalho, João Soares, «A Crónica Geral de Espanha de 1344, de D. Pedro, conde de Barcelos», in *História da Literatura Portuguesa. Das Origens ao Cancioneiro Geral*, Lisboa, Publicações Alfa, 2001;
- Carvalho, Joaquim de, «Cultura filosófica e científica: Período medieval», in *Obra Completa*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 290-297;
- «Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara (notas em torno de alguns plágios deste cronista)» in *Obra completa*, II. *História da Cultura, 1948-1955*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 185-340;
- Cary, George, *The Medieval Alexander*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956;
- Castro, Joaquim Mendes de, *Bíblia de Lamego*. Ed. Autor, 1998;
- Catalán, Diego, «Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura» in *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Org. A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Esteve, R. Rubio. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 245-270;

- Cavallera, Ferdinand, *Saint Jérôme sa vie et son oeuvre*, Louvain – Paris, “Spicilegium Sacrum Lovaniense” – Librairie Ancienne Honoré Champion, 2 vols., 1922;
- Chase, Carol J., «La fabrication du Cycle du Lancelot-Graal», *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, vol. LXI (2009), pp. 261-278;
- Cintra, Luís Lindley, «Sobre uma tradução portuguesa da General Estoria» in *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*. Org. I. H. Faria. Lisboa, Cosmos/FLUL, 1999;
- Coelho, Maria Helena da Cruz; Homem, Armando Luís de Carvalho, (coords.), *Portugal em definição de fronteiras (1096-1325). Do Condado Portucalense à crise do século XIV*, vol. III de Joel Serrão e A.H. Oliveira Marques (dirs.), *Nova história de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1996;
- Coon, Linda, *Sacred Fictions: Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*, Philadelphia – Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1997;
- Corbella, Dolores, «El mito de San Borondón: entre la realidad y la fábula», in *Libros de Viaje. Actas de las Jornadas sobre Los libros de viaje en el mundo románico, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995*, ed. F. Carmona Fernández e A. Martínez Pérez, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 127-135;
- Correia, Ângela, «Sobre a funcionalidade da narrativa hagiográfica», in Aires A. Nascimento (dir.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. 2, pp. 121-124;
- «Vida de S. Aleixo», in G. Lanciani e G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 663-664;
- Correia, Isabel Sofia Calvário, «Em torno da circulação peninsular da matéria arturiana: o «*Libro de Don Galás*» e o «*Lanzarote del Lago*» in “*In Marsupiiis Peregrinorum*”. *Circulación de Textos e Imágenes Alrededor del Camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 455-470;
- *Do Lancelot ao Lançarote de Lago. Tradição textual e difusão ibérica do romance arturiano contido no ms. 9611 da Biblioteca Nacional de Espanha*, Porto, Estratégias Criativas, 2013;
- Costa, Avelino Jesus, *Fragmentos preciosos de códices medievais*. Braga, Separata de Braga. Boletim do Arquivo Municipal, 1949;
- Dantas, Júlio, «Os livros em Portugal na Idade Média. I. A livreria de Mumadona», in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, 2, 2nd Serie (1921), pp. 2-7;
- Delumeau, Jean, *Le Pêché et la Peur. La culpabilisation en Occident. XIII-XVIII*, Paris, Fayard, 1983;
- *Uma história do paraíso. 1. O jardim das delícias*, Lisboa, Terramar, 1994;
- Deswarte, Thomas, *De la destruction à la restauration: l'idéologie du royaume d'Oviedo-León (VIII^e-XI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2003;
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, s.n., 1985;
- «El texto de los beatos», in *Los Beatos. Europalia 85 España, 26 de septiembre-30 de noviembre 1985, Chapelle Nassau, Bibliothèque royal Albert Ier*, Bruselas: Europalia, 1985, pp. 9-16;
- *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1983;
- Dierkens, Alain, «Avant-corps, galilées, massifs occidentaux : quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions», in Christian Sapin (dir) *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 2002;

- Dimas, Samuel, *A Metafísica da Experiência em Leonardo Coimbra. Estudo sobre a dialética criacionista da razão mistérica*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012;
- *A Metafísica da Saudade em Leonardo Coimbra. Estudo sobre a presença do Mistério e a redenção integral*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2013;
- Domingues, Mário, *O Regente D. Pedro, Príncipe Europeu*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1964;
- Duarte, Luís Fagundes, «Vida de Santa Pelágia», in G. Lanciani e G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 674-675;
- Duarte, Luís Miguel, *D. Duarte*, Coleção «Reis de Portugal», Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2007;
- Dubuis, Paule Hochuli; Jeger, Isabelle, «Un Beatus découvert à Genève», in *Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana*, 17 (2009), 11-29;
- Dumville, David, «Echtrae and Imram: some problems of definition», in *Ériu*, 27 [1976], pp. 73-94;
- «Two approaches to the dating of the NSBs», in *Studi Medievali*, 29 [1988], pp. 87-102;
- Dunphy, G., (ed.), *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, 2 voll., Brill, 2010;
- Eisenberg, Daniel, «The General Estoria: sources and treatment» in *Zeitschrift für romanische Philologie*. Vol. 89 (1973), 1-3;
- Escalona, Julio, «Family Memories: Inventing Alfonso I of Asturias», in *Building Legitimacy. Political Discourses and Forms of Legitimacy in Medieval Societies*, Isabel Alfonso, Hugh Kennedy e Julio Escalona (ed.), Leiden-Boston, Brill, 2004, pp. 223-262;
- Fernandes, Armando de Almeida, *A História de Lalim*, Lamego, Câmara Municipal, 1990;
- Fernández-Ordoñez, Inés, *Las 'Estorias' de Alfonso el Sabio*, Madrid, Istmo, 1992;
- Ferreira, Maria do Rosário, «Amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha». Apontamentos sobre o prólogo do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro», in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n°35 (2012), pp. 93-122;
- «“Terra de Espanha”: A Medieval Iberian Utopia», in *Portuguese Studies*, n°25, 2 (2009), pp. 182-198;
- «A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do Livro de Linhagens», in e-Spania [En ligne], n°11 (Junho de 2011).
- «D. Pedro de Barcelos e a representação do passado ibérico», in *O Contexto Hispânico da Historiografia Portuguesa nos Séculos XIII e XIV. Em memória de Diego Catalán* (Cadernos de Literatura Medieval – CLP), Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010, pp. 81-106;
- «Entre la terre et la guerre: Salomon, Tristan et les mythes d'alternance dans l'Espagne de la “Reconquête”», in e-Spania [En ligne], n°16 (Dezembro de 2013).
- «O Liber regum e a representação aristocrática da Espanha na obra do Conde D. Pedro de Barcelos», in e-Spania [En ligne], n°9 (Junho de 2010);
- Ferreira, Maria Isabel Rodrigues, *A normativa das ordens militares portuguesas (séculos XII-XVI). Poderes, Sociedade e Espiritualidade*, Dissertação de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2004;
- Fevereiro, Maria Clara Baptista Beato, «Inventário dos Fragmentos de Manuscritos dos Livros Notariais e Paroquiais do Arquivo Distrital de Castelo Branco». Coimbra, Faculdade de Letras, 1991 [texto dactilografado não publicado];
- Figueiras, Ivan, «Introdução», in *As profecias de São Columba: uma tradução do Livro I da Vita S. Columbae de Adomnán de Iona*, Lisboa, FLUL, 2010;
- Flori, Jean, *L'idéologie du glaive, préhistoire de la chevalerie*, Genève, Droz, 1983;
- Franchini, Enzo, *Los Diez Mandamientos*, Paris, Klincksieck, 1992;

- Freire, José Geraldes, *A versão latina por Pascásio de Dume dos «Apophthegmata Patrum»*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1971;
- *Problemas literários das «Vitae Sanctae Seniorinae»*, in Actas do Colóquio «A mulher na Sociedade Portuguesa», II Volume, Coimbra, 1986, pp. 35-38;
- Gama, José, *A filosofia da cultura no “Leal Conselheiro” de D. Duarte*, Lisboa, FCG-IJNICT, 1995, pp. 92-100 e *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. I, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, pp. 396-398;
- Gardiner, Eileen, *Medieval Visions of Heaven and Hell: A Sourcebook* (Garland Medieval Bibliographies, 11), s.l., Garland, 1993, pp. 43-44;
- Gascón Vera, Elena, *Don Pedro, Condestable de Portugal*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979;
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972;
- Gomes, Saul António, «A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão», in M. Jorge e A. M. Rodrigues (eds.), *Formação e limites da Cristandade*, Vol. I. de Carlos Moreira Azevedo (coord.), *História religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 339- 421;
- Gonçalves, Joaquim Cerqueira, «A dialéctica do optimismo e do pessimismo na obra de Gil Vicente», in *Itinerarium. Revista Trimestral de Cultura* 51(1966), pp. 68-78;
- «Gil Vicente e a Temporalidade», in *Ephrosyne. Revista de Filologia Clássica*, Nova Série 10 (1980), pp. 141-153;
- González Jiménez, Manuel, «Sobre la ideología de la Reconquista: realidades y tópicos», in *Memoria, Mito y Realidad en la Historia Medieval*, J. I. Iglésia Duarte (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 151-170;
- González, A. Suárez, «Beatos: la historia interminable», in *Seis Estudios sobre beatos medievales*, coord. Maurilio Pérez, León, Area de Publicaciones de la Universidad, 2010, pp. 71-121;
- Guance, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998;
- Gurevitch, Aron I., *As Categorias da Cultura Medieval*, trad. João G. Monteiro, Lisboa, Caminho, 1990;
- Hasenohr, Genéviève, «Typologie des larmes dans la littérature de spiritualité française des des XIII-XV siècles», in *Actes du Colloque International sur le moyen français*, Montréal, Ceres, 1997, pp. 45-63;
- Hauerwas, Stanley and Samuel Wells, *The Blackwell Companion to Christian Ethics*, Malden – Oxford, Blackwell, 2004;
- Heffernan, Thomas J., *Sacred Biography. Saints and Their Biographers in the Middle Ages*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1988;
- Herbermann, C. G., «Redemption», in *The Catholic encyclopedia: an international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the catholic Church* London, Caxton Publishing Company, vol. 12, 1907-1913;
- Huizinga, Johan, *O Declínio da Idade Média*, trad. A. Abelaira, Lisboa-Rio de Janeiro, Ed. Ulisseia, s/d.;
- Infantes, Víctor, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1997;
- Jauss, Hans-Robert, «Cinq modèles d’identification esthétique», in *Atti del XIV Con-gresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli, 15-20 Aprile 1974) Napoli, Gaetano Macchiaroli Librai Editore, vol. I, 1978, pp. 145-164;

- John Williams, *The Illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. I. Introduction, London, 1994, pp. 26;
- Kappler, Claude, *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, Ed. du Cerf, 1987;
- Kennedy, Elspeth, *Lancelot and the Grail*, Oxford, Clarendon Press, 1986;
- Klein, Peter, «Remarques sur le manuscrit bénéventin de Beatus récemment découvert à Genève», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 56 (2013), pp. 3-38;
- *Beatus de Liébana. Codex Urgellensis*, Madrid, Testimonio, 2002, 33-37;
- *Der ältere Beatus-Kodex Vit. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Studien zur Kunstgeschichte, 8, Hildesheim, Georg Olms, 1976;
- Köhler, Erich, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana Editrice, 1976;
- Laranjinha, Ana Sofia, *Artur, Tristão e o Graal. A escrita romanesca no ciclo do pseudo-Boron*, Porto, Estratégias Criativas, 2009;
- Le Glay, Marcel, «Le symbolisme de l'échelle sur les stèles africaines dédiées à Saturne», in *Latomus*, 23, 1964, p. 230-231 ;
- Le Morvan, Gaël, «La Chronica naiarensis : d'un néo-gothisme astur-léonais à un néo-gothisme castillan», e-Spania [En ligne], n°7 (Junho de 2009).
- Gaël, «Le concept de “tierra” espagnole et le néo-wisigothisme dans le Liber regum», e-Spania [En ligne], n°9 (Junho de 2010) ;
- Leite, Duarte, *Acerca da «Crónica dos feitos da Guínea»*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1941;
- Leite, Mariana «Cassandre et Cumane, deux sibylles entre l'Espagne et l'Italie» in A. Musco-G. Musotto (eds.), *Coesistenza e Cooperazione nel Medioevo. In memoriam Leonard E. Boyle (1923-1999). IV Congresso Europeo di studi Medievali della F.I.D.E.M. Palermo 23-27 giugno 2009*, Biblioteca dell'Officina di Studi Medievali (BOSM), 2013, pp. 763-771;
- «Gil Vicente, leitor de Afonso X. Sobre o Auto da Sibila Cassandra e a General Estória» in *Seminário Medieval 2007-2008*. Org. M. R. Ferreira, A. S. Laranjinha, J. C. Miranda. Porto, Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, 2009, pp. 41-57;
- «Os testemunhos da tradução portuguesa da Historia Scholastica de Pedro Comestor: consequências ideológicas da selecção de fontes» in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. N°33, 2010, pp. 183-194;
- *A General Estoria de Afonso X em Portugal: as múltiplas formas de receção do texto alfonsino entre os séculos XIV e XVI. Tese de Doutoramento*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012;
- *Antes da queda de Jerusalém: os reis e os seus profetas na III Parte da General Estória de Afonso X*. Dissertação de mestrado em Literatura Medieval, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008;
- Lemos, Aida Sampaio, *Os Sete Tratados Cartusianos. Edição e Glossário. Contributos para o Estudo Linguístico*. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Serie Azul Humanidades, Universidade de Santiago de Compostela, 2010;
- Lewis, Huw Aled, «The Vision of the knight Túngano in the literatures of the Iberian Peninsula», in *Speculum*, 72/1 [jan. 1997], pp. 85-99;
- Lot, Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1954 (re-print da edição de 1918);
- Lubac, Henri de, «Augustinisme politique ?», in *Théologies d'occasion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1984;

- Lucas, Maria Clara de Almeida, *A literatura visionária na Idade Média portuguesa*, Lisboa, ICLP, 1986;
- Machado, Ana M., «Memory, Identity and Women's Representation in the Portuguese Reception of Vitae Patrum: Winning a Name», in M. Cotter-Lynch, and B. Herzog, *Reading, Memory and Identity in the Texts of Medieval European Holy Women* New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 150-152;
- «Vida de Eufrosina», in G. Lanciani e G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 671-672;
- *Tradição, movência e exemplaridade na «Vida de Santa Maria Egípcíaca». Subsídios para o estudo da hagiografia medieval portuguesa*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1989;
- Maguin, Jean-Marie, *Everyman ou la question de l'au-delà au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008;
- Marques, Alfredo Pinheiro, *Vida e obra do Infante Dom Pedro, Regente de Portugal* (Figueira da Foz, Centro de Estudos do Mar Luís Albuquerque, 1996), Francis Millet Rogers, *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal* (Cambridge, Harvard University Press, 1961);
- Marques, José, «Peregrinos e peregrinações medievais do ocidente peninsular nos caminhos da Terra Santa», in A. Polónia (ed.), *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, vol. II, pp. 103-121;
- Martin, Georges, «La chute du royaume visigothique d'Espagne dans l'historiographie chrétienne des VIII^e et IX^e siècles. Sémiologie socio-historique», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n^o9 (1984), pp. 207-233;
- *Les Juges de Castille. Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*, Paris, Klincksieck, 1992;
- Martins, Mário, «A explicação dos dez mandamentos por S. Pedro Pascoal, em português», in *Estudos de literatura medieval*, Braga, Livraria Cruz, 1956, pp. 74-80;
- «A racionalização cristã de Ovídio na «General Estória» e no «Livro da Montaria», in *Estudos de Cultura Medieval*, vol. III. Lisboa, Brotéria, 1983, pp. 119-132;
- «Cantigas de Santa Maria e Cancioneiros Galaico-Portugueses», in Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, pp. 17-22;
- «Metáforas e alegorias da nossa hagiografia», in Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Edições Brotéria, 1980;
- «O Livro do Pastor», in *Brotéria*, 75, 1962, pp. 62-68;
- «O Tempo e a Morte nos autos vicentinos», in *Introdução histórica à vidência do Tempo e da Morte*, Braga, Livraria Cruz, 1969, pp. 213-236;
- *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, Livraria Cruz, 1956;
- Mata, Angela Franco, «Las ilustraciones del Beato de san Pedro de Cardeña», in *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro Editor, 2001, 117-273, esp. 118;
- «Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos», in *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, Moleiro Editor, 2003;
- Medeiros, Maria Ana Sequeira de, «A Simbologia do Leão no Livro de José de Arimateia», in *Matéria de Bretanha em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri, 2002;
- Mendonça, J. Tolentino, *A leitura infinita. A Bíblia e a sua interpretação*, Águeda, Edições Paulinas, 2014;

- Meneses, Paulo, «Da conversão do herói na narrativa hagiográfica: uma experiência temporal?», in P. Meneses, *Sobre o Tempo*. Secção Portuguesa da AHLM. Actas do III Colóquio, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2001, pp. 225-240;
- Mentré, Mireille, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1976;
- Merêa, Manuel Paulo, «As teorias políticas medievais no *Tratado da Virtuosa Benfeitoria*», in *Estudos de História do Direito*, Coimbra, Coimbra Editora, 1923;
- Miccoli, Giovanni, «Os Monges», in Le Goff, Jacques (dir.), *O Homem Medieval*, trad. M^a Jorge Figueiredo, Lisboa, Presença, 1989, pp.33-54;
- Minois, Georges, *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991;
- Miranda, José Carlos Ribeiro, «Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática occitânica», in *Amar de Novo. Participações no Ciclo de Conferências da Associação de Professores de Filosofia*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2005, pp. 123-150;
- «Elaim, o Branco, e o devir da linhagem santa», in *Matéria de Bretanha em Portugal, Actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de 2001*, coordenação de Leonor Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 215-226;
- «Eliezer e a cavalaria. Sobre a estrutura temática do romance arturiano em prosa», in *Los Caminos del Personaje en la Narrativa Medieval*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 211-229;
- «Lancelot e a recepção da literatura arturiana em Portugal», in *e-Spania* n^o 16, Dezembro de 2013;
- «Realeza e cavalaria no Livro Português de José de Arimateia, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 157-161;
- *Galaaç e a Ideologia da Linhagem*, Porto, Granito, 1998;
- Miranda, Maria Adelaide, *A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António*, Lisboa, Editora Inapa, 1996;
- Moralejo, Serafin, «Las Islas del Sol. Sobre el Mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1086)», in *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*, ed. Helder Godinho, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 41-61;
- Morales, Ambrosio de, *Viage a los reynos de León, Galicia y Asturias (1591)*, ed. by E. Flórez, Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 95;
- Moreira, Filipe Alves, *A Crónica de Portugal de 1419: fontes, estratégias e posteridade*, Coleção «Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas», Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013;
- Mosès, François (ed.), *Lancelot du Lac III. La Fausse Guenièvre*, Paris, Librairie Générale Française, 1998;
- Mourão, José Augusto Miranda, *A visão de Tíndalo: da fornalha de ferro à cidade de Deus (em torno da semiótica das visões)*, Lisboa, INIC, 1988;
- Nascimento, Aires Augusto, «A experiência do livro no primitivo meio alcobacense», in *Actas dos Encontros de Alcobaca e Simpósio de Lisboa do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo*, Braga, Universidade Católica – Câmara Municipal de Alcobaca, 1991, pp. 122-146;
- «As livrarias dos príncipes de Avis», in *Biblos*, 69, 1993, pp. 265-287;
- «Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra: Entre Edificação, Saudade e Memória», in *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra - Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure* (edição crítica de Aires de Nascimento), Lisboa, 1998, p.10;

- *Nuno de Santa Maria: fragmentos de memória persistente*, Lisboa, ARM, 2010;
- Neuss, Wilhem, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altschristlichen Bibel-Illustration*, Bonn-München, 1931;
- Nitrola, Antonio, *Trattato di escatologia* (2 vols), Milano, San Paolo, 2001/2010;
- Oliveira, António Resende de, «O genealogista e as suas linhagens: D. Pedro, Conde de Barcelos», e-Spania [En ligne], n°11 (Junho de 2011);
- Palmer, Nigel F., *Visio Tnugdali. The German and Dutch translations and their circulation in the Later Middle Ages*, Munich / Zurich, Artemis Verlag, 1982;
- Pardo, Madeleine, « Le Roi Rodrigue ou Rodrigue Roi », in *Imprévue*, n°1 (1983), pp. 61-105;
- Parga, Luís Vázquez de, «Beato y el ambiente cultural de su época», in *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liebana (1976, Madrid)*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978;
- Parrinello, Rosa Maria, «Introduzione», in *Giovanni Climaco, La Scala del Paradiso*, Milano, Paoline Editoriale, 2007, p. 9-192.
- Pereira, Paulo, «A Arquitetura», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa – O Mundo Gótico (séculos XIII-XV)*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007;
- Petitmengin, P., *Pélagie la Pénitente. Métamorphoses d'une légende*, Tome I. *Les textes et leur histoire*, Paris, Études Augustiniennes, 1984;
- Pichel Gotérrez, Ricardo, *A “Historia Troiana” (BMP ms. 558). Edición e estudo histórico-filolóxico. Tese de Doutoramento*. Santiago de Compostela, Departamento de Filoxia Galega da USC, 2013;
- Picoito, Pedro, «Nuno Álvares revisitado», in *Ver – Valores, ética e responsabilidade* [on-line], 28 de Abril de 2009;
- Pontfarcy, Yolande de, «Introduction» in *The Vision of Tnugdali*, transl. from latin by Jean-Michel Picard, Dublin, Four Courts Press, 1989;
- Poole, Kevin R., «In search of Paradise: Time and Eternity in Alfonso X's Cantiga 103», in *eHumanista*, 9, 2007, pp. 110-128;
- Price, B. B., *Introdução ao pensamento medieval*, trad. T. Curvelo, Porto, Ed. Asa, 1996;
- Puente Ojea, G., *Fe cristiana, iglesia, poder*, 3ª ed., Madrid, siglo XXI Ed., 1997;
- Quintela, Paulo, 'Introdução' a *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*, com textos das duas primeiras edições avulsas e das duas *Compilações*. Inclui ainda, em apêndice, a *Tragicomedia del Parayso y del Infierno*, Coimbra, Livraria Atlântida, 1946;
- Reat, Noble Ross, «The Tree Symbol in Islam», in *Studies in Comparative Religion*, Londres, vol. 9, n° 3, (Summer 1975), pp. 1-19;
- Rebelo, Luís de Sousa, «As crónicas portuguesas do século XVI», *Viagens do olhar: retrospectiva, visão e profecia no renascimento português* (de Helder Macedo e Fernando Gil, com a colaboração de Luís de Sousa Rebelo), Porto, Campo das Letras, 1998;
- Reckert, Stephen, «Forma interior do drama vicentino: as *Barcas*», in *Gil Vicente. Espírito e Letra*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, pp.61-104;
- Reynolds, Roger E., «Apocalypses New: The Recently Discovered Beneventan Illustrated Beatus in Geneva in its South Italian Context», in *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, Vol. III/No. 4 (2012), 1-44;
- Rivière, Jean, *Le dogme de la rédemption*. Étude théologique, Paris, Gabalda, 1931;
- Rodrigues, Jorge, «A arquitetura românica», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa – O Mundo Românico séculos XI-XIII*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007;

- Rodrigues, Maria Idalina Resina, «A Barca gloriosa do quarto novíssimo», in *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa Teorema, 1999, pp. 109-145;
- Rogues, J., «Existência cristã e esperança da salvação», in J. Delumeau (dir), *As grandes religiões do mundo*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, pp. 97- 126;
- Rosa, Maria de Lurdes, «A religião no século: vivências e devoções dos leigos», in M. Jorge e A. M. Rodrigues (eds.), *Formação e limites da Cristandade*, Vol. I. de Carlos Moreira Azevedo (coord.), *História religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 423-510;
- «A santidade no Portugal Medieval», in *Lusitania Sacra*, 2ª série, 13-14 (2001-2002), pp. 369-450;
- «Por detrás de Santiago e além das feridas bélicas. Mitologias perdidas da função guerreira», *Longas guerras, longos sonhos africanos*, Porto, Fio da Palavra, 2010;
- Royo Marín, Antonio (1997), *Teología de la Salvación*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos;
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro, «Introducción» in *General Estoria de Alfonso X. Primera Parte*. Madrid, Fundación José António de Castro, 2009;
- Sanders, Henry A., *Beati in Apocalipsis libri duodecim*, Roma, American Academy of America, 1930;
- São Boaventura, Fortunato, *Colecção de inéditos portugueses dos séculos XIV e XV*. Porto, Edições Comemorativas dos Descobrimentos Portugueses, 1988 *apud* ed. 1829;
- Saraiva, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Bertrand, 1981;
- *História da Cultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, Jornal do Fôro, 1950, p. 603;
- *Os Painéis do Infante Santo*, Leiria, e/ed, 1925;
- Silva, Elsa Maria Branco, *Castelo Perigoso. Edição Crítica*, Lisboa, Colibri, 2001;
- Silva, José Custódio Vieira da; Redol, Pedro, *Mosteiro da Batalha*, Lisboa, IPPAR e Scala, 2007;
- Sobral, Cristina, «A retórica do prólogo no *Tratado da Vida do Infante D. Fernando*», in *Românica. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, núm. 18, Lisboa, 2009;
- «Notas para uma história da hagiografia em português: os séculos XIII e XIV», in *Cadernos de Literatura Medieval. CLP. Hagiografia*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2015;
- «O modelo discursivo hagiográfico», in *Modelo*. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Porto, Faculdade de Letras, 1995, pp. 97-107;
- *Santa Maria Egípcíaca em Alcobaça: edição crítica das versões medievais portuguesas da lenda de Maria Egípcíaca*. Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 1991;
- Solalinde, António, «Introducción» in *General Estoria. Primera Parte*. Ed. A. Solalinde. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1930, pp. IX-LXXXI;
- Spiegel, Gabrielle M., «Political Utility in Medieval Historiography. A Sketch» e «Genealogy: Form and Function in Medieval Historiography», in *The Past as Text*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 83-98 e 99-110;
- Stegagno-Picchio, Luciana, «O Purgatório em Gil Vicente: estado ou lugar?», in *Temas vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Teatro do Bairro Alto, (1988), pp. 159-174;
- Suárez, Ana; Williams, John, *Fragments de Beatos*, Colección Scriptorium 32, Madrid, Testimonio, 2009;

- Szkilnick, Michelle, *L'Archipel du Graal. Etude sur l'«Estoire del Saint Graal»*, Genève, Droz, 1991;
- Teixeira, António Braz, *A Filosofia da Saudade*, Lisboa, Quidnovi, 2006;
- Tejada, F. Elias de, «Ideologia e utopia no Livro da Virtuosa Benfeitoria», in *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 3, pp. 5-19;
- Teyssier, Paul, "Introduction" a *La Barque de l'Enfer*, Edition critique, traduction française & notes, Paris, Chandeigne, 2000;
- Torres, Cláudio; Macías, Santiago, «A arte islâmica no Ocidente andaluz», in Paulo Pereira (Direção), *História da Arte Portuguesa – Da Pré-História ao Islão*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007;
- Uytfanghe, Marc van, «Le culte des saints et l'hagiographie face à l'écriture: les avatars d'une relation ambiguë», in *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 155-202;
- «Modèles bibliques dans l'hagiographie», in G. L. Pierre Riché, *Le Moyen Age et la Bible*, Éditions Beauchesne, 1984, pp. 449-487;
- Vasconcellos, Laura Paes de, «Do Immrama Brian Mac Febal ao Conto do Amaro», in *Matéria de Bretanha em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p. 182;
- Vega, Carlos Alberto, *Hagiografía y literatura*, Madrid, El Crotalón, 1987;
- Viller, M., Baumgartner, C., & Rayez, A., «Salub», in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Paris, Editions Beauchesne, 1932-1995, vol. 12;
- Wirth, Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 2008;
- Wooding, Jonathan M., ed., *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature: An anthology of Criticism*, Dublin, Four Courts Press, 2000;
- Zecker, Jonathan L., *The Symbolics of Death and the Construction of Christian Asceticism: Greek Patristic Voices from the Fourth through Seventh Centuries*, Doctoral thesis, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/3217/>;
- Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

