

digitAR

queologia
chaeology

ig
it
al

q u i t e c t u r a
c h i t e c t u r e
t e s t s

TÍTULO	digitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes
NÚMERO	II
EDITOR	Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património
LOCAL DE EDIÇÃO	Coimbra (Portugal)
DATA DE EDIÇÃO	Abril de 2015
PERIODICIDADE	Semestral
DIRECTORA	Maria da Conceição Lopes
COORDENAÇÃO	Maria de Lurdes Craveiro e Carla Alexandra Gonçalves
CAPA	Martino Correia
FORMATAÇÃO	Ricardo Cabral, Martino Correia e Tiago Costa
CONTACTOS	revistadigital@gmail.com (+)351 239 851 600
ENDEREÇOS	www.revistadigital.org Largo D. Dinis, 3000-143, Coimbra, Portugal
ISS	2182-844X

Ao citar conteúdos da presente revista, os autores deverão indentificar sempre o título da revista (digitAR), data de edição, número do volume e páginas.

When citing this journal, authors should always indentify the journal title (digitAR), date of publication, volume number and pages.

Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0) - <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>



Índice

EDITORIAL	4
Maria da Conceição Lopes	
APRESENTAÇÃO	5
Carla Alexandra Gonçalves	
I - Corpo: realidade(s) e Utopias	
IMÁGENES DEL CUERPO EN EL DÍA A DÍA DE AL-ANDALUS	10
Susana Gómez Martínez	
O MITO DO CORPO FEMININO NOS MEDIA	23
Susana Wichels	
ARTES DA PERFORMANCE E ANOS 80: ATOS POÉTICOS E PÓS-UTOPIA	39
Sandra Guerreiro Dias	
OS CORPOS NA ESCULTURA DO SÉCULO XVI	52
Carla Alexandra Gonçalves	
II - Entre deuses e demónios	
CORPOS ESTRANHOS: DIFERENÇAS ÉTNICAS E CONSTRUÇÕES RACIAIS NA CULTURA VISUAL DO RENASCIMENTO	65
Maria José Goulão	
CORPOS MARGINADOS NA ARTE MEDIEVAL	87
Joana Antunes	
CORPOGRAFIAS DEL LÍMITE. ENTRE EROS E TÁNATOS	122
Lorena Amorós Blasco	
O CORPO REINVENTADO E A PARÁBOLA DO BESTIÁRIO HUMANO NOS MOSAICOS DA ANTIGA HISPÂNIA	131
Cátia Mourão	

III - Uma teologia para o corpo	
ON BODIES AND IMAGES IN THE MIDDLE AGES	149
Alicia Miguélez Caveró	
O CORPO COMO MEMÓRIA DO PÓ DA TERRA - UMA LEITURA A PARTIR DO ORTO DO ESPOSO	161
Marisa das Neves Henriques	
CORPO E TEMPO - AS IMAGENS IDEALIZADAS DA ARTE EGÍPCIA	168
José das Candeias Sales	
O CORPO FIGURADO DOS JUDEUS EM BRAGA NOS INÍCIOS DO SÉCULO XVI	186
Francisca Pires de Almeida	
VIGENCIAS DE LO SAGRADO EN LA REPRESENTACIÓN DEL CORPUS	195
Josep Tornero Sanchis	
IV - As arquitecturas do corpo	
CORPO E ÁGUA: OS BANHOS PÚBLICOS EM PORTUGAL NA IDADE MÉDIA	206
Luísa Trindade	
CORPOS IN E EX-SITU: PROBLEMÁTICAS DA CONTEXTUALIZAÇÃO DA IMAGEM	222
Maria José Travassos Bento	
CORPOS DE CLAUSURA. REFLEXÕES SOBRE A ARQUITETURA MONÁSTICA FEMININA NA ÉPOCA MODERNA	229
Maria Luísa Jacquinet	
PROJECTO ARTÍSTICO	238

EDITORIAL

Maria da Conceição Lopes

CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

O novo volume da Revista digitAR convoca o Corpo para lhe servir de tema.

O Grupo Multidisciplinar em Artes do Centro de Estudos em Arqueologia Artes e Ciências do Património, organizou, em Coimbra, em Outubro de 2013, o I Colóquio Internacional intitulado *o Corpo Através da Imagem*.

Aqui se reúnem os textos que resultaram dessa reunião e do proficiente debate que a caracterizou. Não é por isso um volume de actas, uma vez que o conteúdo ultrapassa largamente o ambiente científico das exposições então apresentadas.

Ordenados sob quatro títulos, I. *Corpo: realidade(s) e Utopias*, II. *Entre deuses e demónios*, III. *Uma teologia para o corpo*, IV. *As arquitecturas do corpo*, os textos expressam o proficuo ambiente de reflexão e debate que estimularam.

Cumpre-se neste volume o percurso por um território onde as imagens interceptam as ideias, misturando-se e exibindo-se em límpidas transparências, as quais nos encaminham de um texto ao outro através de *desafiador* alinhamento que sempre acompanha a dimensão humana.

O corpo apresenta-se como protagonista dessa dimensão e, por reflectir olhares que se repartem por multiplicadas expressões em que o tempo da representação se confunde com as visões focadas ou alteradas e com a geografia das observações, surge diverso e temerariamente contraditório.

Às vezes, o corpo surge serenamente; noutras conspexões desvenda-se

em posturas dramáticas ou cruéis, escancarando sempre a invocação que os homens carregados da força do seu tempo fazem do seu próprio corpo; até mesmo quando por transferência o Homem torna protagonista da sua representação mortais ou imortais deuses ou activos demónios.

Com este volume, que quase poderia ser um tributo ao corpo transversalmente inscrito na e pela Arte, a digitAR cumpre a sua vocação para acolher e divulgar a força criativa que percorre a investigação sobre a construção do mundo nas suas diversas evidências.

APRESENTAÇÃO

Carla Alexandra Gonçalves

CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

O Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património conta com uma equipa de investigadores que trabalham no âmbito da escultura, da arquitectura, da pintura, da arte integrada, da teoria da arte, da museologia, entre outras categorias que pretendem pensar-se de forma articulada com a arqueologia e as restantes ciências humanas e sociais, promovendo sistemas de pensamento transversais e transdisciplinares.

Desta forma, e porque a investigação deve consubstanciar um processo aberto, dinâmico e integrado, foi lançado à comunidade científica um conjunto de preocupações comuns pela sua transversalidade: o estudo do corpo através das suas representações.

Deste desafio resultou o encontro científico que reuniu investigadores portugueses e espanhóis oriundos das mais diversas áreas de intervenção e de prática. O encontro saldou-se no primeiro colóquio internacional titulado *O Corpo através da Imagem* e numa exposição que deu a conhecer trabalhos fotográficos e uma vídeo-instalação, todos inéditos e ideados a partir das mesmas preocupações teóricas.

A representação do corpo, no que ele significa, na sua lírica, no seu discurso e através da sua presença no espaço e no tempo reflectem um conjunto de inquietações que acompanham o homem desde sempre. Reflete as ideias que o homem tem dele mesmo, bem como dos demais, e constitui-se como um material de investigação que, integrado, possui

uma textura muito relevante. O corpo é, para além de um instrumento, também um reflexo de determinadas dinâmicas sociais, culturais e mentais e é assim que o *estudo das suas representações* estimula e constrói o pensamento sobre o Homem de uma forma viva e constantemente renovada.

O corpo representa a vida com todas as suas *histórias*: a história dos nascimentos, do desenvolvimento, da doença e da morte, dos costumes, das tecnologias corporais, do medo, do desejo, da monstruosidade, da intimidade, do sonho, da alma que o corpo encerra ou descerra, entre tantas outras que conformam tantos outros retratos do homem e que se constituem como objectos particulares de indagação.

A *biografia do corpo* tem vindo, paulatinamente, a ganhar um novo lugar na historiografia. Numa época em que se interrogam determinados valores tais como a perpetuidade da beleza, da juventude e da sanidade, o amor, a individualidade, a doença (e as pestes), o desejo, e também a liberdade, entre outros, a vida e a morte adquirem um novo espaço nas inquietações humanas.

Por outro lado, resta o espaço do próprio corpo enquanto entidade que ainda se desconhece, sobretudo na sua relação com o sujeito que o possui, e na relação com os outros corpos; na relação com as emoções e com os medos e, também, na sua relação com a alma que durante tanto tempo se pensou encerrada no interior da carne corruptora. O lugar que compete ao corpo, que lhe pertence no seio das sociedades e dos tempos revisita-se aqui

à luz da sua própria materialidade para o poder captar nas densas teias da sua mais remota essência.

A obra de Philippe Ariès, e continuada por Georges Duby, *História da Vida Privada*, editada em Portugal pela Afrontamento em 2006, veio demonstrar este interesse do público sobre o tema da vida privada no Ocidente, incitando a historiografia a dedicar um espaço próprio aos horizontes da história antropológica com objectivos concretos no reconhecimento de outras esferas do conhecimento do homem.

Em 1990 publica-se em Portugal a obra de Jacques Le Goff, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, estudo que leva a cabo uma história etnográfica e antropológica, pretendendo entender os silêncios (da História) que falam, obtendo informações com base nos vazios, cujos sentidos procura, e perseguindo, através deles, aquela visão de conjunto do Homem em sociedade. Foi também pela mão de Jacques Le Goff e Nicholas Troung que surgiu *Uma História do Corpo na Idade Média*, obra que sintetiza uma investigação produzida sobre o corpo e as suas práticas.

Em 2004 reedita-se a colectânea de textos titulada *Corpo e História*, organizada por Carmen Lúcia Soares, e editada pela Editora Autores Associados (Campinhas, Rio de Janeiro). Trata-se de um texto que procura tratar o corpo na sua diversidade, juntando artigos que vão desde a medicina à filosofia, e com um caminho trilhado entre a Antiguidade Clássica e a Época Contemporânea, miscigenando ideias que garantem a complexidade do que é estudar o corpo como forma de alcançar o Homem.

Refira-se também o importante volume que resultou do primeiro encontro científico sobre o corpo, coordenado por Ana Isabel Buescu, João Silva de Sousa e Maria Adelaide Miranda Buescu, *O corpo e o gesto na civilização medieval*, editado em 2006, que funciona como uma espécie de motor de arranque na investigação portuguesa sobre a história medieval do corpo. O volume que Alain Courbin, Jean-

Jacques Courtine e Georges Vigarello organizaram, intitulado *História do Corpo* e dada a lume em 2008 pela Petrópolis, vem, do mesmo modo, demonstrar um repetido interesse pela sistematização do problema da esfera privada e, de certa forma, também pelo corpo enquanto sujeito de devir(es), ou enquanto *estrutura com história*.

Em 2011, surge a obra organizada por José Mattoso, *a História da Vida Privada em Portugal*, dividida em vários volumes, que remete para o quotidiano nacional com grande rigor. Trabalha-se aqui a dicotomia das esferas pública e privada (cujos lugares de importância historiográfica têm sido alternados), mas tocando outros assuntos, tais como a história das condutas, as práticas do corpo, ou a sua *tecnologia*, entre outros lugares de análise que merecem especial atenção.

O corpo também tem merecido algum lugar de destaque como tema de encontros científicos, como o que ocorreu em 2011, na 14.ª edição das jornadas históricas, organizadas pela Câmara Municipal de Seia e coordenadas por Fernando Catroga, subordinado ao tema *A História e o Corpo*. Refira-se ainda o seminário realizado em Maio de 2012, organizado pela Universidade Lusófona de Lisboa, titulado *O corpo memória e identidade*.

Faltava um estudo sobre o corpo partindo das relações com a sua própria representação. Uma nova abordagem que parte da realidade artística, das formas, das imagens e das figuras, e também dos espaços e das cidades que se idealizaram para albergar corpos com as suas vidas. Nesta circunstância, *reconstrói-se* a história do corpo partindo das suas imagens. Porque a *história do corpo* tende a edificar-se como um assunto que intenta, numa perspectiva baseada em eixos transdisciplinares, compreender o Homem na sua relação com a vida e com o mundo que constrói e habita.

A abordagem sobre os conteúdos relacionados com o Homem determina

uma área científica específica, onde são accionadas metodologias próprias de trabalho e formas diferentes de tratar os problemas que se colocam. Sendo certo que a moderna História da Arte já não se compraz apenas com o estudo das obras de arte no tempo, importa verificar que uma *História da Arte científica* vai agora ao encontro de realidades que, até há bem pouco tempo, não entendia como dilemas que lhe eram próprios. Assim, interroga-se agora uma quantidade crescente de registos materiais e imateriais integrados que, articulados ou re-arrumados, vão oferecendo uma nova e enriquecida visão do Homem. A História da Arte passa a interessar-se por novos objectos de trabalho que, por sua vez, enveredam por novas metodologias de investigação, obrigando à constante modernização de processos e elaborações teóricas. Neste sentido, e se os caminhos desta ciência pareciam estabilizados, na actualidade, o sentido e os percursos estabelecidos, pela sua constante abertura ao novo, pelas novas categorias e exigências, pelos olhares lúcidos que cria, pela espessura dos seus processos transdisciplinares (em constante articulação directa com outras áreas do saber, como as das ciências exactas e tecnológicas, das quais já não pode prescindir), pela abrangência dos seus objectos de análise, pela expansão das suas fontes, pela sua lógica interna que desenvolveu uma área de ininterruptos questionamentos, exigem do investigador um sempre renovado âmbito de actuação e de procedimentos.

A história da arte não se dissocia da antropologia (e da antropologia das imagens), da arqueologia, da sociologia, da filosofia, da psicologia, da teoria artística, da estética, da crítica, da literatura, da prática artística, dos estudos do património... e também da história dos costumes e da história das expectativas dos homens, entre outros temários que cumpre articular para descobrir o que o tempo esconde. Tal e qual como, em obrigatória transdisciplinaridade, importa a articulação a outras áreas científicas, nomeadas como exactas e tecnológicas, na medida em que todas elas interferem na resolução do mesmo enigma que é a vida e o homem.

Em conclusão, a História da Arte é uma ciência que investiga em eixos de problematização cada vez mais amplos e complexos. Deve, por isso, o historiador da arte atender aos amplos caminhos que a transdisciplinaridade lhe abrem, ou que se lhe impõem, numa altura em que a ciência se constrói como um sistema de conhecimento integrado.

É nesta conjuntura de grande abertura e liberdade de indagação metodológica que surge este tema de trabalho: o *corpo através da imagem*. A particularidade do caso refere-se ao facto de se trabalhar a partir do corpo e das suas representações, da sua escala, dos seus sinais e símbolos, das suas referências, das suas manifestações, entre tantas possibilidades, para que possa chegar-se ao homem que assim se expõe e demonstra.

Desde o nascimento até à morte vive o homem com o seu corpo e com os corpos remanescentes que, com o seu, se encontram e relacionam. O corpo determina a imagem (exterior e interior) que cada sujeito faz de si, bem como as imagens que capta dos restantes indivíduos que, com ele, habitam no espaço e para além do tempo (as imagens dos corpos e dos gestos perpetuadas oferecem a possibilidade de perenizar determinados sujeitos). É através do corpo que o homem se comporta e se exprime, comunicando, agindo, promovendo, empreendendo... Sem o seu corpo, com as suas formas, não podia o homem realizar tudo quanto faz, nem esperar do outro aquilo que o outro ajuda a realizar, enformando sistemas globais.

Ainda assim, o corpo estabelece-se como uma realidade mutante e muito frágil, sujeita a constantes variações que o deterioram, acabando por fazê-lo desaparecer. Foi por isso que o homem instituiu, desde sempre, uma forte relação com o incorpóreo. E é esta dualidade entre o perecível e o eterno que fez do homem um sujeito singular, permanentemente preocupado com as suas origens, procurando, a partir delas, levantar os véus do seu caminho rumo ao fim.

É empreendendo este caminho entre as origens e o fim que o homem se resolve, promovendo a investigação sobre si próprio no mundo que, com ele, estabelece elos fecundos. E entre o início e o fim convive o homem com a natureza que sobre ele age e reage, construindo um sistema que, se devidamente reconhecido, mais fácil será de moldar, atendendo às necessidades do corpo e da vida. Controlar o corpo é, então, uma actividade intimamente ligada ao mundo que lhe é exterior, porque controlar o corpo é, também, viver em harmonia com o cosmos e com os tantos corpos que habitam o mesmo corpo ou o mesmo espaço, ou ainda outros espaços que com o seu possam desaguar num qualquer relacionamento.

Estudar o corpo através das suas imagens é, então, propor novas vias de pesquisa determinadas pela relação do homem com o seu corpo, mas também com a natureza, com os outros corpos, com os seus sistemas de regulação e de manutenção, com os seus medos, com a doença, com o reflexo, e com os sistemas de códigos e de imagens que criou para sistematizar-se, e também para perenizar-se, para reconhecer-se, para controlar-se, para se organizar no todo e para se garantir no caos.

E estudar o corpo através das imagens é partir das representações materiais do corpo, da representação das suas doenças corporais, das doenças da alma, da tecnologia do corpo, do nascimento, da morte, das idades da vida, do medo, do amor, da fantasia, do gesto, da festa, da solidão, do zodíaco, da deformidade, da beleza, mas também das referências corporais que residem nos planos arquitecturais e das cidades, para obter e gerir as informações sobre a vida e sobre a história do homem.

Desta forma se inverte o processo tradicional de realização historiográfica que utiliza as representações do corpo como ilustração, ou como suporte visual para legitimar as teorias, reivindicando-se agora a (re)construção do "retrato" do Homem, partindo, precisamente, das suas figurações.

I
Corpo:
Realidade(s) e
Utopias

IMÁGENES DEL CUERPO EN EL DÍA A DÍA DE AL-ANDALUS

Susana Gómez Martínez*

CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

CAM - Campo Arqueológico de Mértola

RESUMO

La representación del cuerpo humano es un tema controvertido en el arte y la arqueología islámicas. Contrariamente a la creencia, popularmente bastante extendida, de que la representación de los seres vivos era prohibida en el Islam Medieval, son muchas las representaciones que encontramos, tanto en las expresiones artísticas eruditas y palaciegas, como en las manifestaciones populares de la más diversa índole. Esta comunicación pretende aportar algunas ideas destinadas a la sistematización de la imagen humana en los objetos del día a día del medievo islámico, con especial incidencia en la cerámica del Garb al-Andalus, procurando desvendar el valor simbólico, ritual o vivencial de las representaciones.

Palavras-chave: Figura humana, Garb al-Andalus, Día a día

ABSTRACT

The representation of the human body is a controversial theme in Islamic art and archaeology. Contrary to the wide held belief that the portrayal of the human being was not allowed in Medieval Islam, we have found many examples of artistic expressions, both regal and erudite, as well as popular examples of a diverse nature.

This paper aims to contribute some ideas to the systemization of the human image in Medieval Islamic everyday objects, especially in the ceramics from the Garb al-Andalus. It is an attempt to uncover the symbolic value of the representations as well as their experiential and ritual worth.

Keywords: Human figure, Garb al-Andalus, Daily life

*susanagomez@sapo.pt

1. LA REPRESENTACIÓN HUMANA EN EL ISLAM

La representación de la imagen humana en el Islam es un tema controvertido que ha enfrentado a lo largo de los siglos diversas escuelas teológicas. El tema, por lo que se refiere al Islam primitivo, ha sido abordado por diversos autores, aunque en su mayor parte esgrimen argumentos ya sintetizados, hace años, por Grabar (1996: 89 y sig., ver también Ettinhausen & Gravar, 1996: 27-28).

Varios parajes del Corán (Alcorão, 2010: V, 90 y VI, 74) rechazan las imágenes (*ansab*) como obra del demonio, entendidas siempre como ídolos (Alcorão, 2010: nota 512). Más allá de cualquier problema de interpretación del libro sagrado y del significado exacto de los términos utilizados en él, resulta claro que la condena incide en la idolatría y en el peligro del politeísmo. Es en este sentido en el que debe interpretarse la destrucción de imágenes en la Meca por parte de Muhammad y el hecho de que respetase una representación de la Virgen con el Niño, indicando que las imágenes, en sí mismas, no eran objeto de rechazo. Esto llevó a Ettinhausen y Grabar (1996: 28) a considerar una actitud no iconoclasta sino anicónica en el Islam primitivo.

No obstante, el texto sagrado manifiesta alguna animadversión a la creación artística, pues sólo “Dios es creador de todo y vela por todo” (Corán: XXXIX, 62) y, por lo tanto, quien ose crear una imagen de un ser vivo, se arroga un atributo divino haciéndose merecedor de la condena eterna. Esto es lo que, en mayor medida, lleva a una desconfianza en relación a las representaciones figurativas y a que los musulmanes, desde los primeros tiempos, limiten o incluso rechacen la representación de animales o personas. Esta idea se expresa de forma vehemente en algunas tradiciones (*Hadith*), en su mayor parte datadas ya del siglo IX, según las cuales el artífice que imita a Dios en su virtud creadora, será llamado a dar vida a sus creaciones en el Juicio Final y, si no lo consigue, será condenado para la Eternidad.

No obstante, también son muchos los

argumentos retirados del Corán y del *Hadith* que justifican las representaciones como forma de glorificar la obra del Creador o, en el caso de las tradiciones, determinar en qué condiciones es lícito o no el uso de imágenes. En este sentido, lo que es claro y fácil de constatar a través de la observación de los testimonios materiales del Islam medieval es que las imágenes de animales o personas, presentes en diversas expresiones artísticas, están ausentes en los espacios de carácter religioso.

El deseo del artífice de no incurrir en la blasfemia de pretender equipararse a *Allah* como Creador, podría justificar el fuerte esquematismo y estilización de las representaciones figuradas en el Islam y su elevado valor simbólico. También se insiste, con frecuencia, en la influencia que el carácter de divinidad abstracta del Dios de los semitas, judíos y musulmanes, habrá tenido en la concepción esquemática y simbólica de las imágenes (Rodríguez, 2008: 77). No obstante, esta tendencia no es una innovación, ni es exclusiva de la esfera islámica en la Edad Media, lo que lleva a concluir que la estilización de seres vivos, vegetales o animales, no es una invención del Islam, pero este la llevará a su máxima expresión al otorgarle el sentido e intención, específicamente islámicos, de evitar la imitación “blasfema” de la obra del Creador (Rodríguez, 2008: 78).

De hecho, como decíamos, encontramos un gran número de representaciones humanas en el arte de los primeros siglos del Islam. No es nuestro objetivo detenernos en este aspecto, no obstante, nos es de utilidad recoger algunos ejemplos de representaciones del Oriente del Mediterráneo que nos ayudan a explicar algunos aspectos de la representación humana en al-Andalus. Se trata, en concreto, de una de las pinturas de los baños de *Qusayr `Amra* (Almagro, Caballero & Zozaya, 1975) en la que se representó al monarca en su trono entre dos *flabelari*, reproduciendo una iconografía muy extendida en la Antigüedad que encontramos, por ejemplo, en la *Domus Aurea* representando la majestad de Nerón (Zozaya, 2011). Esta composición

tripartita, muy difundida en el arte medieval, cobra diferentes significados en la *Majestas del Pantocrator* cristiano y en el ejemplo islámico que mencionábamos, evidenciando la capacidad del arte medieval de reinterpretar elementos iconográficos de la Antigüedad según sus necesidades simbólicas.

Las características de esta pintura son indudablemente propias del arte bizantino de la época, de cuyos artistas se nutre. No obstante, se ha señalado también la influencia sasánida en varias representaciones del soberano (Baer, 1999 o Ettighausen & Grabar, 1996: 65-66).

Este es un ejemplo de cómo, en los primeros siglos del Islam, se configura una iconografía palatina, erudita, en la que están presentes las figuras humanas, y que adapta elementos tomados de los territorios que va ocupando, interpretándolos según sus necesidades.

2. LA FIGURA HUMANA EN AMBIENTE ERUDITO O PALATINO DE AL-ANDALUS

La llegada de los Omeyas a la Península Ibérica trajo consigo la introducción de nuevos elementos iconográficos en las creaciones artísticas de la Antigüedad Tardía. Es de suponer que las formulaciones que se configuraron en la zona sirio-palestina en los dos primeros siglos del Islam llegarían, en mayor o menor medida, a al-Andalus y, de hecho, se plasmaron en la simbiosis que manifiestan los testimonios artísticos más antiguos, de los que la mezquita de Córdoba es el exponente máximo. No obstante, desconocemos la existencia de representaciones humanas en el arte oficial durante el periodo emiral (siglos VIII y IX), sin poder determinar si no se han conservado, o si realmente no existieron. Sí que conocemos representaciones de animales (leones y grifos) como, por ejemplo, el conjunto escultórico de Lisboa, formado por el friso ornamental y el pilar de Chelas y el pilar de la Casa dos Bicos, que puede remontar al siglo IX y que refleja importantes influencias de los palacios omeyas del Próximo Oriente (Real, 1998: 82-85).

Las más antiguas representaciones humanas conservadas de al-Andalus se fechan en época califal. Son bien conocidas las expresiones artísticas palatinas, ejecutadas en mármol, seda, marfil y cerámica, que han sido objeto de numerosos estudios por parte de historiadores del arte por su excepcional riqueza, tanto en materiales como en ejecución técnica, por su equilibrada composición y por la belleza de los temas representados.

Es rara la presencia de personas en la decoración arquitectónica de al-Andalus. Una notable excepción es el capitel de los músicos, proveniente de Córdoba, de finales del siglo X, que presenta, en cada uno de sus cuatro lados, tañedores tocando diferentes instrumentos de la familia del 'ud, antecedente del actual laúd (Carpio Dueñas, 2001:135). Otra rara excepción, la encontramos en una pila de mármol de Játiva del siglo XI (Dodds, 1992) donde aparecen diversas escenas de carácter "cortesano": un conjunto de músicos, un bebedor con un sirviente, escenas de juegos entre las cuales una lucha con garrote, una procesión con ofrendas, un ama de cría, leones, lanceros y pavos reales con los cuellos entrelazados.

Sin embargo, es frecuente la presencia de figuras humanas en la eboraria del siglo X e inicios del XI, el ámbito más estudiado desde el punto de vista de la Historia del Arte (una síntesis reciente en Silva, 2013). Está lejos de nuestra intención, hacer un *corpus* sistemático de las representaciones humanas en este material, o de las interpretaciones que se han elaborado de los distintos temas iconográficos o de su significado socio-político (Prado-Villar, 1997), pero señalaremos algunos motivos que podemos conectar con el ejemplo oriental que mencionamos anteriormente, atestiguando la relación existente entre la iconografía de los Omeyas de Oriente y de Occidente. Así, en la Arqueta de Leyre, realizada en Córdoba a inicios del siglo XI para Abd al-Malik, hijo de Almanzor, podemos identificar un soberano barbudo, dotado de anillo de sello, que sostiene una botella y una rama o racimo, con dos servidores, uno a cada lado, el de la

derecha con un abanico y una botella o esenciero, y el de la izquierda con un mosqueador (Holod, 1992: 198-201) semejante a la representación del fresco de *Qusayr 'Amra*.

También encontramos ejemplos iconográficos antropomorfos de enorme valor en los bordados en brocado de seda, conocido como *tiraz*. Dentro de este capítulo, llamamos la atención para una pieza singular, la *yuba* funeraria del Monasterio de Oña (Casamar & Zozaya, 1991), un auténtico repertorio iconográfico califal en el que se encuentran dos elementos de carácter antropomorfo: la sirena y el sedente. La primera se representa en su forma clásica, con cabeza de mujer y cuerpo de ave, y no en la formulación medieval tardía con cuerpo de pez. La segunda figura humana corresponde a una representación del soberano sentado en su trono, donde volvemos a encontrar, entre otros atributos regios, algunos de los que exhibe el soberano de la Arqueta de Leyre: el anillo de sello y la botella (fig. 1). Este personaje se ha identificado con el primero



Fig. 1 - Figura del soberano en la Tela de Oña. Imagen cedida por Juan Zozaya.

de los Omeyas, *Mu'awiyya*, por Juan Zozaya (2011) y con *Abd al-Rahman I*, el primer Omeya andalusí, por Manuela Marín, que recoge una descripción detallada de este soberano del que se destaca la barba negra y el lunar en la cara, como en el soberano sedente de Oña (Marín, 2011).

Podemos deducir de la comparación de estas dos figuras que la presencia de la botella no es banal sino que responde a un elemento de identificación del soberano, como expone Juan Zozaya para el cual la redoma de cristal "simboliza, no el amor hacia el vino (acusación típica anti-omeya) sino el poder para llenar o vaciar una copa, que igual que un odre, simboliza el poder divino de llenar un contenedor con vida, o vaciarlo" (Zozaya, 2011: 12). Sería en este sentido, por lo tanto, como habría que interpretar otras escenas "cortesanas" que aparecen en los marfiles califales, por ejemplo en la ya mencionada Arqueta de Leyre, donde aparecen otros personajes con el jarro de la vida, además del soberano ya descrito.

Estas representaciones en marfil o seda surgen en objetos de lujo, de ambientes aristocráticos palatinos. Se trata de obras encomendadas dentro de la esfera de la corte califal y ejecutadas por artífices de su ámbito de influencia. Cabría pensar, por lo tanto, que se trata de una iconografía erudita y palaciega, propia de las elites políticas y militares pero que no llegó necesariamente a difundirse por el conjunto de al-Andalus.

Sin embargo, varias piezas de cerámica confirman la presencia de este registro iconográfico en un material más popular y accesible al común de la población. Una de las piezas más conocidas es la botella con un conjunto de seis músicos de Córdoba (Rosselló, 1992) que se ha interpretado como una escena palatina que reproduce el modo de vida de la corte omeya, semejante a las que aparecen, repetidamente, en los marfiles de los siglos X y XI y también en las piezas en mármol de Córdoba y Játiva. Representaciones de músicos aparecen en otras vasijas de la serie de "verde y morado" de

Córdoba (Aparicio & Cano, 2011) y Évora (información amablemente cedida por José Santos). El significado de estas escenas "cortesananas" ha sido interpretado por varios autores como representaciones simbólicas del poder (Doods, 1992).

Uno de los ejemplos más apurados del paso de estos temas simbólicos desde los materiales nobles a la cerámica, lo encontramos en un atafior decorado en "verde y morado" encontrado en Palmela de inicios del siglo XI (Fernandes, 1999). A pesar de encontrarse incompleto, podemos identificar sin dificultad una figura humana con los atributos del soberano que aparecen también en el tejido de Oña y en la Arqueta de Leyre: el anillo de sello y la botella con el líquido de la vida (fig.2).



Fig.2 - Representación del soberano en un atafior encontrado en Palmela.

Otro ejemplo de transposición de esta formulación erudita para la cerámica lo encontramos en un atafior encontrado en Benetússer, cerca de Valencia (Escribá, 1990) con la misma cronología (Soler, 2001). En él encontramos un personaje sin tocado ni barba que bebe de una botella.

Se han encontrado otros ejemplares de cerámica con temas antropomórficos ejecutados en verde y morado en Madinat al-Zahra e Ilbira (Gómez Moreno, 1951: 312; Retuerce & Zozaya, 1986; Cano, 1996) y Mértola (Gómez, 1994, Gómez, 2014), pero

se trata de fragmentos muy pequeños y resulta difícil reconocer las figuras completas y su significado iconográfico.

De forma genérica, se ha atribuido a la cerámica decorada en verde y morado un elevado valor simbólico como expresión del poder califal y como forma de propaganda de los Omeyyas (Barceló, 1993; Ación, 1996). Este tipo de cerámica siguió fabricándose durante el período de los Reinos de Taifa, y su producción estuvo ampliamente difundida por diversos territorios de al-Andalus (Bazzana, Lemoine & Picon, 1986), lo cual debe relacionarse con el fenómeno, bien conocido, de que los Reyes de Taifas siempre justificasen su poder como subordinado a la legitimidad de los Omeyyas.

Se podría argumentar que se trata de producciones palatinas que fueron ofrecidas a los aristócratas de la periferia en época califal, o promovidas por los reyes de taifas dentro del ámbito de su corte. No obstante, la muy generalizada difusión de la cerámica de verde y morado, especialmente a partir del siglo XI, indica que este tipo de objetos no serían exclusivos de ambientes palatinos, por lo que tendrían una poderosa eficacia como vehículos de propaganda.

3. REPRESENTACIONES ANTROPOMORFAS EN LOS SIGLOS XII Y XIII

A partir del siglo XII la representación de figuras humanas se hace menos frecuente en los materiales más nobles, aunque no desaparece completamente. De hecho volvemos a encontrar músicos representados en vasijas de cerámica en Murcia, ya no sobre cerámica decorada en verde y morado, sino sobre cerámica pintada en negro y esgrafiada (Navarro, 1980 y 1986), un tipo de cerámica que se ha relacionado también con la propaganda política de *Ibn Hud*, partidario de los abasidas que utilizaban el negro ostensivamente como identificador político y religioso (Ación, 1996; Guichard, 1990: T. 1, 141).

Es a partir del siglo XII cuando encontramos un tema iconográfico antropomorfo nuevo,

la hamsa, popular e incorrectamente conocida como "Mano de Fátima" (Maçarico, 2011). Se trata de una mano abierta que simboliza el número cinco (*hamsa* en árabe) de fuerte valor simbólico, ya que cinco son los pilares del Islam, cinco las oraciones que el fiel debe realizar diariamente, etc. (Zozaya, 2011). Se trata, por tanto, de la representación figurada de la idea abstracta de la bendición divina, que encontramos en diversos soportes. En cerámica aparece en un gran atafor decorado en verde y morado de Alarcos (Retuerce & Juan, 1999), en jarras esgrafiadas de Sagunto, Murcia, Cieza, Lorca, Almería y Ceuta (Navarro, 1986: 79-84) y en tinajas con la mano estampada mediante una matriz (Gómez, 2011: 30, ver fig. 3), a título de ejemplo.

Este símbolo adquirió, muy temprano, un



Fig.3 - Fragmento de tinaja con un motivo estampado representando la *hamsa*.

fuerte valor profiláctico para prevenir el mal de ojo. No son raros los ejemplos de colgantes en hueso con forma de mano, encontrados en diversos yacimientos de al-Andalus en contextos de la segunda mitad del siglo XII y primera mitad del XIII (Gómez, 2011: 49). La fuerza protectora de este símbolo se ha mantenido hasta nuestros días en el Norte de África, más allá del aprovechamiento turístico de que actualmente es objeto.

Por lo que se refiere a las representaciones de figuras completas de personas, se han encontrado en el Garb al-Andalus tres figuras de jinetes sobre sus caballos representados sobre placas de plomo recortadas. La forma de montar y el gesto del caballero sugieren una escena de montería con halcón. Esta imagen, frecuente en la Antigüedad Tardía, como podemos observar, por ejemplo, en los mosaicos del siglo VI de Mértola (Lopes, 2003: 110-112), revestida de un nuevo significado, fue asimilada por el mundo islámico. A título de ejemplo, jinetes con su caballo aparecen en la cerámica vidriada policroma en Irán y en Túnez en el siglo X, y halconeros a caballo en cerámica de tipo "*minai*" de Persia en el siglo XIII (Soustiel, 1985: 22, 58, 158, 95). La figura del halconero también es frecuente en otros materiales; podemos encontrarla en marfil en los Botes de los museos *Victoria & Albert* y *Louvre* y en la ya mencionada arqueta de Leyre, y en tejido, en el sudario de San Lázaro de Autum (Zozaya, 2010).

De las tres placas de plomo con imagen de jinete del Garb al-Andalus, dos se han encontrado en Mértola (VV.AA., 1998: 107 y Gómez, 2011) y una en Silves (Gomes, 1998: 20; Gomes, 2000: 319). Esta última fue interpretada como una insignia de peregrino representando Santo Tomás Becket. En el caso de Mértola, una de ellas apareció en un contexto del tercer cuarto del siglo XII, por lo que nos parece poco probable que un peregrino perdiese la imagen recuerdo del santo, en un puerto musulmán, poco tiempo después de la muerte del arzobispo inglés en 1170, sobre todo teniendo en cuenta que los ejemplares de insignias de peregrino de Santo Tomás del *British Museum* se fechan en el siglo XIII, época de la primera referencia textual a este tipo de objetos (Tait 1955: 39). Aunque la figura del halconero ha sido considerada con frecuencia como la representación de una escena palaciega de caza, Juan Zozaya la identifica con la imagen de *muyyāhid*, el mártir por la fe (Zozaya, 2010).

A partir del siglo XII, aparece una tipología rara hasta entonces en cerámica: las figuras de bulfo, que pueden aparecer aisladas o



Fig.4 - Insignia de caballero.

formando parte de un objeto complejo.

Las más antiguas son dos ejemplares procedentes de Pechina (Almería) con cronología de los siglos IX-X: una tosca cabeza humana (VV.AA., 1993: 226; VV.AA., 2006: 170) y un jinete con su caballo (VV. AA., 2006:171). No tenemos muchos detalles sobre el contexto exacto de su hallazgo, aunque parecen estar asociadas a los talleres de alfarería encontrados en este yacimiento (Castillo, Martínez & Ación, 1987) y cabría pensar que el contexto manufacturero fue el que los ocasionó.

El ejemplo más espectacular de figuras humanas de bulto es, sin duda, la pieza conocida como "Vaso de Tavira" (Maia, Maia & Torres, 1998; Gomes, 1998; Maia, 2003a; Torres, 2004; Maia, 2004 y 2012; Rosselló, 2006 y Paulo, 2007). Se trata de un recipiente de paredes altas y diámetro considerable, con el borde formando un tubo por el que circularía agua y al que está adosado un conjunto de figuras de animales y personas (fig. 5). El grupo principal lo componen tres figuras humanas montadas a caballo: una mujer tocada con una especie de diadema, con un guerrero a cada lado, uno armado con una lanza y el otro con espada y escudo. Un tercer guerrero, a pie, está provisto con una ballesta. A su lado y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, encontramos

una tortuga, animal asociado a la longevidad, y una torre, en la que están posadas pequeñas aves, y que serviría de embudo por el que introducir el líquido. A continuación encontramos un conjunto de animales entre los que se reconoce claramente un camello, conocido como símbolo de abundancia, y un buey o toro identificado por un su cuerpo robusto y la presencia de un cencerro. Las dos figuras siguientes han desaparecido. El último conjunto de figuras corresponde a un grupo de músicos de los que se han conservado sólo dos, uno de ellos tocando un adufe o pandero cuadrado y el otro lo que parece una flauta travesera o un tambor. La pieza está plagada de detalles interesantes que nos llevaría muchas páginas describir, por eso nos referiremos únicamente a los que nos sirvan en nuestro hilo argumental.

Se han vertido varias interpretaciones para este asombroso objeto. Maria Maia (2004 y 2012), Cláudio Torres (2004) y Guillermo Rosselló (2006) lo relacionan con algún tipo de ritual de carácter matrimonial, mientras que Mário Varela Gomes (1998) y Luís Campos Paulo (2007) lo consideran una pila de abluciones destinada a incentivar la *djihad*. No podemos entrar en detalles sobre los argumentos de unos y otros por falta de espacio, por lo que únicamente nos pronunciaremos globalmente sobre cuál sería la hipótesis más apropiada inclinándonos por la nupcial y no por la de una pila de abluciones alusiva a la *djihad*, especialmente cuando esta última se justifica por un contexto cronológico y político determinado (Paulo, 2007) que no nos parece correcto.¹

A los argumentos esgrimidos por unos y otros, cabría añadir dos observaciones. En primer lugar, las pilas de abluciones en cerámica que se han identificado son, en su mayor parte, piezas que imitan las tipologías de las pilas de abluciones en mármol. También se están identificando como este tipo de objetos los anteriormente conocidos como bacines o pericos en cuerda seca de época almohade. El vaso de Tavira no responde a tipologías conocidas en otros materiales que justifiquen, por esta vía, su función. Por otro lado, la representación de

figuras humanas es especialmente evitada en espacios y contextos de cariz religioso, como veíamos anteriormente, por lo que su uso en un objeto destinado a la purificación ritual (sea o no en un contexto militar) nos parece poco plausible.



Fig.5 - Vaso de Tavira.

Nos parece indudable el cariz popular de esta pieza. La iconografía de la época en materiales nobles, aquellos en los que se suelen plasmar los programas oficiales y los símbolos de mayor relevancia religiosa, no nos ha dejado ningún objeto próximo a este. Por otro lado, no podemos considerarlo como un *unicum*; en varios yacimientos de al-Andalus, en contextos de los siglos XII y primera mitad del XIII, han surgido otros vasos o fragmentos, especialmente figuras: en Tavira se constata un animal que pertenecería a otra pieza de este género (Maia, 2003b); en Silves varias figuritas humanas que también estarían unidas a un recipiente mayor (información inédita amablemente cedida por María José Gonçalves); en Córdoba se ha encontrado la pieza de este tipo mejor conservada, después de la de Tavira (Salinas, 2012: 289-392). Tenemos noticias orales de otros ejemplares en al-Andalus y Norte de África por lo que podemos considerar que el ritual, más o menos

cotidiano, al que estarían unidas estas piezas era bastante corriente.

También encontramos en los siglos XII y XIII figuritas antropomorfas exentas, sin evidencias de haber pertenecido a un recipiente. Son más habituales las representaciones zoomorfas pero se cuenta también con algunos ejemplos de figuras humanas en Almería del siglo XII y en Jaén de época almohade, (VV. AA., 2006: 173, 175, 178 y 179). En Córdoba han aparecido varias representaciones antropomorfas de bulto que Elena Salinas identifica como miniaturas (Salinas, 2012: 396-402). Reconoce un jinete con su caballo y cuatro figuras humanas aisladas, una de ellas completa y ejecutada con especial cuidado y detalle (Salinas, 2012: 401). Se trata de un músico sentado, tocando un tambor, con los rasgos faciales y manos bien definidos, y varios adornos personales (collar, pendientes y turbante con broche).

La interpretación como juguetes de estas miniaturas y otras que reproducen en pequeñas dimensiones la vajilla doméstica, ha ocasionado alguna discusión. Torres Balbás (1956) relacionaba las figuras de cuadrúpedos de barro cocido de Córdoba, Almería y Granada con los juguetes que menciona un tratado de *hisba* de Ibn Rusd, que criticaba la costumbre de fabricar juguetes en forma de animales con motivo del año nuevo. También Al-'Uqbani identificaba la misma costumbre en Tremecén atribuyéndole un origen cristiano. En algunos casos podrán corresponder a silbatos con funciones apotropaicas de ahuyentar los malos espíritus (Rosselló, 2006: 24, 43). También, tendrían estos mismos poderes profilácticos, relacionados con rituales de purificación, los elementos zoomórficos asociados a las asas de las tinajas (Torres et alii, 1996). Recientemente, en un encuentro en Alicante y Denia, Patrice Cressier y Sophie Gillote se pronunciaban a favor de la interpretación como juguetes de estos objetos. En cualquier caso, como ha señalado Cláudio Torres (2004: 3-4), el juego de los niños y la propia noción de infancia deben ser interpretados en el contexto medieval y no en función del concepto contemporáneo.

Así, los juegos de los niños están dotados de capacidades mágicas y poderes profilácticos. Igualmente, se ha remarcado, a propósito de estas figuritas, la importancia del juego en el proceso de adiestramiento, aprendizaje y asimilación de la realidad e interacción con el medio del niño (Peral & López, 2006: 114).

Tal vez se pueda dar la misma interpretación, a un caso raro, también encontrado en Córdoba, de configuración antropomorfa para un objeto. Se trata de un simpático tapón cilíndrico para botella, rematado con una cabeza con gorro cónico y ojos y boca pintados, y con un brazo apoyado en la cabeza y el otro doblado hacia delante. La ejecución tosca indica, una vez más, un contexto popular para este singular objeto.

Por último nos referiremos a una pieza, también rara, en la que aparecen varias figuras humanas dibujadas (fig. 6). Se trata de una cantimplora, bastante fragmentada e incompleta, sobre la cual se pintaron con óxido de manganeso motivos negros que resaltan sobre su superficie blanquecina. El objeto, de cuerpo lenticular, sin base sobre la que asentar, poseía dos asas y una boca en la parte superior. En cada lado de la pieza, se dibujaron, en varios planos sobrepuestos, un conjunto de figuras humanas de ojos almendrados, muchas de ellas incompletas. En una de las caras de la cantimplora podemos reconocer dos personajes masculinos, uno de ellos de medio cuerpo, con los brazos apoyados en las caderas, en posición desafiante, tiene barba y un yelmo cónico, relleno con puntos, a semejanza de las figuras del Vaso de Tavira. El otro personaje, también barbudo, está incompleto y con los tratos mal definidos.

El otro lado de la cantimplora, más mutilada, presenta tres figuras, dos de ellas fragmentadas. En el lado izquierdo, el personaje más completo, situado en segundo plano, presenta también casco cónico puntiagudo. En primer plano, aparece otra figura de cabeza descubierta de la que únicamente conservamos el cabello y los ojos almendrados. El dibujo del

lado derecho, de trazos menos definidos, no permite una lectura clara, aunque se distinguen algunas pequeñas cabezas en las cuales ojos y boca son sugeridos con puntos.

Esta forma de cantimplora sólo se generaliza en el Garb al-Andalus a partir de finales del siglo XI, pero sobre todo durante el siglo XII, hecho que, ante la ausencia de una fecha contextual para el objeto, nos lleva a atribuir esta cronología a este artefacto.



Fig.6 - Cantimplora con representaciones humanas de Silves.

Especular sobre el significado de este conjunto de figuras es bastante arriesgado. No conocemos representaciones parecidas en al-Andalus, en este o en otro material. La torpeza de los trazos y su fuerte esquematismo, en el que se aprecian algunos detalles selectivos, indica alguna espontaneidad y ausencia de modelos iconográficos previos. La presencia de los cascotes nos ha llevado a pensar que se pueda tratar de guerreros que, dado el número y la sucesión de planos, parecen configurar un ejército. Intentar identificar este ejército con las huestes cruzadas que conquistaron la ciudad den 1189, fecha compatible con la cronología atribuida a esta cantimplora, sería una especulación carente de justificación. En conclusión, poco más podemos decir, salvo confirmar el cariz popular de esta representación y sospechar que su autor estaría a verter para el objeto una vivencia de los habitantes de la Silves del siglo XII.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Recapitulando algunas de las ideas expuestas en páginas anteriores, constatamos que se conservan representaciones de la figura humana en al-Andalus por lo menos desde el siglo X.

En época califal y taifa, surge en temas mayoritariamente conectados con los programas iconográficos eruditos, de fuerte raigambre bizantina y sasánida. Aunque es en los materiales nobles (mármol, marfil y seda), producidos y consumidos en ambientes palatinos, donde encontramos más variedad de imágenes, estas representaciones figuradas, fueron vertidas en materiales más baratos e consumidos por una gran parte de la población de al-Andalus. Así el análisis de las cerámicas de día a día de la población confirma la circulación de los programas iconográficos y propagandísticos del poder, por lo menos en los medios urbanos.

A partir del siglo XII, la representación humana de los programas iconográficos palatinos disminuye sin desaparecer, cobrando mayor expresión las representaciones simbólicas de fuerte cariz religioso como la *hamsa* o el *muyyāhid*. Por contra, las expresiones populares, reflejo de las vivencias cotidianas de la población en general, experimentan un aumento de las representaciones humanas, sobre todo de bulto. En este ámbito de lo popular y espontáneo resulta extremadamente difícil e insegura una interpretación del significado de las figuras y, no sólo por la fragmentación de la mayoría de los objetos encontrados, como también por la ausencia de referencias textuales o de información contextual clara que elucide sobre su uso.

Dado lo expuesto, tendríamos que matizar la teoría de Baer (1999) según la cual existirían dos grandes fases en la representación humana de los primeros siglos del Islam. La primera, entre el siglo VII y finales del X, adoptaría el vocabulario y las formas sasánidas y greco-romanas en un arte oficial que desea demostrar visualmente el poder del califa o decora las paredes de las sedes del poder con escenas de caza y otros pasatiempos reales. La segunda fase, entre finales del siglo X y mediados del siglo XIII, presentaría un cambio en el "vocabulario artístico" y un estilo más realista que podría estar relacionado con el ascenso de una cierta burguesía en el mundo fatimí y en la Mesopotamia del siglo XIII.

En al-Andalus, también podríamos distinguir dos fases, pero no sería en el siglo X, sino en la transición entre el XI y el XII, cuando se aprecien mudanzas significativas. Tal y como Baer señala, en una primera fase, entre los siglos X y XI, encontramos, sobre todo, un repertorio de carácter palatino de propaganda del poder soberano, pero que en al-Andalus no se limita a "decorar las sedes del poder". En relación a la segunda fase, los cambios sólo se producen a partir del siglo XII y los cambios no reflejan un "estilo más realista", sino un cariz popular en las representaciones, quedando para los programas iconográficos eruditos elementos simbólicos de carácter religioso.

Notas

(1) Se le atribuye a la pieza una cronología emiral incorrecta en virtud de los datos estratigráficos, las características técnicas del objeto, los paralelos ceramológicos y la propia evolución histórica de Tavira.

Bibliografía

- Acién Almansa, M. (1996), Cerámica y propaganda en época almohade. *Arqueología Medieval*. Porto: Edições Afrontamento. Nº 4, 183-193.
- Alcorão (2010), *Alcorão Sagrado*. Traducción de Prof. S. El Hayek. Oeiras: AD ASTRA ET ULTRA.
- Almagro, M.; Caballero, L. & Zozaya, J. (1975), *Qusayr `Amra. Residencia y Baños omeyas en el desierto de Jordania*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. 145 pp. + XLVIII láms.
- Aparicio Sánchez, L. & Cano Montoro, E. (2010), Fragmento cerámico con decoración antropomorfa en verde y manganeso hallado en el arrabal de "El Fontanar" (Córdoba). *Antiquitas*. Priego de Córdoba: Museo Histórico Municipal. Nº 22, 183-196. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3326516>.
- Baer, E. (1999), The human figure in early islamic art: some preliminary remarks. *Muqarnas*. Leiden, Brill. Vol. 16, pp. 32-41.
- Barceló, Miquel (1993). Al-Mulk, el verde y el blanco. La vajilla califal omeya de Madīna al-Zahrā'. In *La cerámica altomedieval en el sur de al-Andalus (291-299)*. Granada: Universidad de Granada.
- Bazzana, A.; Lemoine, CH. & Picon, M. (1986),

- Le problème de l'origine et de la diffusion des céramiques dites califales: recherche préliminaire. In *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental. Toledo, 1981* (33-38). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Cano Piedra, C. (1996), *La cerámica verde-manganeso de Madīnat al-Zahrā'*. Granada: El legado andalusí.
- Carpio Dueñas, J.B. (2001), Capitel con cuatro músicos. In *El esplendor de los Omeyas cordobeses. Catálogo de Piezas* (p. 135-136). Granada: El Legado Andalusi. ISBN 84-932051-1-7. P. 168.
- Casamar, M. & Zozaya, J. (1991), Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Oña (Burgos). *Boletín de Arqueología Medieval*. Madrid: Asociación Española de Arqueología Medieval. Nº 5, pp. 39-60.
- Castillo Galdeano, F.; Martínez Madrid, R.; Acien Almansa, M. (1987), Urbanismo e industria en Baġġana. Pechina (Almería). In *II Congreso de Arqueología Medieval Española, Madrid, 1987* (Tomo II, 539-548). Madrid.
- Corán (1986), *El Corán*. Edición preparada por Julio Cortés. Barcelona: Editorial Heder.
- Doods, J. (1992), Pila de Játiva. In *Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España* (261-263). Madrid: El Viso.
- Escribá, F. (1990), *La cerámica califal de Benetússer*. Valencia: Ministerio de cultura.
- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (1996), *Arte y arquitectura del islam. 650-1250*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fernandes, I. C. F. (1999). Uma taça islâmica com decoração antropomórfica proveniente do Castelo de Palmela. *Arqueologia Medieval*. Porto: Edições Afrontamento. Nº 6, pp. 79-99.
- Gomes, M. V. (1998), Portugal islâmico. O estado da arte? *Al-madan*. Almada. 7, 19-20.
- Gómez Martínez, S. (1994), La cerámica de verde y morado de Mértola. *Arqueologia Medieval*. Porto: Edições Afrontamento. Nº 3, 113-132.
- Gómez Martínez, S. (Ed.) (2011), *Os Signos do Quotidiano: Gestos, Marcas e Símbolos no al-Ándalus. Catálogo da Exposição*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- Gómez Martínez, S. (2014), *La cerámica islámica de Mértola*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- Gómez Moreno Martínez, M. (1951), El arte español hasta los almohades. *Arte Mozárabe*. In *Ars Hispaniae*. Volumen tercero. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
- Grabar, O. (1996), *La formación del Arte Islámico* (7ª Ed.). Madrid: Cátedra. 255 pp.
- Guichard, P. (1990), *Les musulmans de Valence et la reconquête : XIe - XIIIe siècles*. Damas: Institut Français de Damas; París : Adrien Maisonneuve. 2 vols.
- Holod, R. (1992), Arqueta de Leyre. In *Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España* (pp. 198-201). Madrid: El Viso.
- Lopes, V. (2003), *Mértola na Antiguidade Tardia. A topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- Maçarico, L.F. (2011), *A mão que protege e a mão que chama: orientalismo e efabulação, em torno de um objecto simbólico do Mediterrâneo*. Dissertação de mestado, História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2011 Disponible en https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/3000/1/Tese_verseoodefinitiva_28marco2012%5b1%5d.pdf.
- Maia, M. G. P. (2004), O Vaso de Tavira e o seu contexto. In *Portugal, Espanha e Marrocos. O Mediterrâneo e o Atlântico. Actas do Coloquio Internacional Universidade do Algarve, Faro, Portugal, 2, 3 e 4 de Novembro de 2000* (143-166). Faro: Universidade do Algarve.
- Maia, M. (2003a), Vaso de Tavira, com decoração coroplástica. In *Tavira. Território e Poder* (p. 300). Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.
- Maia, M. (2003b), Asa zoomórfica. In *Tavira. Território e Poder* (p. 301). Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.
- Maia, M. G. P. (2012), *Vaso de Tavira*. Tavira: Museu Municipal de Tavira/Câmara Municipal de Tavira.
- Maia, M.; Maia, M.; Torres, C. (1998), Vaso. In *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo* (p. 99). Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.
- Marín, M. (2011), Una galería de retratos reales: los soberanos omeyas de al-Ándalus (siglos II/VIII-IV/X) en la cronística árabe. *Anuario de Estudios Medievales* 41/1, enero-junio de 2011 pp. 273-290
- Navarro Palazón, J. (1980), Cerámica musulmana de Murcia (España) con representaciones humanas. In *La cerámica médiévale en*

- Méditerranée occidentale X-XV siècles*
Valbonne, 1978. (317-320). Paris.
- Navarro Palazón, J. (1986), *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*. Madrid: Publicacions de la Casa de Velázquez.
- Paulo, L. C. (2007), O simbolismo da purificação. O "Vaso de Tavira": iconografia e interpretação. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia. Vol. 10/1, 289-316.pdf.
- Peral Bejarano, C. & López Chamizo, S. (2006), Aproximación al juguete en su contexto arqueológico en Málaga. In *Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Diciembre 2006 – Febrero 2007. Museo de Almería. Catálogo de la exposición (111-131). Almería: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Prado-Vilar, F. (1997), Circular visions of fertility punishment: Califal ivory casketts from al-Andalus. *Muqarnas*. Leiden, Brill. 14, 19-41.
- Real, M. L. (1998), 18. Friso ornamental; 19. Pilar; 21. Pilar. In *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo* (82, 83, 85). Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Retuerce, M. & Juan, A. de (1999), La cerámica almohade en verde y manganeso de la meseta. *Arqueología y territorio medieval*. Jaén: Universidad de Jaén. Nº 6, 241-260.
- Retuerce, M. & Zozaya, J. (1986), Variantes geográficas de la cerámica omeya andalusí: los temas decorativos. In *La ceramica medievale nel Mediterraneo occidentale, Siena-Faenza, 1984* (69-128). Firenze.
- Rodríguez Zahar, L. (2008), *Arte islámico, evocación del paraíso: doctrina, lenguaje y temas iconográficos*. México: El colegio de México. Centro de Estudios de Asia y África. Disponible en http://books.google.pt/books?id=cG_xD8wXyMUC&pg=PA71&lpg=PA71&dq=dios+y+el+arte+evocación+del+Paraíso&source=bl&ots=Ltsw9ZICp0&sig=vPTdLkCmptXaJpPvAYqo6u-pgXw&hl=pt-PT&sa=X&ei=nevqUff5FuOc0QXo8oHgBA&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q=dios%20y%20el%20arte%20evocación%20del%20Paraíso&f=false
- Rosselló-Bordoy, G. (1992), Botella de los músicos. In *Al-Andalus. Las artes islámicas en España* (233). Madrid: El Viso.
- Rosselló-Bordoy, G. (2006), El largo camino de una investigación. In *Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Diciembre 2006 – Febrero 2007.
- Museo de Almería. Catálogo de la exposición (p. 13-47). Almería: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Salinas Pleguezuelo, E. (2012), *La cerámica tardoislámica de Madinat Qurtuba: Cronotipología y centros de producción (1031-1236 d.C.)*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad de Córdoba. Disponible en <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/7830>.
- Silva Santa-Cruz, N. (2013), *La Eboraria Andalusí: Del Califato Omeya a la Granada Nazari*. British Archaeological Reports International Series.
- Soler, Mª P. (2001), Zafa con figura de bebedor. In *El esplendor de los Omeyas cordobeses. Catálogo de Piezas* (174). Granada: El Legado Andalusí.
- Soustiel, J. (1985), *La céramique islamique*. Fribourg: Office du Livre.
- Tait, H. (1955), Pilgrim-Signs and Thomas, Earl of Lancaster. *The British Museum Quarterly*. Vol. 20, No. 2 (Sep., 1955). pp. 39-47.
- Torres, C. (2004), *O Vaso de Tavira, Uma proposta de interpretação*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2004.
- Torres, C. et alii (1996), Técnicas e utensílios de conservação dos alimentos na Mértola islâmica. *Arqueologia Medieval*. Porto: Edições Afrontamento. Nº 4, 203-218.
- Torres Balbás, L. (1956), Animales de juguete. *Al-Andalus*. Madrid – Granada. Vol. XXI, pp. 373-375.
- VV. AA. (1993), *Vivir en al-Andalus. Exposición de cerámica (s. IX-XV)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Almediterránea.
- VV.AA. (1998). *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- VV.AA. (2006). *Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Diciembre 2006 – Febrero 2007. Museo de Almería. Catálogo de la exposición. Almería: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Zozaya, J. (2010), Militares en iluminaciones y marfiles: una visión del ejército califal. *Cuadernos de Madinat Al-Zahra*. Nº 7, 43-63.
- Zozaya, J. (2011), Símbolos. In Gómez Martínez, S. (Ed.) *Os Signos do Quotidiano: Gestos, Marcas e Símbolos no al-Ândalus*. Catálogo da Exposição (9-21). Mértola: Campo

Arqueológico de Mértola.

Susana Wichels*

UC - Universidade de Coimbra

RESUMO

Propomos uma reflexão sobre como o discurso mediático contribui para o mito do corpo feminino na sociedade actual. Analisamos como os anúncios publicitários, reportagens e imagens que compõe o discurso das revistas femininas, propõem uma identidade irreal para a mulher, enaltecem a beleza física e sensual, projectam imagens do ideal de vida feminino onde se mitifica o papel da sexualidade. Analisámos o discurso das revistas femininas mais lidas em Portugal durante o ano de 2012, nomeadamente as edições da revista Activa e Happy Woman e centrámo-nos na reflexão teórica recorrendo a autores de referencia no campo dos estudos de género e análise mediático.

Palavras-chave: Revistas femininas, estereótipos, sexualidade, mitos, género

ABSTRACT

We propose a reflection on how the media discourse contributes to the myth of the female body in contemporary society. We analyze how commercials, reports and images that comprise the discourse of women's magazines, propose an unreal female identity. Also, the media discourse praises the physical and sensual beauty, projects images of an ideal female life where the role of sexuality is preponderant. We analyzed the discourse of women's most read magazines in Portugal during the year 2012, specifically the editions of Active and Happy Woman magazine. We also present a theoretical reflection gathering opinion from authors of reference in the field of gender studies and media analysis.

Keywords: woman magazines, stereotypes, sexuality, myths, gender

*susanaw@sapo.pt

1. INTRODUÇÃO

Partimos da ideia Barthesiana das narrativas como mitos, que contamos sobre nós e sobre o mundo social em que vivemos. Se mistificar significa criar um engano, a palavra mitificar está relacionada com a criação de um mito. Segundo Virgílio Ferreira (1992), um mito organiza não apenas a ordenação da vida a um fim, mas toda nossa estrutura moral, a nossa territorialidade, a nossa diferenciação social, as relações pessoais, a interiorização e exteriorização do nosso ser. «O mito positivo afirma e abre caminho, o negativo nega e abstém-se» (FERREIRA, 1992).

Barthes entendia o mito como um tipo de discurso conotativo, um modo de significação, uma meta-linguagem. Segundo o seu ponto de vista semiótico, o mito apropria-se de um signo de primeira ordem como significante e transforma-o através da apropriação num signo de segunda ordem. Os mitos funcionam como comentários simbólicos ou irónicos dos significados literais e oferecem-nos leituras alternativas imbuídas de sabor ideológico. Os textos mediáticos das revistas femininas operam como mitos, como lendas sociais com carácter explicativo de fenómenos naturais ou sociais não tendo necessariamente um fundo verdadeiro, nem factual, mas exprimem uma crença coletiva. Lévi-Strauss, no seu «Estudo Estrutural do Mito» (1977) situa o significado do mito entre a experiência e a crença, uma resposta cultural a estes dois paradigmas antagónicos. Entendemos neste artigo o mito do corpo e da sexualidade feminina, como o fenómeno de representação das histórias da sexualidade feminina nos media. Através de reportagens, da escolha de imagens, da publicidade, os meios de comunicação, nomeadamente a imprensa escrita, as revistas femininas e neste caso concreto, as revistas *Activa* e *Happy Woman* contribuem para o mito do corpo e uma representação distorcida da sexualidade da mulher portuguesa.

Partimos do pressuposto que o conceito de sexualidade varia segundo o padrão, a convenção de cada sociedade.

A sexualidade não trata de questões meramente reprodutivas, está ligada de forma intrínseca ao nível psicológico do ser humano. Não se resume ao ato sexual, engloba todos os comportamentos, as preferências e predisposições relacionados com a sexualidade e é influenciada em cada época pelas normas sociais, institucionais e culturais: o que é considerado normal, é fruto de uma convenção. Michel Foucault na obra *"História da Sexualidade"* (1984), reflectiu sobre a sexualidade, as suas relações com a moral e o poder. Segundo o filósofo francês, a sociedade vitoriana, a igreja, a instituição "família", moralizou a sexualidade, que antes era vivida de uma forma mais livre. Os últimos dois séculos foram momentos de repressão sexual: o casal modelo reduziu a função sexual à reprodutora e a sociedade condenou, negou, expulsou tudo o que saía dessa norma. A hipocrisia social delegou a sexualidade anormal às clínicas psiquiátricas e aos clubes de prostituição. Pergunta Foucault: estaremos atualmente livres desses dois séculos de repressão sexual? A hipótese repressiva aponta que a restrição da sexualidade foi forçada pela revolução industrial, o homem necessitava centrar a sua energia na força produtiva e não dissipá-la em prazeres sexuais. Foucault faz tábua rasa deste paradigma e formula uma nova teoria sobre a sexualidade, segundo a qual esta não deve ser concebida como um dado da natureza que o poder tenta reprimir, mas como produto do encadeamento da estimulação dos corpos, da intensificação dos prazeres, da incitação ao discurso, da formação dos conhecimentos, do reforço dos controles e das resistências. A sexualidade é socialmente construída.

2. OBJETIVOS

Muitos são os estudos, dissertações, teses feitas sobre a forma de representação da identidade da mulher, os estereótipos, a socialização do género, a ideologia e a sexualidade. O objetivo deste artigo é responder de forma singela, a algumas perguntas que encontramos sem resposta no decurso das nossas investigações sobre o tema e entender a forma como as

revistas femininas propõe a sexualidade às mulheres portuguesas. Partimos de um enquadramento teórico e passamos à análise das revistas *Activa* e *Happy Woman*, para responder às seguintes questões: Será a categoria de revistas femininas redutora ou necessária? Os mitos da feminilidade: resultado da construção cultural? O ideal de beleza da mulher de hoje é um colete-de-forças? Assistimos a uma crescente comercialização da sexualidade?

O enquadramento teórico escolhido para nortear esta pesquisa parte de autores de estudos feministas dos média: Betterton (1985), Wolf (1991), Lipovetski (2000), Silveirinha (2001, 2004, 2008) e os artigos de Mota Ribeiro e Pinto Coelho (2005). Apresentamos também um enquadramento da representação segundo as perspetivas dos Estudos Culturais, Hall (2000, 2005) e uma abordagem crítica à sociedade de massas inspirada na Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1944). No que concerne à definição de sexualidade, relação entre o discurso e o poder, partimos de Foucault (1984, 2004), para chegar à análise crítica do discurso de Fairclough (2001).

3. METODOLOGIA

Escolhemos como caminho metodológico, a análise crítica do discurso, porque a consideramos idónea para a análise da influência das relações de poder sobre o conteúdo e a estrutura dos textos dos meios de comunicação e por estar tradicionalmente voltada para a crítica social, para o debate de questões ligadas à discriminação, género, à manipulação do poder, à construção de identidades. Esta área de investigação multidisciplinar, articula numa lógica de complementaridade, as teorias linguísticas e uma teoria social influenciada pelo pensamento de Althusser, Habermas, Foucault, ou Bourdieu, entre outros.

Norman Fairclough, uma referência da teoria da análise crítica do discurso, tem centrado a sua investigação no papel da linguagem nas relações sociais e como agente integrador dos processos de mudança social. Entende a linguagem

como um elemento da prática social, responsável pela criação, manutenção e transformação das significações. Para Fairclough (2001), os sistemas linguísticos são abertos à vida social, porque se constroem na interseção das macro funções da linguagem: a ideacional com a construção e a representação da experiência; a interpessoal com a construção e a representação das relações sociais e das identidades sociais; e a textual através do estabelecimento de elementos de ligação entre a prática discursiva e o texto. Encontramos em Fairclough a influência das críticas desenvolvidas por Foucault. Na nossa sociedade, a maioria dos discursos dominantes são mediados pelos meios de comunicação, que os organizam e modificam de acordo com a sua lógica discursiva e características próprias. Em "A Ordem do Discurso", Foucault observa como os discursos que fluem na sociedade são controlados por formas de poder e de repressão. Entende o discurso como uma prática social resultante de relações de poder, conjunto de enunciados apoiados numa mesma formação discursiva e que depende do equilíbrio de forças que se modificam de acordo com o contexto e a época em que estão inseridos.

Foucault propõe que pensemos e interpretemos o discurso a partir das condições e relações históricas e concretas que permitiram o seu aparecimento. Para realizar uma construção discursiva do social, para analisar o discurso dos média, concretamente das revistas *Activa* e *Happy Woman*, segundo Foucault (2004), devemos recusar as explicações unívocas e as fáceis interpretações, e por outro lado, não procurar insistentemente o sentido último ou oculto das coisas.

Outro pressuposto de que partimos é que atualmente, o processo de socialização e de construção de identidades sociais, subestima as referências coletivas tradicionais e passa a identificar-se cada vez mais nos meios de comunicação. Assistimos à perda de poder das antigas instituições de controlo social ou de referência coletiva como a família, a igreja, o casamento, a escola, que

não contribuem como outrora para a construção de identidades sociais. Estes são o locus de informação, educação e controlo dos públicos. Segundo Horkheimer e Adorno (1944) a indústria cultural fez dos meios de comunicação um meio de controlo psicológico espantoso. É a indústria do conformismo e do formalismo pois oferece indicações precisas acerca do que se deve e do que se não deve fazer. Uma das estratégias de domínio é a definição da cultura dos estereótipos, crenças socialmente compartilhadas, que promovem a homogeneidade grupal. Os estereótipos são um elemento fulcral para organizar e antecipar as experiências da realidade social, já que ordenam o caos cognitivo, a desorganização mental e fornecem padrões de conduta que condicionam o mundo real, das mulheres, dos comportamentos de consumo, dos comportamentos psicológicos, dos desejos e dos sonhos femininos.

Por outro lado completámos o método de análise qualitativa com um modelo de análise quantitativo. Partindo de Quivy e Van Campenhout (1992:140) utilizámos o modelo de análise para estabelecer um sistema de relações e manter um padrão lógico entre os elementos constituintes. Assim articulámos as proposições hipóteses que pretendemos testar (Silverman 2006:52) utilizando conceitos operatórios isolados, isto é empíricos, através da observação direta e de informação recolhida (Ferin, 2012:68). Contabilizámos as páginas de publicidade versus páginas editoriais, tipologia de artigos em capa atendendo especialmente aos que se relacionavam com sexo, número de chamadas em capa e relação com o desenvolvimento dos artigos, número de vezes que se utilizam termos relacionados com a sexualidade, predomínio de artigos relacionados com o sexo em relação a outros temas, como o económico, doméstico, cultural, moda, político, família ou outro e avaliação da presença de conteúdo sexual em publicidade.

Partiremos agora para a apresentação das revistas, dos dados resultantes da análise quantitativa. Passaremos depois à análise do conteúdo das reportagens, imagens e

publicidade do corpus elegido, a fim de recolher dados que nos permitam responder às perguntas que norteiam esta pesquisa.

4. ANÁLISE DO CORPUS

Começaremos pela apresentação da Activa e Happy Woman, as revistas femininas portuguesas com maior circulação e conteúdos femininos genéricos, similares aos magazines internacionais de referência. As revistas femininas mensais de estilo de vida foram lançadas em Portugal no pós-25 de Abril, primeiro com a Maxima em 1988, a Cosmopolitan em 1992, a Activa em 1993 e a Happy Woman, mais tarde, em 2006.

A Activa teve uma tiragem média em 2012 em de 78 069 (dados da Associação Portuguesa Control de Tiragens), cada edição uma média de 172 páginas, tem um preço de capa de 2,90 Euros e divide-se em várias secções: Na Capa, Corpo, Moda, Arte de Viver, Crianças e Adolescentes, Casa. Outras secções nem sempre presentes são: Dinheiro e Trabalho, Natal. Em todas as edições encontramos uma forte componente publicitária, sendo inúmeras as páginas inteiras de publicidade que intercalam as páginas de artigos. Nas 12 edições analisadas, encontramos um 37% do espaço dedicado à publicidade, contabilizando só os anúncios de página inteiras e páginas duplas. Encontrámos que 7% dos anúncios estão relacionados com crianças, mas a maioria está dedicada a cosmética (37%); moda e acessórios (30%) e os restantes a outros produtos de consumo.

Em 2012 a revista Happy Woman teve uma circulação média de 170 253 (dados APCT) e desde seu primeiro número em 2006 que usou a sexualidade como a primeira arma de venda. A sexualidade está patente, seja no conteúdo visual da revista, nos seus artigos e na publicidade. Contém também uma grande componente relacionada com a moda, acessórios e produtos de beleza e tendências sazonais e escassa utilização de celebridades, separando-a assim claramente da denominada imprensa cor-de-rosa. A capa é protagonizada por uma modelo "anónima" ao contrário da

revista Activa onde sempre aparece uma modelo ou atriz conhecida. A média de páginas por edição é de 178 e tem um preço de capa de 2,50 euros. A estrutura da revista está composta por secções Na Capa, Editorial, Clube Happy – onde oferecem descontos em produtos e serviços orientados a um estilo de vida centrado no consumo e nos prazeres do corpo. Outras secções são o Shopping bag, Happy end, Saio, Decoro, Leio, Navego, Testo, Uso, Anoto, Sigo. São espaços rubrica onde se mostram imagens e acessórios, comparação de marcas e produtos, sugestões de viagens e escapadas de fins de semana, visitas a spas ou a outros locais de tratamentos para o corpo. Nas 12 edições analisadas, encontramos um 39% do espaço dedicado à publicidade, contabilizando anúncios de página inteira e páginas dupla. Constatámos que em 10% dos anúncios havia o uso explícito do nu e da sexualidade. Os anúncios são na sua maioria dedicados a produtos de cosmética, moda e acessórios, com ausência de anunciantes de produtos para famílias ou crianças.

Encontramos nos titulares da capa da revista Happy Woman a seguinte predominância de temáticas: sexualidade, a astrologia ou a felicidade. Existe na revista um tónico geral orientado ao estilo de vida hedonista, egocêntrico, o bem-estar individual e o usufruto de todos os prazeres, com especial ênfase ao sexo. Pela linguagem e enfoques escolhido, o preço de capa e os looks de moda sugeridos, pode-mos concluir que a Happy Woman orienta-se a mulheres jovens e solteiras entre os 20 e os 35 anos, sendo que a revista Activa, está orientada para mulheres entre os 25 anos e os 45 anos, com uma relação estável ou com projetos nesse sentido e que dão valor ao estilo de vida familiar, ao casamento e à maternidade.

Embora exista esta diferenciação etária, em ambas revistas encontramos que as secções projetam o ideal da mulher portuguesa atual: independente económica e financeiramente, com uma carreira profissional de êxito, cara, corpo e look perfeitos, com família, crianças e

marido (no caso da Activa) e solteira com relações livres (no caso da Happy Woman). As reportagens, os textos publicitários, as fotos representam as mulheres de uma determinada forma, constroem estilos mediante a escolha de posturas do corpo, de roupas e acessórios. Encontramos uma forte componente visual e uma forte relação entre texto e imagem: o uso da cor para estabelecer conexões entre colunas com a mesma temática e outros detalhes visuais que constroem a identidade de imagem genérica da revista.

O discurso narrativo está fortemente baseado na imagem e a paginação é feita de forma a apelar ao sentido visual. Não encontramos em nenhuma das 12 edições analisadas de ambas revistas, nem uma página composta só por texto: existe sempre e pelo menos, uma pequena imagem, seguida de uma página completa de anúncios. O sentido olfativo é também estimulado, porque há páginas com promoções de perfume e o sentido do tato, quando existem páginas duplas e obrigamos de forma lúdica a desdobrar a revista para descobrir o conteúdo do anúncio publicitário.

Segundo Helen Fulton (2005:280) as narrativas oferecidas pelos magazines femininas são compostas por linguagem e imagem e cabe ao leitor decidir sobre as possíveis relações entre elas. Desta forma, antes de começar a ler o texto, somos impactados pela imagem, que nos orienta sobre quais as expectativas a ter em relação à notícia. Quando lemos a linguagem textual, encontramos geralmente a confirmação dessas expectativas. Porque o produto mediático oferecido por estes magazines é composto pela simbiose indissociável de linguagem textual – imagem é apropriado fazer uma análise detalhada de ambos e das suas possíveis relações. Os componentes verbais como títulos, subtítulos, ou textos escritos, articulam-se com as imagens e fotos, numa lógica semiótica que garante uma coerência semântico-pragmática. Os textos e as imagens perfazem um todo coerente. Além dos aspetos semióticos, acreditamos ser interessante refletir sobre

algumas escolhas lexicais. Encontrámos com frequência o uso das palavras "Sexy" e "Sensual", seja em relação a peças de roupa, acessórios, comportamentos, pessoas. Na revista Happy Woman encontramos uso más acentuado de títulos e palavras em língua inglesa (a começar pelo próprio título da revista) enquanto que na Activa são um pouco mais comedidos no uso de estrangeirismos. Cremos que o uso de palavras inglesas na Happy Woman relaciona-se com o facto de estar direccionada a um público alvo mais jovem e mais sensível à globalização.

Em relação à quantidade de títulos de artigos patentes nas capas, encontrámos no corpus analisado uma média de 11 chamadas na Happy Woman, em quanto que na Activa o número é bastante menor, 6 chamadas de capa. Pode-se explicar esta diferença porque na Activa os artigos são mais longos e o tratamento do material jornalístico é feito com maior profundidade, sendo que na H. W. utilizam fórmulas jornalísticas mais curtas e mais superficiais.

Passaremos agora a uma análise crítica do discurso de algumas peças textuais. Devido ao constrangimento de espaço do presente artigo, escolhemos três exemplos representativos: um anúncio publicitário, uma sessão fotográfica de moda, e uma reportagem tipo "caça-homens". O critério para esta seleção foi a relevância dos textos e imagens para as questões da pesquisa apresentadas na introdução.

4.1. Análise de um Anuncio Publicitário – "Jóias de Eugénio Campos by Diana Pereira"

O anúncio é composto por uma página completa ímpar da revista, a zona com maior visibilidade e com maior valor comercial. O anúncio foi colocado de forma estratégica ao lado de um fotorreportagem de acessórios de moda relativos ao Natal, cujo denominador comum é o tom dourado. À primeira vista, a leitora distraída tratará de pensar que as duas páginas compõem o mesmo anúncio, já que existe uma coerência na paginação, na cor e distribuição dos elementos.



Ao prestar mais atenção, a leitora distinguirá que são coisas diferentes: a página da esquerda apresenta sugestões de acessórios escolhidos pelo departamento de moda onde se sugere à leitora que o que está na moda são os acessórios dourados, enquanto a página da direita é a publicidade de jóias douradas da marca Eugénio Campos.

No anúncio aparece um plano médio de uma mulher loura, magra, adulta, muito maquilhada e nua mas não expõe os seus seios. Tem-nos habilmente escondidos pelo braço direito e também pelo corte da fotografia. Mas cobrir os seios não é a função desse braço teatralmente disposto na diagonal, fixamo-nos nele ao procurar o seio escondido, mas o que encontramos é uma jóia, uma pulseira de ouro que ata a mulher ao pulso da segunda personagem do anúncio: um homem adulto, na casa dos 45 anos, vestido impecavelmente, com um fato e camisa branca – indicadores de poder económico–, tez morena – indicador de que tem tempo para ir de férias, viajar a sítios tropicais ou jogar ao golf–, cabelo grisalho – indicador de maturidade e poder. O homem, que os publicitários classificariam de “best age” aparece numa pose de dominação pura. O seu olhar desafiante, de baixo para cima, é quase animalesco. O homem tem a mulher indefesa e nua, maquilhada como uma boneca e com ar apático, atada, presa, dominada, um corpo dócil.

Esta modelo-nua-boneca-dominada não é anónima. A mulher portuguesa leitora da Activa provavelmente reconhecerá a modelo, trata-se de Diana Pereira, uma pseudo-celebridade na sociedade portuguesa, modelo que ganhou há alguns anos um concurso de new models e que desde então tem singrado no mundo da moda nacional. Se ninguém a identificasse (já que o rosto aparece excessivamente maquilhado em contraste com a pele nua do corpo), a fotografia do anúncio é acompanhada pelas palavras “Eugénio Campos by Diana Pereira”.

As jóias parecem ser assinadas ou criadas pela própria modelo e por isso, a marca

Eugénio Campos (homem) são assinadas (by) Diana Pereira (mulher). O layout distribui os elementos semióticos do anúncio: a foto ocupa dois terços da página e a divisão inferior sugere a divisão ideal / real; a marca ocupa a posição central. Como vimos anteriormente, devemos considerar em conjunto as palavras e imagens, e que sejam analisadas como signos. Isso significa dizer que elas são ‘formas físicas’ (significantes) com significados. A foto restringe as escolhas possíveis dos diversos significados. Há uma ligação entre a postura da modelo e a proposta do anúncio que apresenta, aparentemente, um discurso inovador acerca das identidades femininas. Os atributos físicos da modelo (magra e nua) situam-na no discurso estético da pós-modernidade. Este anúncio faz saltar os alarmes em qualquer estudo sobre representação de género, de violência, de domínio sexual. O feminino é representado de forma frágil (nua e atada) e fútil (maquilhada em excesso e sem expressão no rosto).

4.2. Análise de uma sessão fotográfica de moda

Esta sessão fotográfica é composta por seis páginas de fotografias, onde uma modelo-atriz adota posturas de estilo pin-up. Por constrangimento de espaço, vamos centrar a nossa análise na primeira página. O propósito desta reportagem fotográfica é trazer às leitoras alguns exemplos de moda para o verão e ao mesmo tempo conhecer alguns diques de estilo da pseudo conhecida atriz.

Um dos aspetos semióticos a observar é o uso de cores fortes o que produz uma impressão sensorial envolvente, os laranjas, os azuis, a luz intensa, lembram o verão, os gelados de sabores tropicais, os lollipops.

A atriz aparece maquilhada e com roupas sexy, adotando posturas corporais de estética pin-up. Recordemos que pin-up, aparte de significar poster para afixar na parede, tem outro significado em Inglês, significa *cheesecake*, neste sentido denomina-se a rapariga bonita que está melhor que um queijo: “*it's better than a cheesecake*”. Desde os anos 50, até hoje,

este ideal de beleza sensual, modalizou um padrão de comportamento, um mito de libertação sexual feminino. A sessão fotográfica é muito heterogénea em relação aos géneros discursivos. Ao lado das fotos, dois pequenos textos, um com informações publicitárias, os preços e marcas das roupas e acessórios usados pela modelo e outro texto intitulado «Adoro Marilyn» uma espécie de depoimento da modelo sobre o seu conceito de ideal de moda e beleza. A sessão fotográfica contribui para a construção das identidades sociais das leitoras através da linguagem imagética e textual, neste caso, por meio da linguagem usada para a formação das identidades de género. Aqui claramente, encontramos representada uma imagem de mulher-boneca-sensual. Mas esta sessão fotográfica é também composta pelos depoimentos de estilo da atriz. No texto «Adoro Marilyn, mas nunca tive o cabelo loiro platinado. Tenho medo de experimentar, não sou do tipo de mudar de cor ou corte. O máximo que consigo fazer é franja e o máximo que cortei foi pelos

ombros», a modelo diz que o seu ideal de beleza é Marilyn Monroe, a pin-up loira e sensual, no entanto confessa não ser capaz de imitar o seu ideal porque tem “medo de experimentar”. É interessante observar a dicotomia entre o que a modelo diz e o que faz: no texto diz-nos: “o máximo que consigo fazer é franja e o máximo que cortei foi pelos ombros” –notar que a palavra máximo aparece duas vezes numa oração tão curta-. No editorial de moda a modelo faz o contrário do que acaba de dizer e aparece penteada com vários estilos sexy, maquilhada, vestida e em posturas pin-up ao estilo Marilyn. A mulher que está por detrás da produção de moda declara insegurança em ser loira platina na realidade, isto é, em assumir o seu ideal de beleza e sexualidade, no entanto, aceita produzir-se e disfarçar-se de pin-up para a produção de moda. A modelo encarna o ideal de beleza na sessão fotográfica e declara no texto que esse é o seu ideal “ADORO Marilyn”, mas na sua vida real assume outros padrões de comportamento, onde estabelece um máximo do que se lhe



é permitido fazer ou ser. Esta contradição entre o que diz e o que faz, entre o que idealiza e o que pretende ser, pode ser extrapolada para a análise geral do próprio discurso das revistas femininas como explicaremos mais adiante.

4.3. Análise de um artigo de tipo “guia caça-homens”

Outra especialidades das revistas femininas é o artigo “caça-homens”, uma espécie de manual de ajuda sobre sexualidade e relações afetivas. As revistas portuguesas têm vindo a publicar este tipo de artigo desde a década de 80, altura em que na nossa sociedade, a mulher independente começou a tomar as rédeas da sua vida, da sua carreira, do seu trabalho e da sua sexualidade. A mulher já não é passiva na conquista, como aprendeu a tomar a iniciativa. Este tipo de mudança social é especialmente importante para a sociedade portuguesa, marcadamente católica e com restrições sexuais e comportamentais. Este tipo de artigo teve e tem um papel pedagógico ao ensinar a

mulher a viver a sua sexualidade, livre de tabus e imposições sociais.

O artigo sobre os “7 Homens que Vai conhecer neste Verão” é composto por duas páginas, uma imagem e por texto dividido em parágrafos, um por cada nacionalidade de homem que supostamente a leitora terá a possibilidade de conhecer. A fotografia escolhida para ilustrar o artigo é de uma mulher com grandes binóculos e a boca aberta, feliz, receptiva, maquilhada, pronta para a caça dos espécimes masculinos. Pensemos no tom positivo do artigo, começando pelo título: “7 Homens que Vai conhecer neste Verão”. A escolha do verbo e do tempo presente “Vai” indica claramente à leitora que ela terá com certeza, êxito neste Verão. Não se escolheu a fórmula “poderá conhecer neste Verão” mas sim “Vai conhecer neste Verão”. Com otimismo, o artigo enumera uma quantidade possível de parceiros: 7 homens. Esta mensagem liberta a mulher portuguesa, condicionada culturalmente a ser recatada, e convida-a



7 HOMENS QUE VAI CONHECER NESTE VERÃO

Portugal é destino turístico habitual de várias nações. Mas como se portam os nossos visitantes? E como conquistá-los? Saiba já com o que pode contar. Por Catarina Fonseca

O Francês
A fama milenar de ser o mais charmoso do Zodíaco – desculpem, da Europa – deve-se ao hábito de elogiar as mulheres, olhá-las nos olhos, gostar genuinamente de estar com elas, saber onde é o ponto G e não ter medo de fazer coisas kitsch, como oferecer flores e levá-las a restaurantes onde se come qualquer outra coisa que não hambúrgueres. Cheira a perfume e sabe usar uma echarpe (enfim, não agora, mas sempre é um incentivo para manter o romance até ao inverno). Aprecia as portuguesas como aprecia qualquer mulher, mas se puder conquistar uma sueca de férias no Algarve, em vez de uma nativa, prefere. Ainda acha que a França é a maior nação à face da Terra e que

Portugal é terra de porteiras, e ofende-se imenso quando alguém fala inglês com ele.

O Americano
É boa onda e tem aquele ar de pessoa para quem tudo é fácil. Detesta complicações, aparece alegremente de calções às flores e havaianas numa sessão solene, tem conversa para toda a gente, e não se perturba com os percalços desta vida. Desvantagem: não vê porque é que a Torre de Belém é assim tão especial (afinal, é minúscula). As vezes até se atreve a experimentar as especialidades gastronómicas do país, mas não lhe dê peixe, porque tem o fantasma de morrer com uma espinha encravada na glote. Não percebe

por que não gostamos tanto de futebol, acha a história do Galo de Barcelos demasiado surrealista para ser verdade (e tem razão, o que não interessa nada), acha-nos fofoinhos mas bastante terceiro mundo e anda sempre a dizer que tudo podia funcionar melhor se os portugueses fossem práticos.

E os homens portugueses?
Lá fora dizem que são delicados, esforçados e desenascados. Também dizem que são pirados por futebol, bisbilhoteiros e faladores... e que gostam de experimentar coisas novas. Desvantagem: guiam a 300/h.

nunca pronunciar a pal que estão a pensar e que t "aqui". Exceção: quando inglês com ele fica m Quando está descontraído sentido de humor muito. Alguns têm paciência colecionadores de gar cerveja ou sabem de cor jogadores das equipas d

O Espanhol
É igual a nós mas com mais salero, o que dá uma mistura bastante agradável se se conseguirmos afastar da memória os miseráveis penalhas no defunto Euro 2012. São simpáticos, faladores, inteligentes, charmosos e nem sequer temos de lhes explicar o que foram os Descobrimentos (aliás nem convém). Desvantagem: acham que lá na terra deles têm o mesmo que cá, mas em grande (o que é verdade, mas agora não interessa nada) mas não são de nos atirar isso à cara (também era o que faltava). Se conseguir um espécime destes, agarre-o bem, e não se ponha a discutir as vantagens da República em relação à Monarquia. Escusado será dizer que os nomes de Cristiano Ronaldo e Iker Casillas não deverão ser pronunciados.

O Holandês
É delicado e trata bem toda a gente mas é me como amigo do que como namorado, já que, qm as holandesas, os holandeses são uns corações de uns pés de chumbo, e também não fazem a mim de que se deve levar uma mulher a jantar fora e presentes. Pontos fortes: tem um inglês impecável cultura geral acima da média, e gosta genuinamente aprender mais sobre outros países e de se im cultura local (prepare-se, porque vai ter de o comer tremoços). Assim que a vir, vai dizer-lhe conhece 4% do Universo, e esperar que esteja últimas descobertas em cosmologia. Se não sou fazer com ele, leve-o aos Jerónimos e ao Museu Rego, ou então deixe-o esturricar na praia a beb e a tentar comer tremoços, e terá um homem fit

O Inglês
Tem um ar páldio, como se tivesse saído diretamente do “Crepúsculo”, e apanha um escaldão assim que põe o pé fora de casa. Não come nada fora do hotel porque lhe disseram que Portugal era um país do terceiro mundo e que se podia apanhar infeções urinárias e gastroenterites se se comesse qualquer coisa nos restaurantes dos nativos. É obcecado com a praia e acha o máximo andar vermelholagosta, mas passa o tempo a protestar que está muito calor e que na terra dele não é nada assim. Espera que toda a gente fale inglês, e quando alguém não percebe, fala mais devagar (como se isso ajudasse). Pode estar no sítio mais fantástico do mundo, mas nem pensar em pôr o pé a mais de 10 metros do hotel, porque se pode ser raptado por um nativo pedófilo, como aconteceu com a pequena Maddie. Não liga muito ao nosso passado histórico (afinal, eles têm a Segunda Guerra), mas gosta da nossa cerveja. Quando acha alguma coisa dos portugueses, acha que somos bésticos (e sujos) e está sempre a perguntar por que raios é que as coisas não funcionam melhor neste país (ah, e barulhentos).

O Alemão
Os alemães têm o desgraçado karma de serem o povo mais odiado da Europa desde o Hitler à Merkel (enfim, com as devidas diferenças). O alemão é o turista profissional: não se importa de gastar o que for preciso para ter férias confortáveis. Toda a gente acha que é uma alma de gelo mas na realidade é extremamente afável e fica muito irritado quando se diz que são um povo frio, lógico e racional (atenção,

O Sueco
Portugal é o paraíso: tudo começa no avião, comandante anuncia que lá fora estão 30 graus um ligeiro murmurio, que é o equivalente para a darem vivos de alegria (um sueco nunca des na vida, acha que pode ser preso por atentado aos dos outros). Adora tudo em Portugal: as praias, comida. Fica transformado de felicidade com um arroze de marisco, que ele coitado nem sabia que um bom ourinte, veste-se bem, é sossegado e daí marido, já que está habituado a partilhar tarefas e gosta de bebés, mas não se ponha no caminho rua: leva tudo à frente como um bulldozer. Não conversa, o que pode ser uma vantagem para pi faladoras. Outra vantagem: passa-se com um ainda que apenas ligeiramente normea. Cuidad de dois bejinhos, que ele não sabe para onde v e arrisca-se a levar uma cabeçada. Em termos de um Sueco já vai muito à frente: primeiro perg quer ir para a cama, e depois de algumas cammas correr muito bem, talvez a convide para tomar

a extrapolar fronteiras dentro do seu país, que é aceitável conhecer vários homens portugueses ou estrangeiros. O artigo passa depois a caracterizar os diferentes tipos de homem segundo a sua nacionalidade, tendo por objetivo preparar mentalmente a mulher com informação que a ajude no campo de caça. O conteúdo do artigo é superficial, caindo uma vez mais nos arquétipos e nos mitos, criando uma caricatura masculina bastante redutora. Mas o que está aqui em causa não é fornecer informação fidedigna sobre o espécime francês, alemão ou sueco, mas sim dotar a mulher de auto confiança "saiba já com o que pode contar", prepará-la mentalmente para adotar uma postura livre e usufruir de relações afetivas e sexuais mais livres e menos condicionadas culturalmente. Usando o exagero, a caricatura, este artigo apresenta um discurso libertador e emancipatório da sexualidade feminina.

Segundo David Gauntlett (2002), este tipo de artigos comuns a várias revistas femininas sugerem que um homem é o caminho de felicidade e de alguma forma estão a reproduzir uma versão mais elaborada da antiga ideia de que se as mulheres conseguirem ser suficientemente bonitas e perfumadas, serão contempladas com a sorte de um homem vir tirá-las da realidade, de preferência em felicidade conjugal.

5. PROBLEMATIZAÇÃO E SISTEMATIZAÇÃO

Passamos a agora abordar as questões levantadas na introdução desta pesquisa.

A Marktest, no seu estudo de hábitos de audiência de imprensa –Bareme de Imprensa– classifica as revistas segundo as várias categorias, e entre elas encontramos a categoria de revistas Femininas, que inclui os títulos: Certa, Lux Woman, Activa, Ana, Cosmopolitan, Elle, Happy Woman, Maria, Máxima, Mulher Moderna, Ragazza, Telenovelas. Uma classificação similar existe em todo o mundo e tem raízes históricas. No entanto importa perguntar se nos dias de hoje, faz ainda sentido este tipo de categorizações e se a categoria "revistas femininas" é redutora ou necessária.

Estaremos assistindo ainda a um resquício discriminatório e redutor do universo feminino? Acaso as mulheres não se interessam por política, economia, história ou desporto? Talvez a explicação resida na própria história da imprensa feminina. Existem registos históricos de que a imprensa feminina surgiu em meados do século XVII, em França com a Gazette de France (1631) ou em Inglaterra, a Ladies Mercury (1693). No século XVIII, continuaram-se a produzir vários jornais realizados por e para mulheres. Tinham em comum uma função pedagógica que ensinava a mulher a ser e a comportar-se segundo o padrão aprovado na época. Foi no século XIX, que apareceram as primeiras revistas femininas, mais parecidas com o género atual e com conteúdos que variavam entre a educação das mulheres e outros mais emancipatórios. Recordemos que a evolução das revistas femininas está intimamente ligada com a evolução histórica do papel da mulher na sociedade. As revistas ilustradas como as conhecemos hoje, chegaram na década de 30, sendo a publicação Life (1936) um marco no caminho das revistas femininas: não só porque as fotografias revolucionaram a estrutura narrativa, mas também os conteúdos começaram a estar orientados ao consumo, alterando o enfoque dos temas considerados de forma tradicional como femininos: a casa, a família, a decoração, a moda.

Tal como Helen Fulton em Narrative and Media, reportámo-nos à origem etimológica da palavra magazine, que significa em árabe "armazém" para fazer uma extensão semântica linear: um magazine é um armazém de artigos, uma coleção de elementos selecionados. Os magazines femininos são pequenos armazéns do universo feminino. No entanto, folheando a revista Activa e a Happy Woman navegando entre as suas secções, ficamos com a sensação de que a mulher retratada não é real, mas sim uma pseudo-mulher que articula trabalho, família, moda, sexo, culinária e decoração, tudo isso sem desequilibrar-se dos seus saltos agulha de 15cm e com o cabelo e a maquilhagem perfeitamente em ordem. A Activa e Happy Woman, não diferem muito das

revistas de *mainstream* que encontramos nos aeroportos espanhóis, asiáticos ou americanos. Poderia chamar-se Vogue, Elle, Marie Claire, Cosmopolitan, já que contém o mesmo *mix and match* de conteúdo, os mesmos anúncios, os mesmos modelos, os mesmos cosméticos, os mesmos perfumes. A globalização chegou à publicidade e os anunciantes compram em bulk às grandes centrais de compras, espaços nas revistas de todo o mundo. As campanhas das grandes marcas, Esteé Lauder, L'oreal, Gucci, usam a mesma imagem publicitária na revista feminina portuguesa, espanhola, francesa ou japonesa. As embaixadoras dos sonhos, modelos perfeitas, atrizes ou desportistas de sucesso, são eternizadas pelas lentes dos grandes fotógrafos, produzidas e maquilhadas até atingir a perfeição e se ainda ficar algo imperfeito, será imediatamente disfarçado com algum software de correção fotográfico. Tudo isto para vender os mesmos produtos a escala mundial, para que milhares de meninas, raparigas, mulheres desejem o mesmo, comprem o mesmo e sonhem o mesmo.

Mas as revistas femininas têm também uma função social, são manuais de auto-ajuda, substituem os conselhos das amigas e são utilizadas pelas mulheres de todo o mundo como guias de comportamento nas diferentes áreas da vida: «O que vestir para uma reunião de trabalho» «Educar o seu bebé a deixar de usar o bacio» «Como maquilhar-se para uma noite de festa». As revistas conformam esse espaço onde a coesão feminina é possível, oferecem o conselho sábio, são a irmã mais velha, a mãe, a amiga, a confidente, de muitas leitoras. A voz das revistas femininas, estimula e constrói uma aliança de confiança com a leitora, está disponível ao seu lado, com conhecimentos, recursos, serviços e respostas que a maioria das mulheres não seria capaz de perguntar entre pares.

A beleza e a sexualidade são os temas dominantes dos conteúdos deste género mediático, e no entanto as revistas femininas têm um enorme potencial como agentes de mudanças sociais. Apesar do seu conteúdo aparentemente banal as

revistas assumem um importante papel no mundo feminino: a cultura de massas orientada para o seu género.

As revistas femininas são um produto específico escrito e pensado para e por mulheres e que levam a sério as preocupações femininas e versando temas de interesse femininos. Talvez seja a falta de conteúdos específicos para o público feminino que as torna tão populares. Já que a cultura de massas adota tradicionalmente um ponto de vista masculino sobre o que é ou não notícia. A cultura de interesse geral, é dominada pelo pensamento masculino e ainda existe uma representação minoritária das mulheres. Em 2005, as investigadoras Mota-Ribeiro e Pinto-Coelho, realizaram um estudo sobre as Imagens de mulheres na imprensa portuguesa e chegaram à conclusão que existe uma sub-representação das mulheres: de 271 imagens analisadas num dia específico na imprensa geral, só 41 incluíam mulheres. E os jornais tradicionais ainda relegam as questões sobre o mundo feminino para as páginas femininas.

Da análise do corpus identificámos que as revistas femininas, apresentam um discurso ambivalente, ora pró-feminista, ora pró-barbie, refletindo as contradições próprias da mulher, que embora busca a emancipação, não deixa de estar controlada por um mundo e uma cultura dominante masculina, de poder e de dinheiro. "As revistas refletem a trégua incómoda pela qual as mulheres pagam o poder e a liberdade de ação através da preocupação com a beleza.» (WOLF, 1991:78)

Mas, se a maioria das jornalistas das revistas femininas são mulheres, porquê 70% dos conteúdos continuam a ser sobre temas banais? As revistas dependem da publicidade para sobreviver, precisam de financiar os conteúdos "sérios", onde se revelam as preocupações femininas, os assuntos interessantes e específicos para mulher e combinar estas mensagens, com as mensagens de superficialidade da beleza patrocinadas pelos anunciantes. A personalidade da revista, a sua consciência

editorial, as motivações das jornalistas e as mentes das suas leitoras, dividem-se “entre o mito da beleza e o feminismo, exatamente com a mente das suas leitoras” (WOLF, 1991:78)

Assim, embora apontemos o excesso de superficialidade aos conteúdos das revistas femininas, devemos também reconhecer que têm acompanhado e difundido ao longo dos anos, as ideias de feminismo e de emancipação da mulher, como nenhum outro meio de comunicação. É através delas que as mulheres conhecem os seus direitos, tomam contato com exemplos de outras mulheres, outras vidas, de outras vivências. São manuais de ajuda, dão voz à luta contra a violência de género, contra o estupro, abordam as questões do aborto, empreendem uma luta feroz contra a discriminação de género, de defesa dos direitos humanos, de ajuda à vítima. E se por cada página de jornalismo feminino sério, é preciso aguentar quatro de publicidade a cosméticos e cirurgia estética, pois que assim seja, porque ainda que banais e superficiais, as revistas femininas são o que de mais genuíno possuem as mulheres na sociedade de informação.

Se por um lado, aí se constrói o mito da beleza e da sexualidade, também é aí que encontramos críticas mordazes e inteligentes a este mesmo sistema. Uma espécie de mensagem codificada e estratificada que exige às leitoras, especialmente às mais informadas, a capacidade de reter o que é importante (o jornalismo sério e especializado) e obviar os anúncios e as publisreportagens sobre futilidades e que existem como patrocínio dos conteúdos “sérios”.

Constatamos que a *Activa*, mais do que a *Happy Woman* não é só um recipiente de artigos de beleza e cosmética. Nos 30% restantes encontramos jornalismo dedicado a temas mais sérios, ficções escritas por e sobre mulheres, reportagens com mulheres de sucesso e espaço dedicado ao debate de legislação ou temas políticos do interesse feminino. Assim, mesmo que este espaço de reflexão do universo e preocupações legitimamente femininas, esteja escondido

entre anúncios de cremes para olheiras e perfumes, não deixa de ter uma enorme importância emancipatória.

Não existe em Portugal nenhum jornal de interesse geral que trate os temas femininos com a seriedade necessária e com a mesma importância que costumam dar aos temas de interesse masculino. Concluimos pois que a categoria de revistas femininas é necessária porque embora possam ser classificadas como superficiais e fúteis, este tipo de imprensa especializada tem tido e continuará a ter, seja em formato papel ou digital, um papel fundamental na construção e representação do universo feminino.

«Não satanizemos os média femininos – há que interpretar a sua ação, simultaneamente, como um meio de orientação coletiva dos gostos e como um vetor de personalização e de auto-apropriação estética.» (Lipovetsky, 2000:165)

Dada a evolução do papel da mulher na sociedade e a uma progressiva conquista dos direitos de igualdade de género, caíram vários mitos e imagens de estereótipos femininos criados pela sociedade masculina. As mulheres entraram em massa no mundo do trabalho, conquistaram autonomia e independência financeira e igualdade em relação aos homens, beneficiaram-se do aparecimento dos métodos contraceptivos e de antibióticos para usufruir de uma sexualidade não vinculada à reprodução e sem medo de doenças sexualmente transmissíveis. No entanto, talvez em resposta ao crescente poder feminino, o poder dominante, encarregou-se de reforçar o último dos mitos: a beleza e a sexualidade feminina. Os últimos mitos da feminilidade são resultado da construção cultural e do poder hegemónico presente na sociedade.

Esta reação não é conspiratória, mas resultado da soma de milhões de reflexos e reações individuais, de opiniões formadas, de pequenas segregações nas empresas, nas famílias, e que se fundem numa atmosfera impalpável que tende a oprimir as mulheres. Este movimento disperso e

difuso é ainda mais perigoso porque está de tal forma disseminado que se torna difícil identificá-lo e apaziguá-lo.

Esta questão é especialmente importante porque as vozes que se levantam contra o feminismo não são só masculinas, mas também femininas. Mulheres condicionadas culturalmente a aceitar o seu papel baseado no discurso dominante masculino, ou mulheres que negam a existência do problema, porque se sentem pressionadas e censuradas pela linha invisível do poder das instituições masculinas, ou por mulheres que aproveitam de forma descarada e imoral o jogo sexual e tiram partido pessoal dele. E essa minoria desacredita a luta pela justiça social feita pela grande maioria.

Olhando a história da humanidade, nunca como hoje, os papéis sexuais foram postos em causa. Muitas mulheres sentem sentimentos de incerteza e culpa em relação ao seu papel na vida pública e profissional, e muitos homens sentem-se inseguros em relação ao seu próprio papel, medo em relação à expectativa de fortalecimento do poder feminino nas empresas, política e sociedade.

Na *Activa* e na *Happy Woman*, bem como nas revistas femininas de todo o mundo, *Vogue*, *Elle*, *Cosmopolitan*, a sexualidade, associada ao amor, é um ingrediente fundamental e importante para a fórmula da felicidade feminina contemporânea. E o êxito da sexualidade está diretamente relacionado com o ideal de beleza vigente, um corpo e rosto jovens e perfeitos, ou o que Wolf chama o «O Mito da Beleza». A fórmula da felicidade feminina que as revistas parecem transmitir resume-se à mitificação da sexualidade, dependendo do corpo que as mulheres forem capazes de ter. O discurso das revistas femininas promove uma cultura consumista, com as suas reportagens, imagens, publicidades, constrói discursivamente estilos de ser e representações identitárias.

As revistas celebram uma tendência que vincula a felicidade à beleza e à vida afetiva e sexual compensatória. Numa cultura que valoriza o bem-estar

individual vinculado à sexualidade, ter uma vida sexual ou uma aparência que não corresponda as imagens publicadas nas revistas femininas, ao estereótipo celebrado é motivo de angústia, tristeza, ansiedade e depressão. Enquanto a modelo magra, alta, perfeita e o imperativo do sexo e da beleza sensual inundam as páginas das revistas e dos sonhos femininos, milhares de mulheres sentem-se inferiorizadas e com baixa auto estima. Segundo Stuart Hall (2000) a identidade constrói-se cronologicamente através de processos inconscientes, não provém de algo inato no momento do nascimento. A construção da identidade atravessa atualmente um momento instável, na sociedade capitalista surgem novos valores a todo o momento e existe uma tendência ao egoísmo, aos interesses individuais. As construções de identidades sociais, culturais, profissionais, religiosas e sexuais, estão hoje em constante formação e mudança, tal como os processos de representação, e a forma que imaginamos ser vistos pelos outros. Existe uma identificação inconsciente ou imaginária, ao procurar na imagem do modelo, o eu ideal.

Verificamos nas edições da revista *Activa* e da *Happy Woman* a utilização da relação de poder exercida sobre a mulher: aquela que não tem o corpo, a cara, uma carreira profissional brilhante, uma relação afetiva e sexual excitante, torna-se parte das excluídas da sociedade, parte da subclasse.

Foucault observa a génese de uma identidade, associada à sexualidade e a fixação do indivíduo a ela como efeitos do poder normalizador, que impediria o homem de constituir-se livremente a partir das suas particularidades. Na *História da Sexualidade* observa como os meios de comunicação incorporam no seu discurso as práticas sexuais. Embora elas existam desde sempre na história da humanidade, foram os meios de comunicação que fizeram com que entrassem no esquema de produção em série e de circulação em massa. A sexualidade entrou na vida de milhares de mulheres, a partir do século XX, não controlada pelo discurso moral e castrador da Igreja,

família ou casamento, mas sim através das páginas *gloss* das revistas femininas. Os meios de comunicação perceberem o interesse e a procura do público por este tipo de conteúdos e fizeram com que a sexualidade entrasse na lógica das indústrias culturais, e as indústrias dos cosméticos do culto ao corpo, iniciaram a comercialização da sexualidade.

Será então, que a sexualidade faz parte fulcral da identidade do indivíduo? A mesma pergunta foi formulada por Gauntlett, à qual respondeu com uma completa certeza: nos dias de hoje, através dos discursos das revistas femininas, dos livros de auto-ajuda e de toda a parafernália dos diferentes formatos mediáticos massificados, reforça-se a ideia de que a sexualidade é essencial para felicidade do indivíduo. Gauntlett (2002:123), enuncia a fórmula da felicidade proposta pelos meios de comunicação atuais: «entende a tua própria sexualidade + tem sexo frequentemente + procura ajuda para resolver problemas sexuais + tem um parceiro sexual satisfatório (ou encontra um novo).»

O corpo feminino hoje, é objeto de explorações comerciais, científicas, industriais. A beleza que antes estava associada à saúde, ao bem-estar emocional e físico, hoje depende do esforço que a mulher esta disposta a realizar, à quantidade de procedimentos cosméticos, estéticos a que está disposta a submeter-se.

Observamos que tanto o discurso da revista *Activa* como da *Happy Woman* têm geralmente um tom otimista que estimula a leitora a estar na sua melhor forma física, a realçar a sua beleza ou a melhorá-la cosmeticamente. Os conteúdos centram-se nas relações pessoais e sexuais que sublinham a «ambição feminina e o seu apetite erótico, além de fornecerem imagens sexualizadas de modelos femininos que, embora sejam apenas um pouco mais discretas do que as destinadas aos homens, têm a finalidade de simbolizar a emancipação sexual da mulher.» (WOLF, 1991:77)

6. CONCLUSÕES

O objetivo desta reflexão não é a crítica negativa à mitificação da sexualidade e da beleza da mulher projetada pelas revistas femininas portuguesas, mas sim alertar para o facto de que esta não deveria ser a representação feminina dominante. O universo feminino é tão vasto como o masculino, existem mulheres trabalhadoras, políticas, empresárias, profissionais, mulheres donas de casa, mulheres jardineiras... existe um sem fim de possibilidades de estereótipos e modelos que poderiam ser utilizados pelas revistas femininas. Porquê encontrámos nas edições da revista *Activa* e da *Happy Woman* uma maioria esmagadora de conteúdos editoriais dedicados às coisas supérfluas da vida quotidiana: beleza, maquilhagem, moda, acessórios? Seria de esperar que as jornalistas e editoras das revistas tivessem um maior respeito pela sensibilidade das leitoras e tentassem uma representação mais justa e real do mundo feminino: ou acaso o 70% das mulheres só pensa em questões relacionadas com a beleza? A explicação é simples, também essas mulheres-jornalistas e editoras estão sob o jugo do discurso dominante da publicidade. Hoje em dia não é o preço da capa da revista que faz sobreviver as editoras e as revistas, são os anunciantes. E longe vai o tempo em que havia uma divisão clara e inequívoca entre o departamento editorial e publicitário.

Nas revistas femininas encontramos uma dualidade antagónica do discurso: por um lado encontramos artigos pró-feministas e por outro, conteúdos que celebram o ideal de beleza perfeita, o mundo da cosmética, das cirurgias, da mulher-boneca, mulher-adorno. Esta fórmula é patrocinada pelos anunciantes das revistas que controlam de forma quase direta os conteúdos, as opiniões, os ângulos das reportagens.

Na revista *Activa* encontramos uma preocupação de introduzir assuntos de foro internacional e da atualidade protagonizados por mulheres, visando um carácter informativo e de exaltação de mulheres que se destacaram na sua carreira.

Analisando os artigos de beleza e saúde, concluímos que a saúde é secundarizada em relação à magreza e à aparência e a elevada preocupação com o envelhecimento. Tanto a revista *Activa* com a *Happy Woman* aderem à cultura do corpo promovendo o ideal de beleza convencional, pelo que assistimos a uma tentativa de repressão e de regulação do corpo das mulheres, que permanece uma prática ainda nos dias de hoje e que as revistas ajudam a legitimar e a perpetuar.

As narrativas das revistas femininas não existem simplesmente para entreter as mulheres, mas sim para suportar os enormes impérios de produção que exercem a sua força através da publicidade, o financiamento direto ou indireto das empresas mediáticas e dos seus conteúdos. Uma cultura que pressiona os conteúdos a centrarem-se nas frustrações das leitoras, nas suas inseguranças, nas suas imperfeições frente ao espelho, em detrimento de uma efetiva e real cobertura do vasto mundo feminino.

Na revista *Happy Woman* existe a total ausência de artigos relacionados com a política, economia ou questões sociais. Transmite a ideia que a mulher ocupa um espaço público apenas na sua dimensão lúdica e de entretenimento, não tendo qualquer papel de intervenção ou poder.

Segundo Angela McRobbie (*apud* Silveirinha, 2001) dissertando sobre a revista inglesa *Glamour*, as revistas têm mudado, afastando-se de um tipo de sensibilidade doce, substituindo-se com uma subjetividade feminina muito mais assertiva e que procura o divertimento, o desaparecimento do romance e a construção da narrativa dominante sobre a sexualidade feminina. A linha editorial de *Happy Woman* enquadra nesta ideia pro-posta por McRobbie, com a promoção de novas sexualidades e ao mesmo tempo de um novo modelo de feminismo. Como diria Matheson (2005), o poder das revistas é claramente promover discursos que definem estilos de vida e especialmente discursos sexualizantes que definem quem somos. O incentivo ao consumo faz parte também da

agenda da revista *Woman*, de uma forma mais agressiva que na revista *Activa*.

A nossa conclusão? Este género mediático emancipa a mulher e moderniza o mundo feminino, mas ao mesmo tempo reduz a mulher a um significado redutor onde a beleza continua a ser um colete-de-forças e a sexualidade o grande mito da felicidade.

Bibliografia

- Adorno, T. H. (2002), *Indústria cultural e sociedade*, seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo, Paz e Terra.
- Barthes, R. (1988), *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- Betterton, R. (1985), *How do Women Look? The female nude in the work of Suzanne Valadon*, *Feminist Review*, 19, Março.
- Ferin, I. (2012), *Análise dos Media*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ferreira, V. (1992), *Pensar*, Venda Nova: Bertrand.
- Fairclough, N (2001). *Discurso e Mudança Social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: UNB.
- Foucault, M. (1984), *História da Sexualidade. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro. Ed Graal (volume 1).
- Foucault, M. (2004), *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola; 10. ed.
- Foucault, M. (2007), *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Fulton, H. et alii. (2005), *Narrative and Media*. Cambridge: Cambridge University Press. Cap.18. pp.271-284.
- Gauntlett, D. (2002), *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London: Routledge.
- Hall, S. (2000), Quem precisa de identidade?, In: Silva, T. T. (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 109.
- Hall, S. (2005), *A questão da identidade cultural*. Tradução: Andréa B. M. Jacinto e Simone M.Frangella. 3. ed. ver. Campinas: IFCH/ UNICAMP.
- Heyes, C. J. (2007), *A Foucauldian feminist reading: Cosmetic Surgery and the Televisual Makeover*, *Feminist Media Studies*, p.17/32.
- Kress, G.; Van Leeuwen, T. (1998), *Front Pages*:

(the critical) analysis of newspaper layout, in Allan Bell and Peter Garret, *Approaches to Media discourses*. Oxford, Blackwell Publishers, pp.186-219

Lévi-Strauss, C. (1977), The structural study of myth, in *Structural Anthropology*, Harmonds-worth: Penguin, p. 207.

Lipovetsky, G. (2000), *A Terceira Mulher - Permanência e Revolução no Feminino*. São Paulo: Companhia das Letras.

Matheson, D. (2005), *Media Discourses Analysing Media Texts*, Open University Press, p. 62.

Mota-Ribeiro, S. (2005), *Retratos de Mulher: construções sociais e representações visuais do feminino*. Campo das Letras.

Mota-Ribeiro, S.; Pinto-Coelho, Z. (2005), Imagens de mulheres na imprensa portuguesa, in *Actas do IV Congresso da SOPCOM, Repensar os Media: Novos Contextos da Comunicação e da Informação*.

Quivy, R.; Van Campenhoudt, L. (1992), *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva.

Silveirinha, M. J. (2001), *O Discurso Feminista e o Discurso dos Media*.

Silveirinha, M. J. (2004), *As Mulheres e os Media*. Lisboa: Livros Horizonte.

Silveirinha, M. J. (2008), A Representação das Mulheres nos Media. Dos Estereótipos e Imagens de Mulher ao Feminino, in: "Circuito da Cultura", in J. P. Esteves (ed.), *Comunicação e Identidades Sociais: diferença e reconhecimento em sociedades complexas e culturas pluralistas*, Lisboa: Livros Horizonte.

Silvermand, D. (2004), *Research and Social Theory*. In: Seale, C., *Researching Society and Culture*, London: Sage.

Wolf, N. (1991), *O Mito da Beleza*. Tradução de Octávio Gameiro. Lisboa: Difusão Cultural.

Websites consultados:

<http://www.Activa.pt>

<http://www.marktest.com/wap/>

<http://www.apct.pt>

Corpus de análise:

Revista Activa (12 edições de 2012) direcção de Clara Marques, Abril / Controljornal, Editora Lda, Lisboa.

Revista Happy Woman (12 edições de 2012) direcção de Carla Ramos, Baleska Press, Lisboa.

ARTE DA PERFORMANCE, POESIA E PÓS-UTOPIAS NOS ANOS 80 EM PORTUGAL

Sandra Guerreiro Dias*

CES - Centro de Estudos Sociais
UC - Universidade de Coimbra

RESUMO

Partindo-se da intervenção poético-performativa de um conjunto de poetas experimentais aborda-se, neste artigo, o regresso do corpo à cidade na relação com o cenário pós-utópico dos anos 80 em Portugal. Revisita-se categorias específicas da arte da performance aplicadas à poesia experimental portuguesa. Propõe-se uma esquematização da situação histórica e artística destes poetas que operam no espaço público por intermédio de atos poéticos, na defrontação de um modelo ideológico e estético disfórico, de ressaca revolucionária e luto. Por último, ilustra-se a tese desenvolvida analisando-se as intervenções "Ponto-Ação" (1986), de Fernando Aguiar, e "Metástase I" (1987), de Alberto Pimenta.

Palavras-chave: arte da performance, anos 80, poesia experimental

ABSTRACT

Based on the poetic-performative intervention of some experimental poets, this article focuses on the return of the body to the city and its relation with the post-utopian cultural scene of the 80s in Portugal. We reexamine specific categories used to describe performance art that we applied to Portuguese experimental poetry. We outline the historical and artistic context in which these poets carry out their poetic acts in public spaces while faced with a dysphoric ideological and aesthetic model during the revolution aftermath and mourning. Finally, we analyse the interventions 'Ponto-Ação' (1986) by Fernando Aguiar, and 'Metástase I' (1987) by Alberto Pimenta, which is an example of the work we have been carrying out.

Keywords: performance art, eighties, experimental poetry

*sandra.cgd@gmail.com

“Quero o corpo e quero o espanto”
(Ernesto de Sousa, 1979, p. 290)

Na revolução fibro-ótica, Paul Virilio (2000) defende que a arte deixa de desempenhar um papel crítico na sociedade em virtude da sua assimilação pelo “acidente geral”, isto é, pela hiperconcentração espacial e temporal num tempo permanente da tecnologia, e que apenas o corpo devolve ao indivíduo o seu lugar na/em comunidade. A arte do corpo, por seu turno, é a arte de tentar constantemente contra a separação entre o que foi e o que deixou de ser, de maneira a recriar cultura e tornar o corpo, cultura viva (Vergine, 2000). Na ressaca de abril, o fenómeno da arte da performance em Portugal enquadra-se no *cultural turn* dos anos oitenta, aliando à reflexão sobre o “fim da era dos slogans e contraslogans”, a intensificação da performatividade (Nogueira, 2007, p. 150) e regresso ao corpo.

Com efeito, a década de 1980 em Portugal devolve à cidade, o corpo, social e artístico. A experiência estética deste período faz-se sentir sobremaneira na mundividência especificamente urbana, nomeadamente nos novos modos de sociabilidade noturna, nos bares (de que é particularmente icónico o Bar *Frágil*, em Lisboa), na moda e no *design*, muito mais até do que nas instituições artísticas propriamente ditas que vêm oferecendo relativa resistência à modernização,¹ pese embora a proliferação de algumas galerias e uma tímida dinamização do mercado de arte. Em todo o caso, é possível notar que, após cinco décadas de exílio dentro e fora do país, alguns artistas portugueses de áreas ligadas sobretudo às artes visuais, performativas e à música, mesmo após o abrandamento da euforia inicial do PREC, continuam a ocupar o centro da festa no palco urbano, inaugurando uma conjuntura de renovação cultural “provisória e bela” (Baía, Gomes e Figueira, 2012, p. 23). A arte da performance, e nomeadamente as intervenções poéticas de um conjunto de poetas visuais e experimentais figura, neste contexto, como laboratório de criação artística na rua e prática estética proeminente desta renovação.

Embora as primeiras experiências tenham origem na década de 1960, com a emigração e as viagens ao estrangeiro de muitos artistas portugueses beneficiando das primeiras bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, apenas a partir da década de 1970, com a primavera marcelista, a arte da performance se vem afirmando no tecido artístico português por intermédio de um grupo de artistas, curadores e eventos. De entre eles, tiveram particular importância os “Encontros Internacionais de Arte”, organizados por Egídio Álvaro e Jaime Isidoro, em Valadares, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim e Caldas da Rainha entre 1974 e 1977, respetivamente; as ações-intervenção dos Grupos de artistas plásticos Acre, Cores e Puzzle; as propostas pós-conceptuais de Helena Almeida, João Vieira, René Bertholo e Lurdes Castro, ex-grupo K W Y de Paris; a curadoria de Ernesto de Sousa e de Egídio Álvaro, divulgadores e críticos das tendências *fluxus* e pós-conceptuais na arte portuguesa contemporânea, entre outros.

A partir dos anos oitenta verifica-se, no entanto, a proliferação de festivais de arte nos quais a arte da performance ganha expressão e preponderância na programação, afirmando-se como intervenção pública com fortes ligações àquela mundividência festiva e urbana e ao pós-modernismo, incorporando também já o eco da crise das vanguardas clássicas que chegava um pouco de todo o mundo. Pese embora direcionados para um público restrito e ocorrendo maioritariamente fora de um contexto institucional (com exceção do ACARTE na Fundação Calouste Gulbenkian)², é inegável o legado destes eventos e práticas experimentais na renovação do campo cultural português após 1974. Entre os eventos mais marcantes, salienta-se os Festivais Internacionais de Arte Viva de Almada, as Bienais Internacionais de Cerveira e alguns eventos de performance e poesia, de que são promotores os poetas experimentais e visuais e artistas ligados à moda, ao teatro, às artes visuais e à música. De entre eles, destaca-se o “Festival Internacional de Poesia Viva” (1987 e 1988), na Figueira da Foz, o “Ciclo de Poesia Experimental” (1980)

na Galeria Nacional de Arte de Belém, em Lisboa e depois no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a exposição "Poemografias" (1985), em várias cidades do país, e o "Ciclo de Poesia Viva" (1987), no Porto.

Esta vaga de eventos urbanos cumpre-se num novo dinamismo do campo literário português, protagonizado por autores como E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Salette Tavares, António Aragão, António Barros, Gabriel Rui Silva, José-Alberto Marques, entre outros. No campo específico da arte da performance e da exploração do corpo situado (presente) e poético, recorre-se aqui ao trabalho de dois poetas em particular, Fernando Aguiar e Alberto Pimenta, para exemplificar a tese que se vem a enunciar.

Depois de várias décadas de clandestinidade, esta corrente da poesia portuguesa demarca-se definitivamente da ideologia neorrealista, ganhando corpo literal e metaforicamente na defrontação de um espaço urbano intermédio entre a rua e o museu, por intermédio de um modelo estético performativo proveniente da confluência das tradições experimental e visual dos anos 50 e 60, em grande parte por influência em Portugal do Concretismo brasileiro, que tem como interlocutor privilegiado E. M. de Melo e Castro, com o Surrealismo, a Transvanguarda italiana, o Neo-Expressionismo alemão e as correntes pós-conceptual e minimalista europeia e norte-americana. É este o ambiente estético e teórico destas intervenções que aliam à poesia, a exploração de um modelo performativo de linguagem centrada no corpo.

Através do ato poético do corpo-linguagem no espaço público, aqui como espaço de representação na linha de Lefebvre (1991), estes "corpos relacionais" (Whybrow, 2011) formam "comunidades aleatórias" capazes de questionar os papéis, os territórios e as linguagens (Rancière, 2010). Nesta medida, o modelo português de arte da performance poética vai ao encontro da terminologia de Erika Fischer-Lichte (2008), que defende que a performatividade pressupõe a incorporação das circunstâncias sociais: isto é, do tempo,

do espaço e do público, numa dada comunidade copresente que partilha e coparticipa numa dada situação e espaço. Apresentando-se como ato estético, a intervenção do corpo investiga assim e performatiza sentidos históricos, estéticos e culturais, numa subversão e colapso de categorias (pp. 24-29). Além disso, trata-se de uma experiência partilhada que permite restituir a identidade social por ativação de um repertório de sentidos para além da condição histórica, através da modificação experiencial e sensorial que resulta em deslocação e manifesto performativo, público, em cocriação – características que é possível verificar nas intervenções poéticas levadas a cabo por estes poetas.

Assim, a performatividade dos atos poéticos levados a cabo por Fernando Aguiar e Alberto Pimenta reside, em particular, na exploração da fragilidade dos sentidos históricos em torno de uma revolução "impossível" (Mailer, 1978),³ bem como do questionamento de modelos hegemónicos de vanguarda. Em lugar de uma condição disfórica de historicidade, de luto pelo "fim das utopias", estes artistas observam a elaboração de uma prática de arte pós-utópica, sem fins teleológicos que apenas o de experimentar e celebrar o corpo e a arte, indo-se ao encontro da seguinte observação de Charles Jenks (1987): "the avant-garde of the 1980s has cancelled all the avant-garde checks of the past 160 years" (p. 20).

Conceptualizando o espaço-cena como corpo-discurso que dispõe os limites do código escrito expandindo-o à experimentação simultaneamente verbal e corporal, os poetas Alberto Pimenta e Fernando Aguiar propõem uma experiência performativa da arte e do momento no tempo-espaço em que decorre a ação poética por um processo de ironia que é simultaneamente "estrutural" e "dramático", recorrendo-se aqui para a análise, às categorias propostas por M. H. Abrams (1999). No primeiro caso, a formulação irónica do conceito de utopia pressupõe uma exploração e ativação performativa das estruturas discursivas que exhibe o duplo significado da criação

artística e intervenção estética (p. 135); no segundo, a modelização irónica prevê uma situação em jogo, entenda-se, em palco, que resulta como irrupção dramática de circunstâncias e personagens, os papéis sociais, validados no momento e durante o processo de reconhecimento e receção por uma audiência (pp. 136-137), conceções exploradas por Fernando Aguiar e Alberto Pimenta, respetivamente.

No fundo, trata-se de uma dramaturgia da "literatura como palco", conforme defende Wolfgang Iser (1993), e segundo a qual, na desordem do evento comunicativo contra a ideia do mimetismo, a presença do objeto representado acontece sempre por intermédio de um ato performativo duplo que revela o que está e não está presente no discurso (p. 232). A mímica parodiada, ou o seu duplo, do discurso e da 'cena', por seu turno, provém ao corpo representativo e representado em palco, a possibilidade de uma recondução de papéis ao próprio corpo, não mais o ator mas o ator em si poeta, e reconcepção de modelos de arte através de processos irónicos de metalinguagem.

Desta forma, pode afirmar-se, o corpo como produção estética e poesia, daqueles poetas-performers, desempenha aqui a dupla ficção do corpo histórico, no sentido de Paul Connerton (1999), que, em *Como as Sociedades Recordam*, propõe o estudo da memória social a partir das práticas corporais, defendendo que "as imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são (...) transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos rituais)" (p. 4). No sentido em que as circunstâncias e a historicidade são incorporada pela subversão precisamente daquelas imagens cristalizadas e utópicas de passado, estamos perante o conceito já enunciado de performatividade proposto por Fischer-Lichte, aqui aprofundado:

[performers] they are not free to choose what possibilities to embody, or which identity to adopt. Neither are they wholly determined by society. While society might attempt to enforce the embodiment of certain possibilities by punishing deviation,

it cannot generally prevent individuals from pursuing them (Fischer-Lichte, 2008, p. 27).

Ou seja, a determinação pode ser subvertida sem no entanto deixar de ser determinada na medida em que até a subversão é a assimilação de um contexto. Daí a importância de reler a história e a arte da história nas intervenções destes poetas.

Esta "reposição radical do corpo humano" pelo uso reflexivo (Birringer, 1991, p. 224), como observa Birringer a propósito da recolocação do corpo na cena pós-moderna, observável naqueles dois autores, assinala assim a dupla deslocação e regresso ao corpo pelo movimento subversivo de história, pós-utópico, abandonando-se a história e os ideais utópicos dos anos sessenta. Assim, a relevância destas intervenções decorre da sua relação com o contexto específico dos anos oitenta.

Em Portugal, o ambiente de profunda mudança e "reterritorialização cultural" (Barroso et al., 2006, p. 98) após o 25 de Abril, fica marcado por dois momentos e tendências que podem ser delimitados em traços gerais do seguinte modo: uma primeira fase, de vanguarda e renovação estética, de abertura ao pós-conceptualismo europeu e norte-americano, sobretudo nas artes visuais e poesia visual e experimental, que tem na emblemática "Alternativa Zero" de Ernesto de Sousa em 1977, a sua manifestação coletiva mais emblemática;⁴ uma segunda, cujo início pode ser identificado em 1986 após a integração europeia, no contexto da qual se procura a todo o custo, por via institucional, a recauchutagem e projeção de uma portugalidade europeia identitária, a internacionalização e institucionalização do mercado de arte português e o abrandamento das tendências experimentais.

Transversal a estas duas fases, parece no entanto ser o regresso do corpo à cena artística urbana, quer através de novas sociabilidades urbanas e de consumo, quer da arte da performance, de par com a expressão de um desencanto *latu sensu* que

constitui o panorama de fundo da década de 1980 portuguesa. Este luto simboliza e significa no entanto também um vazio de paradigmas e categorias históricas e da arte, caídas por terra na década do “fim das utopias”, como sistematizou mais tarde Arthur Danto (1998), na sua teoria sobre “o fim da arte” e da “arte pós-histórica”.⁵ Este novo momento da arte dará lugar a um processo de experimentação celebratória sem precedentes, de renovação dos paradigmas estéticos e ideológicos.

Em Portugal, esta corrente foi apelidada por Bernardo Pinto de Almeida (1986), ainda na década de 1980, de verdadeira “máquina de guerra”, referindo-se aqui o autor às manifestações pós-vanguarda e arte da performance presentes na V Bienal de Vila Nova de Cerveira:

A arte portuguesa da última década vem sendo, antes do mais, reflexo de uma mudança de tempo que se iniciou no 25 de Abril e, progressivamente, um território de mais intensa determinação na transformação desta mesma época (...) a arte portuguesa dos últimos anos é uma máquina de guerra voltada para um derrubar de estúpidas fronteiras e mesquinhos interesses institucionais, um modo de operar, uma subversão conjunta de valores ainda em demasia dominantes, a perigosa aceitação já de outros não menos passíveis de a amordaçarem em armadilhas inesperadas de comércio e propaganda, a conflitualidade disto tudo, a capacidade de pensar e exprimir uma inquietação finissecular, a ansiedade que domina os tempos, a luta por uma justificada internacionalização, a constatação ora alegre ora dramática dos limites, muitas contradições que todos os processos em processo determinam: a arte portuguesa não existe fora disso (Almeida, 1986, para. 5).

A este momento de transição dá-se o nome aqui de fase pós-utópica da arte portuguesa de difícil delimitação e definição, mas que se caracteriza pela experiência da libertação da história e dos seus frágeis maniqueísmos e categorização situada, incorporando-os, reconhecendo-

os, subvalorizando-os, parodiando-os, como é aliás característico no pós-modernismo, conforme teorizado por Linda Hutcheon (1989).

De acordo com este contexto, sistematiza-se e sublinha-se as seguintes características operativas e performativas do trabalho de Alberto Pimenta e Fernando Aguiar: contrapõe-se às variáveis estéticas da velha vanguarda modernista e neorrealista, herdadas de cinco décadas de oposição a uma ditadura política, o recentramento na reflexão, experimentação artísticas e abertura às tendências pós-modernas; por oposição a uma memória do luto em torno de uma “revolução cultural” de teor marxista, amplamente defendida pela *intelligentsia* portuguesa nas décadas anteriores mas falhada por motivos, ainda, em grande parte, por estudar,⁶ este movimento de performance e poesia experimental inaugura, ainda que efemeramente, um momento pós-histórico e pós-utópico da arte portuguesa, situando-se para além das categorias históricas do luto e da disforia utópica que em grande parte marcaram a produção cultural e intelectual do país antes e imediatamente após 1974.⁷

Ainda para a demonstração da tese que se enuncia, aplica-se os seguintes conceitos operativos de análise da disciplina dos Estudos da Performance, demonstrando-se o conceito de performance nas seguintes aceções: considerando-se a dimensão cénica do ato discursivo (na linha de Iser, como já se explicitou); entende-se o ato discursivo como ato corporal situado de protesto, conforme Judith Butler (1997), isto é, enquanto “‘instrumento’ de violenta retoricidade” que “excede as palavras que são faladas, expondo o corpo nomeado (...) além do seu próprio controlo” (p. 13); atenta-se na noção de performance do corpo como persistência material da mudança cultural por oposição à representação do corpo, através da intensidade da fala, partindo-se das propostas de Mauricio Barría Jara (2010). Esta intensidade decorre, segundo o dramaturgo chileno, do excesso da pura experiência corporal ocorrendo em

cena como corpo (p. 114) que resulta na “interrupção ou interstício do *continuum* da representação” (p. 108).

Considera-se ainda o conceito específico de performance poética conforme proposto por Julia Novak (2011), isto é: como manifestação de poesia oral que ocorre numa situação espacial-temporal específica pressupondo a presença física do/a poeta defronte de uma audiência. Esta noção de texto poético supõe a ativação corporal em gestos, ritmos e sons dos significados poéticos, conjugando-se na receção e formulação dos sentidos do discurso pelo público num dado espaço e tempo. Relaciona-se ainda estes conceitos com a formulação proposta por Kaye (1994) sobre a “condição de teatralidade” do objeto pós-moderno de arte (p. 23). Analisa-se a performatividade corporal e poética como efeito efémero, sempre no presente, resultante de uma instabilidade e excesso produzido pelos corpos em palco que desempenham papéis e figuras num dado jogo social e situação histórica. Estas categorias enquadram a análise que se propõe do trabalho poético e performativo de Alberto Pimenta e Fernando Aguiar.

Alberto Pimenta e Fernando Aguiar: corpo pós-utópico e experimentalismo performativo

Em Alberto Pimenta e Fernando Aguiar, a abertura das linguagens poéticas decorre tanto daquela crise política e das ideologias e estéticas, como do diálogo com a renovação das artes visuais em curso.⁸ A conjugação daqueles dois aspetos resulta na exploração de um experimentalismo performativo a três níveis: da teoria estética especificamente poética; numa sua conjugação com o “mecanismo performance” (Metelo, 2007); na reinvenção performativa das tradições literárias experimentais e visuais das décadas anteriores. Este novo paradigma resulta, nestes dois autores, em particular na exploração de um “paradigma de liminaridade” (Turner, 1995) isto é, de confronto e ensaísmo experimental entre a poesia, as artes visuais, a música, o teatro, o

espaço, o tempo e a audiência. Para esta conceptualização é central a teorização de Victor Turner que analisa o conceito de performance a partir da noção de “drama ritual” e performatividade dos conflitos sociais.

De acordo com aquele autor, a interação em sociedade pressupõe a ocorrência de processos rituais de transformação emergentes em situações de liminaridade, isto é, de conflito, reencontro e reformulação de representações sociais e simbólicas. No caso da arte da performance destes dois poetas, o processo de participação e entrecruzamento entre arte e vida, na linha do movimento *Fluxus*, resulta numa dramaturgia da performance enquanto “espaço físico total” de meta-teoria (Schechner, 1983), conforme proposta de Richard Schechner.

Explorando-se um “modelo *interativo*” de poesia (Sousa e Ribeiro, 2004, p. 39) como observam Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro sobre a poesia experimental desta década, estes poetas ativam um “modelo de ecletismo” (Drucker, 1996)⁹ e hibridização permanente das linguagens estéticas na relação com a experiência radical do corpo, do tempo, do espaço e da cidade, personificado no espectador. Para Lea Vergine, a corporalidade do objeto de arte no pós-modernismo deve-se à necessidade de fazer do corpo, a própria história, personagem e drama do devir histórico e social, como lugar privilegiado de conformismo desesperado e irónico (Vergine, 2000, p. 289). No caso em concreto destes poetas, a performatividade corporal transpõe a “tensão cénica” (Jara, 2011) da história pelo ato da fala, portanto enquanto atos situados discursivos:

A performance expõe o corpo como duração, no qual a duração é a resistência do corpo com a sua própria carnalidade, o corpo tornado tempo material, sendo nele próprio que consiste a tensão cénica. Na performance é o próprio corpo que é o relato como exposição do seu tempo de duração numa ação, em que a ação se torna significativa e não meio de qualquer outro como significado. Então a

possibilidade discursiva do corpo, como ação: além do sintoma e da metáfora (Jara, 2011, p. 117).

Como ilustração da tese que se tem vindo a propor, analisa-se agora duas intervenções de arte da performance protagonizadas por Fernando Aguiar e Alberto Pimenta na década de 1980. Na medida em que partem ambos da exploração do campo poético, opta-se pela designação específica de atos poéticos, isto é: atos discursivos interpretados e dramatizados corporalmente, de intervenção pública no espaço. Analisa-se em ambos a estrutura e a componente cénica, bem como a expressão poética e corporal em palco enquanto manifestação de uma conceção pós-utópica de arte.

Fernando Aguiar e Alberto Pimenta desenvolveram ao longo da década de 1980 um conjunto significativo de intervenções, participando em grande parte dos festivais de performance desta década, entre estes, nas Alternativas, nas Bienais de Cerveira, nos Encontros Nacionais de Intervenção e Performance, em alguns dos eventos da programação ACARTE da Gulbenkian (entre 1984 e 1990) e demais eventos de poesia já elencados, entre outras intervenções individuais. Neste estudo, analisa-se a performance "Ponto-Ação" de Fernando Aguiar, integrada no ciclo "Quinzena de Performance-Arte" no ACARTE no recém-inaugurado Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1986; e de Alberto Pimenta, o ato poético "Metástase I", que teve lugar no Colóquio "Imaginário do Espaço" no Funchal em 1987. Partiu-se da análise de documentação fotográfica disponível em arquivos pessoais e institucionais e textos publicados em antologias dos autores.

Em "Ponto-Ação", a intervenção de Fernando Aguiar é acompanhada de música de Telectu (Vitor Rua e Jorge Lima Barreto). A performance decorre em torno de dois momentos centrais: num primeiro, o poeta desenha numa tela preta, pendurada na parede, em palco, figuras corporais, sílabas decompostas, fonemas e letras. Num segundo momento, Aguiar

dispõe, no chão, um conjunto de recortes de letras de grande formato de várias cores. Estas são depois misturadas e dispostas pelo mesmo de forma aleatória.

Operacionalizando corporalmente em palco a desmontagem do código escrito combinando-o com imagens, cores, luzes e sons, explora-se a componente plástica, sonora e gráfica da linguagem poética. No entanto, tem particular importância aqui a ação do corpo enquanto dispositivo de recombinação e significação que intervém sobre a composição poética. Em todo o caso, nesta ação explora-se uma mesma materialização performativa em conjunto de corpo e linguagem, em que uma e outra se fundem, não se distinguindo em termos operatórios e de função. Em palco, o entrecruzamento do código linguístico escrito com a música, o jogo de cores, luzes e sombras, é assumido pelo corpo do poeta como "operador estético"¹⁰ das encenações discursivas.

Esta intervenção-espetáculo é representativa de uma conceptualização do objeto estético como corpo e linguagem que caracteriza em larga medida as ações-performance deste poeta. As seguintes linhas de sistematização de uma teoria da performance deste autor podem ser propostas a partir daquele exemplo: a reflexão sobre a floresta de signos é analisada e experienciada na relação com o corpo enquanto acontecimento total da escrita; a impressão topográfica que se realiza no tempo-espaço, o palco, compõe uma poesia do espaço que revoluciona hierarquias de sentido e de lugar, funcionando simultaneamente como processo de descodificação da gramática histórica do tempo sempre no presente, o tempo da performance, a intervenção corpo-vida; a intervenção do corpo reflete uma análise meta-artística enquanto ação presente do discurso que recusa uma teorização total e fechada da arte e da história; explora-se, através do mecanismo performance, um olhar que é simultaneamente de pesquisa e revelação sobre as possibilidades infinitas combinatórias da linguagem poética, as condições e possibilidades específicas de

tempo, corpo, espaço e público, aqui como exercício “contrassenso”, como escreve o autor no catálogo daquela intervenção.¹¹ O subvertimento material, com o corpo, dos discursos historicamente instituídos, na forma da aleatoriedade do signo, afirma assim o efémero e o diálogo com o espaço e tempo situados, numa permanente ligação entre arte e vida, na linha de Allan Kaprow¹² e dos artistas *fluxus*.

Em Fernando Aguiar, como esta performance demonstra, tem particular importância o jogo plástico da linguagem pelo uso de materiais como telas, plásticos, letras recortadas, colagens, combinação de figuras e formas geométricas e outras com trechos de palavras, letras ou sílabas. Explorando-se o suporte, os meios, em suma, a materialidade, as formas e as características interativas do código poético enquanto “intervenção viva” (Aguiar, 1985, p. 159) como o poeta lhe chama, a utopia da sua tipologia de performance reside na ideia de libertação da palavra do “tempo do signo” (Aguiar, 1985, p. 155), afirmando-se pós-utópica pela exploração e intervenção no tempo em si, por intermédio do corpo, dos meios técnicos e tecnológicos da cultura de massas emergente em Portugal nesta década, como o próprio explica:

(...) a intervenção direta do operador estético ou a chamada performance, é talvez o meio que mais se presta a esta conjugação, porque pode conter e relacionar-se facilmente com todos os outros veículos expressivos, e apresentar o poema com um máximo de elementos para a sua compreensão. / A performance possui uma série de componentes que podem ser exploradas esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço, o movimento/ação, a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz, e principalmente, a presença do poeta como despoletador e fator de consecução do poema, interligado a uma quantidade ilimitada de objetos, intenções, técnicas e tecnologias, revolucionam completamente a leitura do poema conferindo-lhe uma outra dimensão, e proporcionado ao leitor/fruidor o 'poema' total (Aguiar, 1985, pp. 161-162).

No caso de Alberto Pimenta, a exploração da performatividade corporal incide numa dramaturgia da palavra que apenas historicamente, situada e deslocada, se pode libertar da história. Senão vejamos. A performance que aqui se analisa, “Metástase I”, parte do soneto de Luís de Camões “Transforma o amador na cousa amada”. Neste ato poético, o cenário é composto apenas por duas telas pretas no fundo do anfiteatro onde tem lugar a intervenção. Numa das telas, encontra-se o poema de Camões em letras brancas de tamanho médio, legíveis a média distância, amovíveis. A intervenção começa com o poeta deitado no chão. Em seguida, o autor, vestido de preto, procede à reescrita do texto apresentado, movendo as letras de cada um dos versos para a segunda tela vazia, reescrevendo-os. Dando um exemplo: o verso “Transforma-se o amador na cousa amada” é reescrito do seguinte modo: “Ousa a forma cantor! Mas se da namorada”. Este segundo trecho consiste na ‘metástase’ do poema inicial. O poema termina da seguinte forma: “Te penso e cato o mínimo. Se nada / muda, vê que frio e pó e riso e voto ou / ímpio amor mata o ser e busca famas” (Pimenta, 1990, p. 21). O último verso exemplifica a ironia performativa indissociável desta ação. O corpo abolido, vestido de preto, que começa deitado e se levanta depois para reescrever aqueles versos que simbolizam a tradição literária e histórica, atua na recomposição performativa do discurso, explorando nessa reconversão no tempo no gesto e ato, a dramaturgia do corpo que se ausenta para se apresentar numa rematerialização da história em objetos estéticos linguísticos, as palavras.

O discurso recriado e recodificado em novas experiências e possibilidade de sentido, como se exemplificou em cima, pela exploração e recombinação das unidades mínimas de significação que o corpo historicamente situado executa, representa um novo lugar da história que se restitui ao corpo, que se experimenta e propõe, para além da sua determinação.

Assim, o poeta interpela a ideia da sociedade que não muda, apesar do 25 de

Abril, desfeita em “pó”, “riso” e “famas”.

Deste ato fazem ainda parte um conjunto de manequins brancos dispersos pelo espaço, alguns figurantes e um conjunto de letreiros com as interjeições “Oh” e “Ah”.

Estes elementos aludem ao mimetismo da história da arte pelo protesto da sua subversão, este que não se liberta das categorias históricas do discurso que o determinam, respondendo este gesto paródico a uma modalidade totalitária de ordem subvertida – e que Alberto Pimenta designa de “eterna presença da distância” (Pimenta, 1985, p. 34) dos corpos em palco na sociedade e das formas miméticas do discurso. Esta ironia cénica dá expressão e converge para uma metodologia de reinscrição no corpo histórico, a história do poeta reescrita pelo texto poético de Camões agora atualizado no tempo-momento em que a ação tem lugar. Num texto publicado mais tarde pelo poeta sobre esta performance, o autor expõe a seguinte reflexão teórico-artística que preside àquela intervenção, que vai ao encontro do que se referiu:

O segundo [texto] desalinha e associa (...) as mesmas referências tópicas partindo no entanto não da semântica (não do que é dito), mas do campo sonoro (da própria dicção). Nasce uma sintaxe de fraca conexão lógica, situada no plausível do tempo em que ocorre. (...) / O segundo é apenas uma recombinação exata das letras exatas com que se forma o primeiro, verso por verso; é uma reconstrução dum campo poético, (...) não é uma interpretação (...) mas uma reconstrução feita dos segmentos mínimos alternáveis, minimal. (...) a poesia diz-se ou comunica-se a si mesma (Pimenta, 1990, p. 319).

Neste caso, a função do ‘operador estético’ é a de despojar a poesia a unidades mínimas sonoras e a fonemas, cujo (des) encadeamento e novos ritmos experimenta, enuncia uma reconceptualização experimental dos sentidos estéticos e históricos. Também Alberto Pimenta fala da necessidade de “libertação da ordem exterior dos géneros artísticos” (Pimenta, 1990, p. 33), nomeadamente da poesia,

pelo movimento celebratório e rítmico do corpo em palco, o palco da história, numa experimentação livre de linguagens pela (des)adequação ao tempo-espaço históricos em que esta é produzida.

Também aqui se preconiza o “abandono do próprio conceito de modelo (...) para se chegar à ordem interior da própria vida” (Pimenta, 1985, p. 33), como o autor afirma, no e pelo poema que, na sua perspetiva, deve subverter as categorias e arquétipos discursivos reinstalando-se no espaço e tempo para além da marcação social e histórica, como explicita:

[...] o principal erro da poesia é ser uma série de palavras dispostas em linha numa folha de papel. Em linha ou noutra forma qualquer. Porque não é por se distribuir figurativamente na página que a poesia deixa de ser feita com palavras (ou com letras): não é por momentaneamente destroçado que os soldados deixam de ser peças para destroçar. A palavra é a matéria da poesia. A palavra: a ordem exterior da conceptualização (Pimenta, 1985, p. 32).

Deste modo, atenta-se contra a performatividade da própria história na (de) formação dos modelos comunicativos pelo gesto corporal pós-utópico, pós-histórico, que esvazia a linguagem de categorias, abrindo-se ao espanto de uma sonoridade nova que se comunica a si própria, no gesto e corpo. Alberto Pimenta propõe que o ato poético restitua ao poema, a vida, a vivência, o agora do poema, através de “percursos poéticos” propostos pelo poeta-ação num lugar-tempo no espaço “onde todos os estímulos sensoriais estejam presentes e sejam vividos de dentro por cada um que os percorra” (Pimenta, 1985, p. 34), como defende.

Coda

A análise destas duas performances permite perceber que, em ambos os poetas, a arte da performance focaliza-se na dimensão performativa do discurso por intermédio do corpo. A ironia está presente na desconstrução do meio, que é corporal e

discursivo, pelo ato poético da encenação de uma pós-utopia estética: a utopia de um tempo que remete, antes de mais nada, para uma contemplação reconstrutiva de passado pelo próprio corpo onde a mesma história se instala e deposita, que se desconstrói na relação do corpo poético com o presente, como explica Alberto Pimenta:

Pode falar-se em resgatar a razão poética, ou seja, o poema em si mesmo, libertando-o do resultado das sucessivas autópsias a que a razão pragmática o sujeitou ao longo do tempo. Para isso, basta organizar a sua forma de acordo com o tempo em que se vai manifestar, partindo de dentro, e não de fora dele (Pimenta, 1990, p. 319).

Num e noutro caso, o corpo restitui a comunicação e o discurso à sua natureza performativa, sempre em processo e experimental, explorando-se a adequação ao tempo-espaço e a outras linguagens e diálogos estéticos que ampliam os significados das intervenções no palco da história.

Simultaneamente, embora de maneiras diferentes, a performance destes dois poetas parece responder a uma mesma utopia, e a que Jara, referindo-se à performance no Chile, identificou como tentativa de libertação da experiência de toda a mediação (Jara, 2010, p. 107), no caso de Alberto Pimenta e Fernando Aguiar, da história, através da exploração de novos modelos de encenação histórica e da própria arte enquanto materialidade que preside à história, que a rematerializa. Talvez em última instância o resultado de fazer poesia e mostrar o corpo que diz – a “exibição da fala” do corpo que acontece em si mesma (Jara, 2010, p. 114) – prediga antes de mais nada, a tentativa de regresso do corpo ao ‘teatro da vida’,¹³ isto é, à cidade, aqui metáfora da história.

Em suma, a análise destas intervenções e performances na relação com o contexto cultural específico dos anos oitenta portugueses permite inferir o seguinte: no limiar da era da “estética do meio” (Lucie-Smith, 1990, p. 68), a arte da performance

propõe a utopia do regresso ao lugar e ao tempo, do corpo e da história pela arte. Como escreve Augé, o “não-lugar é o contrário da utopia: existe e não alberga sociedade orgânica alguma” (Augé, 2005, p. 94). Perante a “crise da ausência da crise decisiva” (Coelho, 1988, p. 258), como referia Prado Coelho em 1988, apenas o risco da experiência estética pode restituir os sentidos à vivência histórica, restituir o corpo, à história.

No panorama da poesia portuguesa, marcada por “sinais de uma negatividade que encontra o seu lugar (...) em (...) figuras ambíguas da ausência, da ruína e da morte” (Barrento, 1995, p. 158), como observa João Barrento num estudo sobre a poesia deste período, parece poder afirmar-se que são estes poetas e a arte da performance experimental que assumem aquele risco de que fala Prado Coelho. Em Alberto Pimenta e Fernando Aguiar o corpo é o não-lugar pós-utópico que arrisca um espaço vazio na e da história para, em seu lugar, propor a liberdade estética, a poesia, entendida num sentido amplo de: o corpo-linguagem que fala e existe de um tempo fora da história, pós-histórico, pós-utópico, para a ele regressar em si, no tempo presente. Estas intervenções exploram as circunstâncias e possibilidades históricas em palco encenando utopias efémeras, é certo, mas, ainda assim, já uma “persistência da história” (Giannachi, Kaye e Shanks, 2012) porque pós-utópica, fora do tempo mas sempre no presente.

Notas

(1) Veja-se os seguintes estudos: Almeida, 2009; Pinharanda, 2008; Barroso et al., 2006; Melo, 1998.

(2) Que nesta década, pela mão de Madalena de Azeredo Perdigão, irá integrar a arte da performance na sua programação – sobre este assunto, veja-se: Vieira, 2014.

(3) Phil Mailer, um dos muitos estrangeiros presentes em Portugal aquando do PREC, problematiza o conceito de revolução a partir de observação empírica. O autor avança com a categorização de “revolução impossível” com base numa problematização da cristalização ideológica que perpassa o processo, aqui bem resumida na seguinte passagem: “Embora a

'liberdade' fosse a pedra de toque de todas as coisas, as várias liberdades ideológicas dificilmente foram tocadas" (Mailer, 1978, p. 79).

(4) O evento intitulado "Alternativa Zero – Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea" teve lugar na Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém, incluindo na programação exposições, concertos, conferências, performance, poesia, happenings e rituais. É considerada de grande importância pela influência que teve no meio artístico português posterior, assinalando a viragem pós-moderna da arte portuguesa.

(5) Como o autor explicita no seguinte parágrafo em "The end of art": "In my view, (...) the end of modernism was the end of art in the sense that from within art's history there emerged at last the clearest statement of the philosophical nature of art. (...) Not until art reached a stage where it could put the question by exhibiting it did the proper philosophical problem of art become visible. After delivering over this immense gift to the philosophy of art, art could go no further. But once it had done this, the post-historical art world became radically open and no longer subject to the kind of narrative the history of art had until then showed" (Danto, 1998, p. 139).

(6) A autora deste artigo encontra-se em fase de conclusão de dissertação de doutoramento onde se analisa esta problemática.

(7) Sobre este assunto veja-se Dias e Graça, 2014. Um dos testemunhos mais marcantes e representativos desta linha de pensamento que marcou a geração intelectual portuguesa dos anos 70 e 80 é o de João Martins Pereira, no emblemático *O Reino dos Falsos Avestruzes* (1983).

(8) Refira-se, apenas a título de exemplo, já que são numerosos os estudos nesta matéria, o seguinte texto que aborda em particular a temática desta renovação na relação com a arte da performance: Carlos, 2008.

(9) Numa análise histórica da poesia visual, experimental e concreta ao longo do séc. XX, Drucker considera que a poesia experimental das décadas de 1970 e 1980 se caracteriza por um modelo de construção eclética e estratégica de representação e engajamento cultural, ideológico e político que se entrecruza e dialoga com as inovações tecnológicas emergentes nessas décadas.

(10) Conceito cunhado por Ernesto de Sousa em vários dos seus textos publicados nos finais da década de 1970 a propósito da emergência da

arte da performance, em que o autor designa o corpo do performer como o "operador estético" da ação em curso.

(11) Em Fundação Calouste Gulbenkian. (1986). *Música, Teatro, Performance-Arte: Ciclo de Arte Experimental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte.

(12) Allan Kaprow (1970), um dos primeiros teorizadores do *happening* e da arte da performance, afirma o seguinte: "The un-artist makes no real art but does what I've called lifelike art, art that reminds us mainly of the rest of our lives" (p. 229).

(13) Erving Goffman propõe, em *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), um modelo de análise teatral aplicado à análise social. Na sua perspetiva, todo o comportamento social é performativo na medida em que ocorre num 'palco', a sociedade, ao longo da vida, entendida como 'teatro' que transforma e confere sentido aos protagonistas do espaço e tempo em interação num dado momento e contexto social.

Bibliografia

- Abrams, M. H. (1999), *A Glossary of Literary Terms* (7ª ed.). Massachusetts: Cornell University Press.
- Aguiar, F. (1985), Poesia: ou a interação dos sentidos. In Fernando Aguiar & Silvestre Pestana (Orgs.), *Poemografias - Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 155–173). Lisboa: Ulmeiro.
- Almeida, B. P. de. (1986), Portugal e as artes nos anos 80: A máquina de guerra. In J. Machado, J. Nunes, e N. Santelmo (Orgs.), *V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* (p. n/a). Vila Nova de Cerveira: Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.
- Almeida, B. P. de. (2009), *Arte Portuguesa - da pré-história ao século XX - o Modernismo II: o surrealismo e depois*. Porto: Fubu Editores.
- Augé, M. (2005), *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. (M. S. Pereira, Trad.). S.l.: 90 Graus Editora.
- Baía, P.; Gomes, P. V. e Figueira, J. (2012), *Anos 1980*. Porto: Circo de Ideias - Associação Cultural.
- Barrento, J. (1995), O astro baço – poesia portuguesa sob o signo de saturno. *Colóquio/Letras*, (135/136), 157–168.
- Barroso, E. P.; Pinto, A. C.; Melo, A.; Almeida,

- B. P. de; Fernandes, J. e Loock, U. (2006), A Situação Portuguesa. In U. Loock (Org.), *Anos 80: uma topologia* (pp. 96–107). Porto: Museu de Serralves.
- Birringer, J. (1991), *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Butler, J. (1997), *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge.
- Carlos, I. (2008), Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In P. Pereira (Org.), *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas* (Vols. 1-10, Vol. 10, pp. 138–149). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Coelho, E. P. (1988), *A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Connerton, P. (1999), *Como as sociedades recordam*. (M. M. Rocha e J. M. Sobral, Trad.) (2a ed.). Oeiras: Celta.
- Danto, A. (1998), The End of Art: a Philosophical Defense. *History and Theory*, 37(4), 127–143.
- Dias, S. G. e Graça, A. R. (2014), Memories of the Change: the Post-Revolutionary Period and Portuguese Cinema. *Cabo Dos Trabalhos*, (10), 1–10.
- Drucker, J. (1996), Experimental, visual, and concrete poetry: a Note on Historical Context and Basic Concepts. In J. David, E. Vos, e J. Drucker (Orgs.), *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s* (pp. 39–61). Amsterdam - Atlanta: Rodopi.
- Fischer-Lichte, E. (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor & Francis.
- Giannachi, G.; Kaye, N. e Shanks, M. (Org.). (2012). *Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being*. London; New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1989), *Uma Teoria da Paródia*. (T. L. Pérez, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Iser, W. (1993), Representation: a performative act. In K. Murray (Org.), *The Aims of Representation: Subject/Text/History* (pp. 217–232). New York: Stanford University Press.
- Barría Jara, M. (2010), De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla. *Gestos*, (50), 101–116.
- Barría Jara, M. (2011), Performance y políticas del acontecimiento - una crítica a la noción de espectacularidad. *ALETRIA*, 21(1), 111–119.
- Jencks, C. (1987), The Post-Avant-Garde. In A. C. Papadakis (Org.), *The Post-Avant-Garde Painting in the Eighties* (pp. 5–20). London: Art & Design.
- Kaprow, A. (1970), *Essays on the blurring of art and life*. (J. Kelley, Org.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Kaye, N. (1994), *Postmodernism and Performance*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; London: The Macmillan.
- Lefebvre, H. (1991), *The production of space*. (D. Nicholson-Smith, Trad.). Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell.
- Lucie-Smith, E. (1990), *Art in the Eighties*. New York; Oxford: Phaidon.
- Mailer, P. (1978), *Portugal: a revolução impossível?*. Porto: Edições Afrontamento.
- Melo, A. (1998), O que é a "arte dos Anos 80." In M. de Corral, J. Gil, D. Cameron, e A. Melo (Orgs.), *Anos 80* (Culturgest., pp. 22–35). Lisboa.
- Metelo, V. (2007), *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura - A Ativação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Nogueira, I. (2007), *Do pós-modernismo à exposição alternativa zero*. Lisboa: Vega Editora.
- Novak, J. (2011), *Live poetry : an integrated approach to poetry in performance / Julia Novak*. Amsterdam: Rodopi.
- Pereira, J. M. (1983), *No Reino dos Falsos Avestruzes - Um Olhar sobre a Política*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Pimenta, A. (1985), Acerca da poética ainda possível. In Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (Orgs.), *Poemografias - Perspetivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 29–34). Lisboa: Ulmeiro.
- Pimenta, A. (1990). *Obra Quase Incompleta*. Lisboa: Fenda.
- Pinharanda, J. L. (2008), Anos 80: "A Idade da Prata." In P. Pereira (Org.), *História da Arte Portuguesa, Décimo Volume: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas* (Vols. 1-10, Vol. 10, pp. 115–129). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rancière, J. (2010), *Estética e Política: a Partilha*

do Sensível. (V. Brito, Trad.). Porto: Dafne Editora.

Schechner, R. (1983), *News, Sex, and Performance Theory*. In Ihab Hassan e Sally Hassan (Orgs.), *Innovation/renovation : new perspectives on the humanities* (pp. 189–210). Madison; London: University of Wisconsin Press.

Sousa, C. M. de, e Ribeiro, E. (Orgs.). (2004), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.

Sousa, E. de. (1979), *Gradiva*. In Alves, Isabel e J. M. Justo (Orgs.), *Ser Moderno em Portugal* (pp. 285–291). Lisboa: Assírio & Alvim.

Turner, V. (1995), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. USA: Transaction Publishers.

Vergine, L. (2000), *Body Art and Performance - The Body as Language*. Milão: Skira Editore S.p.A.

Vieira, A. B. (2014), *Ser Pós Moderno entre o Frágil e o Acarte* [Revista Punkto]. Retirado de http://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o_45.html

Virilio, P. (2000), *Cibermundo: a Política do Pior*. (Francisco Marques, Trad.). Lisboa: Teorema.

Whybrow, N. (2011), *Art and the City*. London; New York: I. B. Tauris.

OS CORPOS NA ESCULTURA DO SÉCULO XVI

Carla Alexandra Gonçalves*

Universidade Aberta
CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

RESUMO

Estabelecemos, como objecto de trabalho para este *workshop*, um problema metodológico: como estudar o corpo na escultura do século XVI. Para responder a esta interrogação de cariz processual partamos de um conjunto de perguntas que abrem caminho para a determinação de hipóteses de trabalho que nos importam, e às quais tentaremos, depois desta exposição, responder: a) Haverá um corpo para a Idade Moderna? Havendo, que corpo será esse (mundial, europeu, peninsular, português)? b) A representação do corpo durante a Idade Moderna espelha o que o Homem vê, ou o que o Homem quer ver? c) A representação do corpo na Idade Moderna espelha a realidade ou a utopia? Trata-se, efectivamente, de um corpo-realidade ou de um corpo-ficção? d) O que diz o corpo (mãos, rostos, poses, expressão corporal, gestualidade) na escultura do século XVI? e) Antevê-se algum género de manipulação artística do corpo ao serviço da conjuntura epocal? f) A escultura consubstancia uma boa fonte documental para aferir sobre o que é o corpo para cada momento histórico? g) A pergunta que inicia este conjunto de reflexões é a mesma que encerra este elenco geral: o que me diz o teu corpo?

Palavras-chave: o corpo através da imagem; a anatomia no século XVI.

ABSTRACT

The main theme of this workshop lies on a methodological problem: how can someone study the body in the sculpture of the XVIth century? To answer this question, it is required to ask some other questions, in order to select several relevant working hypotheses: a) Is there a body in the modern era? And, if we agree that there is indeed, what kind of body is it? Is it a universal, or a European, or a Peninsular or a Portuguese kind of body? b) During the modern era, does the body representation reflect what mankind sees, or does it reflect what mankind wants to see? c) During the modern era, does the body representation reflect reality or utopia? Is it a real body or is it a fictional one? d) In the sculpture of the XVIth century, what does the body tell us (i.e., its hands, its faces, its attitudes, its body expressions, its gestures)? e) Can it be detected some kind of artistic manipulation of the body, as a consequence of the historical period in which its representation emerges? f) Is sculpture a good documentary resource to assess how the body is visualized in each historical period? g) Finally, the question that introduces these reflections is, after all, the same that may well conclude them: what does your body tell me? para cada momento histórico? g) A pergunta que inicia este conjunto de reflexões é a mesma que encerra este elenco geral: o que me diz o teu corpo?

Keywords: the body through the image; anatomy in the sixteenth century.

*carla@uab.pt

Quando examinamos a escultura moderna (entre outras possibilidades cronológicas) estamos, de facto, a estudar corpos ou as suas representações. Raras vezes nos deparamos com outras formas que não as dos corpos, reais ou irreais, assumidos ou dissolvidos nos temários que os cingem e aos quais dão *corpo*, íntegros ou fragmentários, mas todos eles *falantes*. Por este motivo é o corpo uma realidade densamente presente no horizonte artístico e, especificamente, no horizonte da investigação em escultura.

Na realidade, tencionamos hoje, e ainda, discernir o corpo (na realidade tencionamos hoje, e ainda, discernir o Homem). E neste *desbravamento* procuramos saber o que ele nos diz, como ele é reconhecido, como é visto esse organismo que nos consubstancia e que nos faz pertencer ao mundo material. A nossa ligação com o mundo faz-se através do nosso corpo animado, ou vivo. Estudar o que nos diz o corpo através de um documento especial que é a escultura, realidade objectiva e tridimensional, com volume e textura que activam a permeabilidade e a empatia, realidade tangível e narrativa, discursiva e afável, palpável, e de leitura quase instantânea, é, afinal, uma actividade que nos parece muito simples. Afinal somos todos corpos que se afrontam – podemos pensar.

Mas no confronto com a escultura nada podemos adivinhar senão o que cada peça nos quer dizer na sua individualidade, ou seja, o que ela nos diz sobre a sua própria representação, ou sobre o assunto que ela dita, ou sobre a forma que ela assume para dizer-se. Na verdade, estudar o corpo na escultura do século XVI envolve que estudemos, para além dela, outras fontes de averiguação que, conjuntamente, enformarão um agrupado mais amplo com o qual nos debatemos. Por outras palavras, para empreender um trilha de investigação acertado (ou menos errado) nestas matérias temos de realizar trabalho *transdocumental*, ou seja, temos de servir-nos da escultura (como princípio e como fim), mas também de outras progénies físicas, gráficas e iconográficas que nos permitam exaltar

pequenas, muito pequenas ideias sobre este complexo problema que, ainda assim, nos parece sempre ser tão familiar.

Por esta via, a escultura (bem como o relevo e a arte integrada) constitui-se como um fragmento de um caso amplo, onde se entrecruzam sinais que devemos tentar fazer reanimar, para juntar e (re) criar esta imagem que nos importa fazer viver: a realidade do homem enquanto ser objectivo e integrado num espaço mais alargado onde habita, onde interfere, ou onde vive, onde ama, onde repudia, onde teme e onde acaba por perecer. Só realizando um denso trabalho transdisciplinar que nos permita, de forma totalizada, *entender o que nos dizem todos os corpos*, podemos estabelecer *padrões de pensamento* (mais ou menos achegados à verdade, sabendo embora da sua enorme dificuldade) que nos conduzam à inteligibilidade mais geral sobre o caso, intentando atingir ideias tão globais quanto nos for possível (sempre sujeitas aos seus devidos testes de fiabilidade), já que nos situamos no âmbito das ciências humanas e sociais. Só mediante os processos, conhecidos, de cruzamento de fontes e de saberes podemos, com alguma persistência, realizar o nosso objectivo maior que é o entendimento do homem nas suas tantas dimensões: enquanto corpo singular, corpo comportamental, corpo social, corpo político, corpo religioso, corpo quotidiano, corpo simbólico e alegórico, corpo humano e corpo utópico.

De entre as tantas possibilidades de cruzamento de ideias e de fontes possíveis para ajudar-nos a entender o corpo esculpido durante o século XVI escolhemos uma que nos parece muito útil, no contexto deste *workshop* que almeja provocar os presentes e estabelecer compromissos de interactividade e de reflexão: a anatomia do século XVI.

Na realidade, este caminho de reflexão não nos foi difícil de estabelecer, já que o estudo da anatomia prende-se, de perto, com o trabalho artístico, porque o conhecimento anatómico determina a eficácia do discurso artístico, porque o

artista compromete-se, de perto, com os resultados da actualidade dos estudos em anatomia, porque o artista recorre (e empreende) ao estudo anatómico, porque a anatomia enforma o desenho e vive a par com ele, porque o desenvolvimento artístico liga-se sobremaneira, à cultura anatómica de cada época e porque o anatomista consubstancia um *género de artista* muito singular.

Explicou-nos Giorgio Vasari, em 1550, que à escultura é necessário que tenha as proporções perfeitas, bem como as poses, o desenho, a união, a graça e a diligência de execução para que todo o conjunto possa demonstrar o engenho e o valor do artista.¹ Já sobre o desenho, Vasari ensinava que não poderia ter um bom princípio caso não tivessem sido feitos estudos do natural, e de estátuas e de relevos antigos. Mas o melhor estudo para o desenho é o da nudez de homens e de mulheres vivos, retendo-se na memória os músculos do torso, da coluna, as pernas, os braços, os joelhos e o esqueleto, de modo tal que, não tendo os modelos diante do olhar se possam formar as figuras através da imaginação e em qualquer pose. Mas também é necessário terem-se visto cadáveres dissecados para ter-se uma ideia do esqueleto, dos músculos, dos nervos e de tudo quanto se refere à anatomia para poder assim, com conhecimento e segurança, colocar os membros e os músculos das figuras que vão desenhar-se. Os que têm este conhecimento realizam com perfeição os contornos das figuras e demonstram boa graça e belo estilo.²

A anatomia no século XVI

Sabemos que para entender a produção artística de uma determinada época temos de conhecer a conjuntura cultural e científica (para além de outras) que lhe subjaz. Da mesma maneira, para o estudo da anatomia do século XVI, é imprescindível que conheçamos a realidade cultural e mental anterior a este momento histórico, também porque a história decorre e porque os acontecimentos vão determinando outros tantos, numa cadeia de sucessões que consubstanciam continuidades.

Para isso, e para não recuarmos mais tempo, situemo-nos no *humanismo* de Chartres do século XII. Tratou-se de um *humanismo verdadeiro*, na medida em que aquele pensamento foi buscar as suas fontes aos *Antigos*, e porque o homem era já visto como o centro da ciência, da teologia e da filosofia. Na perspectiva de que o homem une a fé e a razão, os pensadores de então também se interessaram pelos animais, os reversos do homem: «A antítese animal-homem é uma das grandes metáforas deste século. No bestiário românico, nesse mundo grotesco trazido do Oriente e que o imaginário popular reproduz pelo seu simbolismo, o mundo escolar vê um humanismo às avessas – e dele se afastará, aliás, para inspirar aos escultores góticos um modelo novo: o homem.».³

É durante o século XII que se *reinaugura* o estudo da anatomia (Antiga) e da fisiologia humana: ao homem é-lhe restituído o corpo. O corpo surge como uma estrutura bela e harmónica, concebida por Deus como o centro do mundo. Deus criou o mundo para o homem, dotando-o de razão para, com ela, conhecer e agir na natureza. O mundo transforma-se num gigante estaleiro que o cientista e o artesão transformam e (re)criam, cooperando com Deus e com a natureza e completando a Criação. Toda a obra (diz Guilherme de Conches) é obra do Criador, obra da natureza ou do homem-artesão que imita a natureza.

Tomás de Aquino defendia, no século XIII, que um homem é belo quando os seus membros mantêm uma proporção decente no que se refere à quantidade e posição, e quando a sua cor é clara e nítida. Consequentemente, em relação às demais coisas deve-se conceber, proporcionalmente, que algo é belo quando possui a claridade própria de seu género, espiritual ou corporal, e quando está constituído conforme uma proporção devida.⁴

Expressa este agrupado de ideias a obra do desenhador, gravador e filósofo (e visionário) italiano **Opicinus de Canistris**

(1296 – c. 1354),⁵ conhecido também como **Anonymous Ticinensis**, que nos deixou um conjunto vasto e complexo de *diagramas cosmológicos* e, de entre eles, refiramos o *Diagrama com a Crucificação*⁶ que nos oferece um combinado de imagens e de texto que remete para o diagrama da (recente) Igreja. A (inocorrúptivel) Igreja é referida através da imagem de uma figura humana aureolada que possui, no seu interior (corpo) um círculo onde se desenha Cristo Crucificado, ladeado pela Virgem e por S. João. O desenho alude explícita, ou implicitamente, ao conjunto de *corpos* que enformam a Igreja Universal e as suas conexões com a estrutura cósmica. É particularmente relevante o uso da métrica corporal para consubstanciar a realidade deste diagrama.

Do mesmo autor, conhece-se o colorido Diagrama com os símbolos do Zodíaco,⁷ temário tão relevante durante a Idade Média (tal como o *Homem Zodiacal*). Este intrincado diagrama inclui vários desenhos (nem sempre fáceis de explicar) e, de entre eles, contam-se os símbolos do zodíaco, os Doutores da Igreja, a genealogia da Virgem, as Ordens monásticas, os meses do ano, os dias, o *mapa mundi*, as personificações da Igreja, os Evangelistas, os Apóstolos, os quatro tipos da exegese bíblica, etc. O diagrama conforma, claramente, a união entre as realidades cósmica, terreal e corporal, já que é o corpo humano que suporta todo o discurso e é essa realidade que nos importa.

Anos mais tarde, em 1487, Leonardo da Vinci retoma o *homo quadratus* medieval, o *homo imago mundi*, o homem na roda (a relação profícua entre o micro e o macrocosmos) que a visionária beneditina **Saint Hildegard** (1098 – 1179) havia desenhado amiúde no seu *Liber divinorum operum* [ms. Biblioteca da Universidade, Gand, Cod. 241, 1170-1171]. É interessante verificar que a ideia quatrocentista do *homo quadratus* não é nova, e que as conspexões onzencentistas (apesar de terem gerado uma fortuna menor) de Hildegard possuem uma enorme relevância nesta conjuntura intelectual que se expande no tempo continuamente.

O homem do século XV é a medida de todas as coisas e o seu corpo funcional, proporcionado, claro, harmónico e belo, traduz a realidade da natureza e do mundo que com ele emparceira como um outro corpo, dilatado e preenchido. O corpo é, como se vê, a entidade que rege a materialidade, situando-se entre o terreno e o *extra-corpo* místico, entre o céu e a terra, e é pertença do homem que o usa, também como um meio de manifestar as coisas da alma.

Os desenhos de Leonardo da Vinci, particularmente os esboços do corpo e da sua anatomia realizados nos alvares do século XVI, traduzem uma preocupação real com o conhecimento do homem, com o seu funcionamento e tecnologia, bem como com a sua realidade física, objectiva e materializável. Como sabemos, o corpo como o centro de um conjunto de preocupações ligadas à ciência e à arte vai ganhando um terreno particularmente fértil durante esta centúria.

O cirurgião e farmacologista alemão **Hieronymus Brunschwig** (1450 – 1512) constitui-se como um importante anatomista do século XVI. No seu *Liber de arte distillandi de compositis* [Estrasburgo: Johann Grüninger, 1512],⁸ o primeiro tratado de cirurgia publicado na Alemanha, o autor desenha e revela um agrupado de assuntos relacionados com a química e com a farmacologia, ensina os métodos de destilação de extractos de plantas e animais, descreve algumas plantas medicinais e lista algumas doenças fazendo corresponder-lhes algumas plantas e ervas medicinais. O que nos importa neste livro é, fundamentalmente, a forma como o autor desenha o corpo humano que serve de apoio à literatura. Hieronymus Brunschwig grava o corpo físico, por vezes aberto para deixar ver as entranhas que competem ao desenvolvimento dos temas tratados, de uma forma bela, rigorosa e fruível, um corpo humano do primeiro Renascimento que recorda os gravados de Martin Schongauer (entre outros).

Jacopo Berengario da Carpi (ou **Iacopo Barigazzi**, **Maestro Iacomo da Carpi** ou

Jacobus Berengarius Carpensis, c. 1460 – c. 1530) foi um importante físico italiano, médico de Lorenzo de Medici e do Duque de Urbino (1517), entre outras figuras proeminentes do seu lugar e tempo. Filho de um barbeiro-cirurgião que o introduziu no ofício, Berengario graduou-se, em 1489, na renomada Universidade de Bolonha (onde leccionou entre 1502 e 1527) e, depois disso, aprendeu a gravar com o gravador e tipógrafo humanista **Aldo Manuzio** (Aldus Manutius, o célebre gravador da *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, através da sua tipografia Aldine, em 1499).

pares porque julgavam que o cientista dissecava corpos ainda vivos, tal era a densidade do seu trabalho. Na sua famosa obra *Isagogae breves, perlucidae ac uberrimae in anatomiam humani corporis* [Bologna: Benedictus Hector, 1523] o anatomista divulga um grupo de gravuras interessantíssimas,¹⁰ devidamente acompanhadas pela legenda que as explica atendendo aos objectivos do livro. Desta feita, as imagens que ilustram o texto acabam por revelar-se, para nós, mais importantes do que a redacção, ocupando a grande parte dos fólia do Livro (figs. 1 e 2) que intenta descrever, de forma detalhada

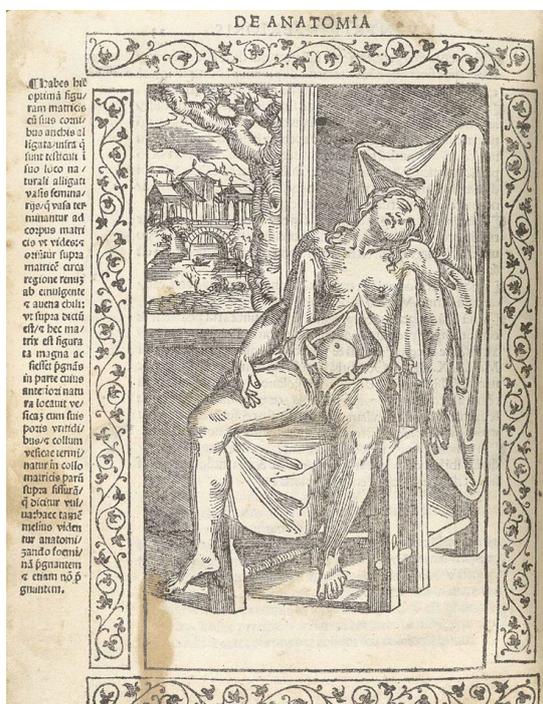


Fig.1 - Jacopo Berengario da Carpi, (desenhos de Hugo da Carpi). *Isagogae breves, perlucid[a]e acuberrim[a]e, in anatomia[m] humani corporis a co[m]muni medicoru[m] academia usitata[m]*. Impressum & nouiter reuissum Bononi[a]e: Per Benedictum Hectoris bibliopolam Bononiensem, anno uirginei partus 1523 sub die xv. Iulii, f. 23 v.º.

Berengario tornou-se conhecido como um dos primeiros anatomistas do Renascimento, defendendo que a observação consiste na mais importante das actividades na construção do conhecimento anatómico.⁹ Berengario foi criticado pelos seus

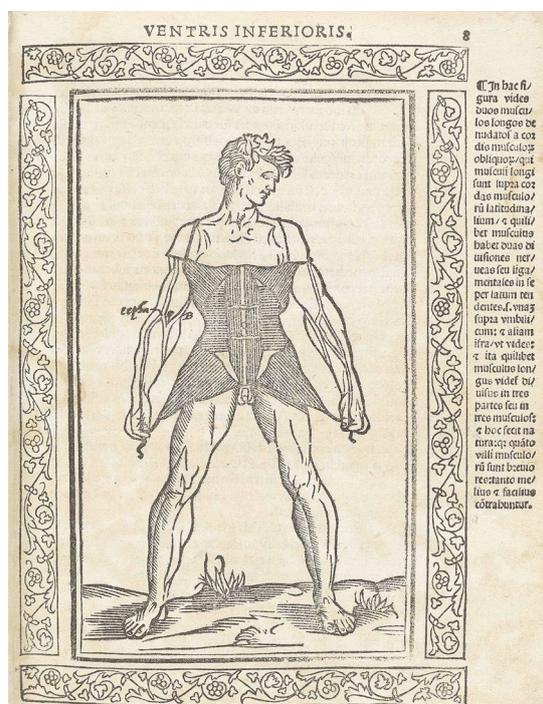


Fig.2 - Jacopo Berengario da Carpi (desenhos de Hugo da Carpi). *Isagogae breves, perlucid[a]e acuberrim[a]e, in anatomia[m] humani corporis a co[m]muni medicoru[m] academia usitata[m] ...*, fl. 9 v.º

e concisa, a anatomia do corpo humano, e servir como um manual de dissecação.

O tratado *De humani corporis fabrica libri septem* (em português, *A fábrica do corpo humano em sete livros*), do belga **Andreas Vesalius** (1514 – 1564) publicou-se

em 1543 e constituiu-se como a primeira, e uma das mais relevantes fontes de conhecimento anatómico para o século XVI, estabelecendo a duradoura parceria entre a ciência anatómica e o trabalho artístico.

Andreas Vesalius descendia de uma família de físicos e de farmacologistas e, por isso, estudou na Universidade de Lovaina, mais tarde em Pádua, o maior centro de estudos anatómicos da Europa de então, onde lhe foi oferecida a cátedra de cirurgia e anatomia (1537). Foi médico do Imperador Carlos V e de Filipe II de Espanha no meado do século XVI.

Acreditando não ser possível ser-se um físico-cirurgião sem conhecimentos anatómicos, Vesalius realizava dissecações que os alunos desenhavam durante as lições. O interesse pelas suas aulas fez com que o governo de Pádua lhe oferecesse os cadáveres dos criminosos para trabalhar e foi desta forma que a dissecação de cadáveres passou a consubstanciar-se como uma prática pedagógica de grande fortuna. A portada da segunda edição do tratado de Andreas Vesalius¹¹ apresenta o teatro anatómico,¹² desenho que é considerado como o primeiro registo de um acontecimento como este em ambiente de sala de aula e que criou as esteiras que conhecemos.

Os livros do Tratado de Vesalius foram ilustrados com os desenhos realizados pelo seu conhecido colaborador flamengo **Jan Stephan van Calcar** (ou Johannes Stephanus van Calcar, ou Giovanni da Calcar, 1499-1546),¹³ célebre pupilo de Ticiano (1536-37), e gravados em Veneza por **Francesco Marcolini** (1505-1560).¹⁴ Estes excepcionais desenhos ofereceram aos artistas do segundo meado do século XVI um importante reportório de imagens, retratando e explicando o corpo humano desde o interior, com os seus vários ossos, órgãos, músculos, a superfície e o funcionamento da pele... As figuras apresentam belíssimos e rigorosos esboços, ou o corpo humano nas suas várias posições, facilitando o entendimento dos movimentos, na relação com o

funcionamento dos músculos que se alteram na medida da gestualidade.

O leonês **Juan Valverde** (1525 – 1588) foi outro importante anatomista do século XVI. Estudou anatomia em Pádua com **Realdus Columbo** (1515—1559) e trabalhou com **Bartholomew Eustachio** (1500—1574) em Roma. Ficou conhecido com a sua obra *Historia de la composición del cuerpo humano* [Roma: Antonio Salamanca, y Antonio Lafrerii, 1556],¹⁵ que inclui reproduções de gravuras de Vesalius (facto que lhe valeu desaprovações) e originais de Gaspar Becerra e de Nicolas Beatrizet. Este livro foi durante criticado da altura, acusando-se o autor de não ter dissecado o suficiente para realizar o seu trabalho, e na medida em que usou, para ilustrar o livro, alguns desenhos extravagantes, como as armaduras romanas contendo órgãos internos (numa alusão à violência dos ferimentos em batalha), ou homens a descarnar-se. Destacamos, nesta obra, a Tavola I do Livro II, a fl. 64 (fig. 3), que representa o corpo de um homem despido da sua pele que empunha na mão direita e que nos recorda muitíssimo a imagem da pele de São Bartolomeu (ou do próprio autor) que Miguel Ângelo pintou no Juízo Final da Capela Sistina entre 1531-42.

Depois de Vesalius surgem outros anatomistas que desenvolveram os seus trabalhos sob a sua influência e que, por sua vez, exerceram grande dominação no panorama da ciência e da arte dos séculos XVI e XVII, particularmente os estudos e desenhos de Hieronymus Fabricius e, depois deles, os trabalhos dos seus dilectos discípulos Julius Casserius e Adriaan van den Spiegel.

O anatomista italiano Girolamo Fabrici (ou **Hieronymus Fabricius**, 1533 – 1619) foi o grande sucessor de Vesalius em Pádua, onde também ensinou anatomia e cirurgia. O seu trabalho destacou-se no âmbito da anatomia comparada, da cirurgia, fisiologia e, particularmente, da embriologia. Dedicou-se ao estudo detalhado do sistema circulatório e investigou um sem número de doenças, exercendo a medicina e registando os resultados do seu trabalho

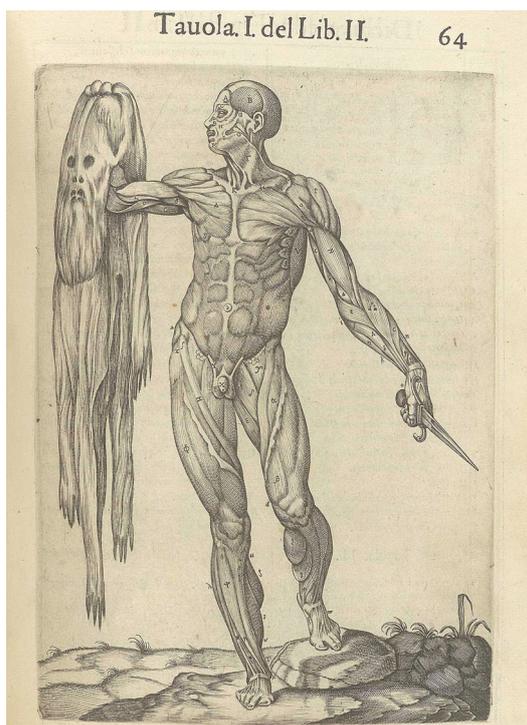


Fig.3 - Juan Valverde de Amusco, Historia de la composición del cuerpo humano . Roma: Ant. Salamanca & Antonio Lafrery, 1556, Tuola I. Lib. II.

cf.:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050806>
ou
<http://purl.pt/15007/3/#/0>

em diversos álbuns e tratados. A sua investigação ajudou a construir o Teatro Anatómico de Pádua, terminado em 1594 e baptizado com o seu nome.¹⁶

Um dos discípulos de Fabricius que agora nos importa foi o físico-cirurgião e anatomista **Julius Casserius** (1552-61 – 1616). Na sua obra *De Vocis Auditusque Organis Historia Anatomica, &c. Tractatibus duobus explicata*, datada de entre 1600 e 1601, encontramos um conjunto de gravuras valiosíssimo, especialmente as que se dedicam aos músculos do rosto e dos maxilares (fig. 4) que terão, sem sombra de dúvida, influenciado sobremaneira os artistas plásticos que necessitavam de encontrar informações detalhadas sobre o assunto e que não acediam directamente à prática da dissecação.

Destaquemos também outros dois discípulos de Fabricius: os anatomistas **Giulio Casseri** (ou Casserio, ca. 1552-1616) e **Adriaan van den Spiegel** (ou Spigelius, 1578-1625). Casseri, a par da investigação que foi desenvolvendo, do ofício enquanto médico e das lições, trabalhou num importante tratado sobre o corpo humano, obra que iniciou em 1600, mas que não chegou a termo antes do ano da sua morte. Por esse motivo, foi o físico-cirurgião formado em Lovaina, Adriaan van den Spiegel, que entretanto viria a trabalhar com Casseri em Pádua, quem completou o trabalho escrito faltando acrescentar as gravuras que ilustrariam o texto. O tratado, conhecido pelo nome *De humani corporis fabrica libri decem*, viria a ser publicado em dois volumes, em Veneza, pelo Evangelista Deuchino em 1627, já pela mão do discípulo de Van den Spiegel, o anatomista **Daniel**



Fig.4 - Placentinus Julius Casserius, De vocis auditusque organis historia anatomica....tractatibus duobus explicata ac variis iconibus aere excusis illustrata.

V. Baldinus Ferrara, 1600 – 1601, fl. 122, Tab XXII

(Rare Books Full Bibliographic Record: Link to Wellcome Library Catalogue)

Becretius.¹⁷

As gravuras que ilustram o tratado (no segundo volume da obra) foram atribuídas a Casseri, mas sabemos que as pranchas originais ter-se-ão perdido, e que Becretius contratou o desenhador bolonhês **Odoardo Fialetti**¹⁸ que, de resto, havia já contactado com este trabalho, para completar as imagens que viriam a ser gravadas por **Francesco Valesio**. Desta forma, o álbum anatómico de gravuras de Fialetti, *Tabulae Anatomicae*, foi integrado no tratado de Casseri e van den Spiegel em 1627.

Por todos estes motivos, a obra *De humani corporis fabrica libri decem* possui uma fortuna muito complexa: nasceu com Casseri e com van Spiegel, foi trabalhada por Becretius, e nela se incluíram os desenhos de Fialetti.

Odoardo Fialetti (1573 – 1638) é um artista ainda muito desconhecido. Provável discípulo de Tintoretto, este pintor e desenhador ficou conhecido, essencialmente, através dos inúmeros desenhos que concebeu, subordinados aos mais variados assuntos que vão desde os temários religioso e mitológico, passando por mapas, retratos, ilustrações de textos literários, entre tantos outros. O seu interesse pela gravura e pelos livros, entendendo-os correctamente como meios eficazes de circulação de ideias, de conhecimento e de formas, bem como o seu fascínio pela anatomia, fizeram-no trabalhar no âmbito do desenho anatómico em associação com o trabalho científico que então se desenvolvia de forma incandescente em Itália.

Os desenhos anatómicos de Odoardo Fialetti, e que se exibem na obra de Casseri e de Van den Spiegel, consubstanciam obras de arte de grande qualidade estética, influenciando densamente os trabalhos que artistas posteriores dedicaram ao mesmo assunto. O autor colocou os corpos, ou os membros dos corpos, ou as ossadas, articulações, órgãos e músculos humanos em poses sensuais contra fundos naturais (nos quais podemos ver montanhas, arvoredo, rios, flores e casario), ou de paisagens

que nos fazem lembrar o ambiente estético da pintura da época (fig. 5). Na realidade, estes são desenhos de corpos dissecados, ou de cadáveres que, pela sua animação, beleza e voluptuosidade, e conjugados com as fórmulas artísticas de exposição, não nos oferecem imagens científicas *tout court*, mas obras de arte de elevada qualidade ao serviço da ciência. Os desenhos de Fialetti revelam um profundo conhecimento do corpo humano (porque o artista emparceira com o trabalho teórico e prático desenvolvido pelos anatomistas), as suas intenções de veiculação informativa para outros círculos de interesse, fundamentalmente artísticos e, especialmente, o seu fascínio pelo naturalismo e pelas formas corporais que trata com densa delicadeza, numa clara intenção de desenhar o Belo e a poesia que o corpo expele.

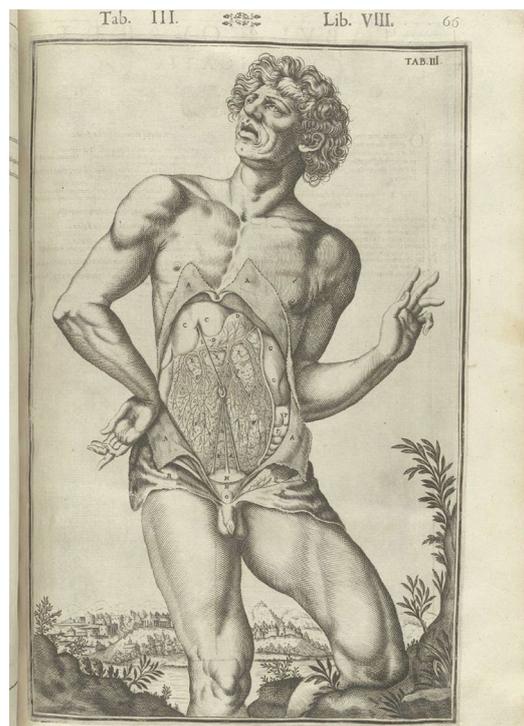


Fig.5 - Adriaan van Spiegel, Giulio Casseri

(desenho de Odoardo Fialetti),
De humani corporis fabrica libri decem. Veneza:
Evangelista Deuchino, 1627, Tauola III, Livro VIII, fl. 65.



Fig.6 - Adriaan van Spiegel, Giulio Casseri

(desenho de Odoardo Fialetti),
De humani corporis fabrica libri decem. Veneza:
Evangelista Deuchino, 1627, Tauola XIV Livro IV, fl. 26.

Em conclusão, todos os álbuns de anatomia aqui referidos de forma breve e sucinta (escolhidos de entre tantos outros que ficaram por nomear)¹⁹ acompanham o espírito do Renascimento, e a sua própria evolução, como uma época profundamente empenhada em desvendar a natureza e o homem que se assume como uma entidade natural. Anatomistas e artistas plásticos trabalharam numa parceria frutífera, estabelecendo como metas principais a difusão do conhecimento anatómico aliado sempre ao saber fisiológico, determinante para o avanço do saber médico. A difusão do objecto *livro*, consentiu uma rápida transferência de conhecimento, agora ao alcance de cientistas e de artistas que, por sua vez, e facilitados pelas ilustrações que estes álbuns incluíam, encontraram importantes fontes de meditação e de influência que lhes

garantiram um crescente domínio sobre a anatomia do corpo humano.

Durante os anos que medeiam os séculos XV e XVI a natureza é entendida como uma criação que o artista imita recorrendo à ciência. A par desta circunstância, o artista procurava, através da pesquisa que empreendia e dos avanços técnicos de que dispunha, representar o natural, o verosímil e o Belo, antes de quaisquer outras causas. Aliado a estes fenómenos, o ambiente filosófico neoplatónico e neo-aristotélico, que se estendeu desde a Idade Média, constituiu-se como um leito de ideias convenientemente acolhido pela intelectualidade, da qual passam a fazer parte alguns artistas. O amor pelo homem, pela natureza que se revela no seu esplendor e pelo conhecimento e procedimentos metodológicos e científicos greco-latinos, fazem com que o artista, na sua prática, reproduza o que a natureza lhe oferece como fonte inesgotável de motivos, servindo-se de um conjunto vastíssimo de informações que transforma e redefine no sentido de recriar o encantamento do mundo.

Recuperando-se, durante os séculos XV e XVI, a ideia do humanismo onzecentista que descobria no homem uma realidade vivente e individual, e uma fonte de criação e de invenção, reafirmando-se a ideia de que o homem é a medida de todas as coisas (das visíveis e das invisíveis), os artistas do Renascimento encabeçam um movimento totalmente novo de deslumbramento pelo corpo humano. É neste ambiente de epifania que surge o tratado de **Albrecht Dürer**, *Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*.²⁰ Nesta obra, o artista revela os seus estudos sobre as proporções do corpo humano, pois que o mediu matematicamente, atribuindo-lhe comensuração e volumetria, desta feita sem as clássicas preocupações com o Belo, ou com a beleza corporal genérica. Intenta o artista sistematizar as medidas que realizou dos vários tipos de corpos reais, comuns e individuais (também com as suas deformidades de tamanho e de largura), ou dos corpos que nos habituamos a ver e

que habitam conosco, ao invés dos corpos gerais, aqueles que sobrevivem dos ideais de harmonia. Este tratado inteiramente realizado por um artista, abriu as portas às ciências antropométricas contemporâneas (fig. 7) e comprova o que temos vindo a tentar sistematizar: as inquietações com o conhecimento do corpo humano

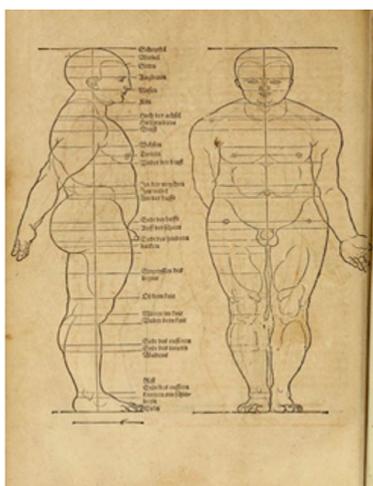


Fig.7 - Albrecht Dürer, Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion . Willibald Pirckheimer. Nuremberg: Hieronymus Andreae Formschneider for Dürer's widow, 31 October 1528.

Em linha: <http://archive.org/stream/hierinnsindbegri00dure#page/108/mode/2up>

pertencem a cientistas e a artistas. Se o *De Fabrica*, de Vesalius, conheceu a sua primeira edição no início dos anos quarenta do século de Quinhentos, os artistas, que tal como os físicos e cirurgiões pesquisavam sobre com o corpo, utilizavam as suas próprias ferramentas de trabalho para o reconhecer e representar fielmente. Foi com esse mesmo objectivo que Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo (entre tantos outros artistas) realizaram as suas próprias dissecações, anos antes dos mais consequentes álbuns de anatomia ilustrados terem vindo a lume.

Os escultores do século XVI não teriam representado o corpo sem o contemporâneo desenvolvimento da ciência anatómica. E se os gravados de artistas desde Martin Schongauer, passando

por Dürer, Lucas de Lyden, Veit Stoß, até Cornelis Cort, Hieronymus Wierix, entre tantos outros que nos escusamos de elencar, marcaram o imaginário dos escultores na interpretação dos seus temas e na reprodução dos tantos motivos decorativos, os álbuns de anatomia cumpriram outra missão, tão ou mais importante, presa com a aquisição do saber necessário para a adequada realização das suas obras que se comprometiam directamente com o mundo e com os homens que nele habitam.

Haverá, então, um corpo para a Idade Moderna? Certamente que sim, se comparado com as configurações imediatamente anteriores. O corpo da Idade Moderna é, afinal, o corpo real, densamente estudado e representado por cientistas e desenhadores que, a par, deram a conhecer as vísceras dessa realidade até então parcialmente reconhecida. A representação do corpo durante a Idade Moderna espelha o que o homem observa e espelha o que o homem quer ver, desabrigando os laivos de concupiscência que até então lhe eram proibidos. Os desenhos anatómicos que aqui recordámos não retratam o corpo morto, mas o corpo animado, mesmo que sem pele e com as entranhas à vista, o corpo belo e harmónico com que a natureza dotou o homem para, por sua vez, dotar o mundo. Também por este motivo, a representação do corpo na Idade Moderna espelha a realidade e a utopia, ou o que é e o que deveria ser, sempre de acordo com a sua funcionalidade e especificidade de material vivo e prenhemente disposto à observação e ao estudo para ulterior exposição, como elemento único que alia a beleza e a tecnologia. O corpo representado durante os séculos em aferição é, justamente, esse corpo feito dos seus pedaços, das suas mãos e pés, das suas bocas e olhos, do seu estômago e rins, animado pelos gestos de quem reentra no mundo com mais certezas, e expressa a dor, e expressa a glória, e expressa a vida que lhe entrou para nele se fixar e sair, e expressa o mundo natural ao qual pertence e no qual age.

E porque não podemos fechar

este *workshop* sem uma referência importantíssima a Francisco de Holanda que reflectiu sobre os corpos e a sua representação durante o século XVI, recuperemos o que ele nos legou quando escreveu: «E lembre-vos que a figura que ao natural tirades em retrato para fazerdes de fantasia, que debaixo do vestido há-de ter carne, e debaixo da carne metidos os ossos porque aqui cometem grandes ignorâncias os ignorantes».²¹

Notas

(1) Cf.: VASARI, *Giorgio, Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos (Antología)* Estudio, selección y traducción de María Ménez Baiges y Juan María Montijano García. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 94.

(2) VASARI, *Giorgio, Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos (Antología)* [...], pp. 107 e 108.

(3) LE GOFF, Jacques, *Os intelectuais da Idade Média*. Lisboa: Grávida, 1990, p. 71.

(4) AQUINO, Tomás de, *Expositio super Dionysium de divinis nominibus*, 362. [c. 1268].

(5) Sobre este ainda enigmático autor e os desenhos dos seus *mapas humanos* veja-se WITTINGTON, Karl, «Experimenting with Opicinus de Canistris (1296 c. – 1354)», *GESTA*. The University of Chicago Press, vol. 51, n.º 2, 2012, pp. 147 a 173. Em linha: https://www.academia.edu/3200619/Experimenting_with_Opicinus_de_Canistris_1296-ca.1354_ [última leitura em Dezembro de 2012].

(6) Avignon, França. 1335-50. Biblioteca Apostólica Vaticana. Cidade do Vaticano, Pal. Lat. 1993.

(7) Opicinus de Canistris. *Diagrama com os símbolos do zodíaco*. Avignon, França, 1335-50. Biblioteca Apostólica Vaticana, Cidade do Vaticano, Pal. Lat. 1993.

(8) O Livro foi disponibilizado online pela National Library of Medicine. Em linha: <http://archive.nlm.nih.gov/proj/http/flash/brunschwig/brunschwig.html> [última consulta em Outubro de 2013].

(9) Cf. PRIORESCHI, Plinio, *Berengario da Carpi: Renaissance Anatomist*. Documento em Linha de um artigo que integraria a o volume VI da História da Medicina que ainda não veio a lume. O autor explica que o artigo deveria publicar-se em: "History of Medicine", Vol. VI, *Renaissance Medicine*, Omaha, Horatius Press, 2006.

(10) De autoria ainda incerta, na medida em que não podemos certificar que as gravuras tenham sido realizadas por Berengario, ou pelo gravador **Hugo da Capri** (ou **Ugo da Carpi** 1455-1523) a quem se atribui a invenção do claro-escuro na gravura (Cf. LANDAU, David e PARSHALL, Peter, *The Renaissance Print, 1470-1550*. Yale University, 1994). Segundo Vasari: «Hugo de Carpi due el inventor de las planchas de madera, que, com três partes, destacan además el dibujo, las sombras, los médios tonos y las luces». Mais à frente, na mesma obra, Vasari acrescenta que: «Ugo da Carpi, inventor de cosas ingeniosas y fantásticas, invento los grabados de madera; por médio de três estampas, com las que se realiza la media tinta, las luces y las sombras, se consigeun imitar losn dibujos sobre papel clarooscuro, hermosa e ingeniosa invención que luego se há praticado mucho.» (VASARI, *Giorgio, Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos (Antología)*, Estudio, selección y traducción de María Ménez Baiges y Juan María Montijano García. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 134 e 354 respectivamente).

(11) Cf. *De humani corporis fabrica*. Em Linha: <http://vesalius.northwestern.edu/> [última leitura em 1 de Outubro de 2013].

(12) Para consulta da gravura, cf.: Livraria da Universidade da Virgínia, em linha: http://www.lva.virginia.gov/public/archivesmonth/2002/archweek_images/uvahs/uva-vesalius2.htm

(13) Jan Stephan van Calgar tinha já colaborado com Vesalius, sem quaisquer sombras de dúvidas, nos desenhos das seis *Tabulae Anatomicae*, de 1538. Há, todavia, investigação a realizar para confirmar-se a sua directa participação no *De Fabrica*. Cf.: GUERRA, Francisco, «The identity of the artists involved in Vesalius's Fabrica 1543». *Medical History*. Cambridge University Press, 1969 January; 13(1): 37–50. em linha: <<http://europepmc.org/articles/PMC1033893/pdf/medhist00140-0048.pdf>> [última leitura em Outubro de 2013].

(14) Cf.: DILLON, Anne, *Michelangelo and the English martyrs*. Farnham: Ashgate Publishing Group, 2012.

(15) O livro encontra-se, em formato digital, na Biblioteca Nacional de Espanha, em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050806> Na Biblioteca Nacional Digital [res-3353-v], em: <http://purl.pt/15007/3/#/0>.

(16) Cf.: ZIMMERMAN, Leo M. e VEITH, Ilza, *Great ideas in the history of surgery*. San Francisco:

Norman Pub., 1993.

(17) *Observing the World through Images: Diagrams and Figures in the Early-Modern Arts and Sciences*. Edição de Christoph Luthy e Isla Fay. Leiden: Brill, 2013.

(18) Fialetti era irmão de Tiberio, um conhecido anatomista, doutor em medicina e filosofia, de Pádua. Cf. WALTERS, Laura M., *Odoardo Fialetti (1573-c.1638): the interrelation of Venetian art and anatomy, and his importance in England*, 2009. Tese de Doutoramento. St Andrews Digital Research Repositoryat. in:

<https://research-repository.st-andrews.ac.uk/>

(19) Tais como o livro de anatomia ilustrado de Johannes de Ketham, *Fasciculus Medicinæ*. Venezia: Gregori, 1493 [Em linha, facultado pela National Library of Medicine: <http://archive.nlm.nih.gov/proj/ftp/flash/ketham/ketham.html> (última leitura em Dezembro de 2013)], para o século XV, ou os trabalhos do físico inglês William Harvey (1578-1657).

(20) DÜRER, Albrecht, *Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*. Willibald Pirckheimer. Nuremberg: Hieronymus Andreae Formschneider for Dürer's widow, 31 October 1528. Em linha: <http://archive.org/stream/hierinnsindbegri00dure#page/108/mode/2up> [última consulta em Outubro de 2013].

(21) HOLANDA, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 36.

(Antología) Estudio, selección y traducción de María Ménez Baiges y Juan María Montijano García. Madrid: Alianza Editorial.

Walters, L. M. (2009), *Odoardo Fialetti (1573-c.1638): the interrelation of Venetian art and anatomy, and his importance in England*. Scotland, UK: University of St. Andrews.

Wittington, K. (2012), «Experimenting with Opicinus de Canistris (1296 c. – 1354)», *GESTA*. The University of Chicago Press, vol. 51, n.º 2.

Zimmerman, L. M. e Veith, I. (1993), *Great ideas in the history of surgery*. San Francisco: Norman Publications.

Bibliografia

Dillon, A. (2012), *Michelangelo and the English martyrs*. Farnham: Ashgate Publishing Group.

Dürer, A. (1528), *Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*. Willibald Pirckheimer. Nuremberg: Hieronymus Andreae Formschneider for Dürer's widow, 31 October.

Guerra, F. (1969), «The identity of the artists involved in Vesalius's *Fabrica* 1543». *Medical History*. Cambridge University Press; 13(1): 37–50.

Holanda, F. de (1984), *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte.

Landau, D. e Parshall, P. (1994), *The Renaissance Print, 1470-1550*. Yale University.

Le Goff, J. (1990), *Os intelectuais da Idade Média*. Lisboa: Gradiva.

Vasari, G. (2004), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos*

II

Entre Deuses e Demónios

CORPOS ESTRANHOS: DIFERENÇAS ÉTNICAS E CONSTRUÇÕES RACIAIS NA CULTURA VISUAL DO RENASCIMENTO

Maria José Goulão*

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto
CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

RESUMO

É no Renascimento que a Europa, influenciada pelas viagens de navegação e exploração, manifesta um interesse renovado pela representação do corpo extra-europeu. A inclusão de novos continentes no campo de visão europeu dará origem a novas formas de representação, que correspondem por vezes a formas de não-visão, ou de visão distorcida. A Europa irá representar o corpo estranho do Outro, negociando a sua imagem de forma a incorporar *spolia* e *exotica*, mas não se esgota nestas "excentricidades". Saberá também classificar a novidade dentro de categorias familiares, procurando proximidades e semelhanças que assumem os costumes europeus como ponto de partida.

O nativo americano não é assim construído como um Outro radicalmente diferente, mas antes traduzido num arquétipo familiar, governado pela lógica da similitude e conformado aos mundos estranhos, mas relativamente confortáveis para a mente europeia, já antes imortalizados nos textos da Antiguidade e continuados nas narrativas de viagens mais recentes.

Palavras-chave: Cultura visual, Renascimento, iconografia, figuração do índio, homem selvagem

ABSTRACT

It is in the Renaissance that Europe, influenced by navigation and exploration travels, showed a renewed interest in representing the extra-European body. The inclusion of new continents in the European field of vision will give way to new forms of representation that sometimes correspond to forms of non-vision, or distorted vision. Europe will represent the foreign body of the Other, negotiating its image in order to incorporate *spolia and exotica*, but it will not exhaust itself in those "eccentricities". Europeans will also try to sort the novelty within familiar categories, looking for proximities and similarities that assume European customs as a starting point.

The image of Native Americans is thus not constructed as a radically different Other, but rather translated into familiar archetypes, governed by the logic of similarity and conformed to worlds that, although strange, were quite comfortable for the European mind, since they had already been immortalized in earlier texts of antiquity and followed in the narratives of more recent trips.

Keywords: visual culture, Renaissance, iconography, Indian, wild man.

*mmachado@fba.up.pt

A temática do corpo tornou-se central nas humanidades e nas ciências sociais sensivelmente a partir da década de 80 do século XX, assumindo-se hoje em dia como uma espécie de fronteira última da transdisciplinaridade.¹ A história da arte não tem sido alheia a este tema, tendo-se preocupado em compreender como é que a imagem do corpo se relaciona com a ordem ou com a desordem social, com questões de identidade, normalidade e monstruosidade. No entanto, o corpo do Outro, ao assumir um lugar descentrado em relação à história da arte tradicional, que é ainda hoje vincadamente eurocêntrica, tem levado o seu tempo a constituir-se como objecto de atenção e estudo desta disciplina. Como exemplo, a notável *Histoire du corps*, dirigida por Georges Vigarello (Vigarello, Courtine e Courbin, 2008), não contém uma única linha dedicada ao corpo colonial, extra-europeu, ou ao modo como as viagens de descobrimento revolucionaram as diversas leituras sobre o corpo.

A questão que nos preocupa aqui é justamente esta: a forma como as artes visuais da Europa renascentista conceberam, e lidaram, com o corpo dos habitantes dos novos territórios durante o que alguns chamaram já “o longo século XVI” (1480-1610), numa altura em que ainda não estávamos condicionados pelo imperialismo e colonialismo subsequentes, que viriam a ser responsáveis por outro tipo de preconceitos raciais.

A perspectiva a partir da qual abordamos esta questão assenta não na noção de culturas nacionais definidas e estanques, mas sim nas trocas culturais e nos processos culturais transnacionais (Farago, 1995, pp. 67 e 68). Ora o contacto intercultural é, entre outras coisas, um encontro de pessoas concretas, de indivíduos de carne e osso, que trazem consigo uma bagagem milenar: linguagens, códigos de comportamento, histórias, instituições, tecnologias, em resumo, tudo o que constitui uma cultura. Antes mesmo de serem ditas quaisquer palavras, o encontro com o Outro, ou seja, o contacto entre culturas, é sempre um face-a-face mediado

de forma crucial pela visão. Não poucas vezes, este contacto visual traz consigo mal-entendidos, a distorção ou mesmo a desfiguração do Outro. Este encontro de olhares, longe de ser mútuo, torna-se uma recriação das relações de poder, um local de ansiedade mútua, de ressentimento e de culpa, saldando-se em estereótipos, que são imagens predominantemente visuais, caricaturas que violentam os povos que representam. Aquilo a que chamamos racismo não é, assim, uma mera atitude, mas uma forma de ver, a forma de ver da cultura dominante. A experiência de ver e ser visto é “socialmente construída”, ao mesmo tempo que se constitui como um momento fundacional na construção do social. As instituições visuais permitem mediar as fronteiras entre os povos, mas são simultaneamente responsáveis por vários bloqueios, através de práticas de observação, de representação, de vigilância, mas também através de uma certa cegueira e de modos de invisibilidade (Mitchell, 1995, pp. 292-293).

Propomo-nos pois tratar de fenómenos de estranhamento e de familiaridade nas representações renascentistas da diferença, tendo presente que na construção cultural do Outro exótico está em jogo não só um corpo objectivado, o corpo como objecto, mas também o corpo subjectivo, cuja compreensão é bastante complexa.

Só do século XIX em diante, já no contexto do pensamento contemporâneo, é que a noção de raça, baseada na lógica da oposição Eu-Outro, foi usada como um princípio organizador para catalogar as diferenças entre os homens. Podemos afirmar que a época pré-moderna teve um pensamento baseado em considerações raciais, ou que houve um “proto-racismo”, mas ao fazê-lo estamos certamente a impor um tipo de raciocínio contemporâneo para sustentar tradições de pensamento de outras épocas históricas, caindo no anacronismo (Seth, 2010, pp. 3-5 e 45).

O termo “raça” não tinha assim no Renascimento o significado contemporâneo, não querendo isto dizer que não existisse um discurso de inflexões

raciais sobre a cor, ou certas percepções da cor racial veiculadas de outro modo que não através do vocabulário tradicionalmente ligado ao exotismo e à teologia (Erickson, 1993).

A partir de finais do século XV, deu-se uma mudança significativa na maneira de pensar sobre a pluralidade e diversidade do mundo, na esteira dos contatos com a África, o Sudeste da Ásia e as Américas. Até esta altura, o mundo para lá das fronteiras da Cristandade era visto como o reino da confusão e do caos, da natureza ameaçadora e desordenada, dos monstros e dos seres fantásticos. A passagem do fantástico ao real, da "bestialidade" ao humano, fez-se através da conjugação das viagens de descobrimento, do comércio internacional e da energia artística galvanizada pelo humanismo, responsáveis pelo colapso de um mundo essencialmente hermético e eurocêntrico, pelo recuo do maravilhoso e pela lenta construção de uma nova imagem da humanidade, na qual se inserem as novas concepções e atitudes em relação aos habitantes daquelas partes do globo.

As novas realidades vêm revolucionar o pensamento pré-existente acerca do homem e da sua natureza, permitindo denunciar como ilusão a antropologia monstruosa até aí aceite, que entrou em descrédito. Contudo, estas tentativas de descrever os povos não-europeus em termos menos vagos do que "o Outro" foram um processo lento, não-linear e complexo, constituindo olhares que não raras vezes assumiram formas de "não-visão", ou de visão distorcida.

1. O HOMEM SELVAGEM

A literatura grega da Antiguidade fazia menção a um vasto conjunto de seres arquetípicos; estas raças de formas humanas aberrantes viveriam na Índia, na Etiópia, na Líbia e noutras terras remotas. Esta tradição foi continuada ininterruptamente até à Idade Média, em histórias naturais, cosmologias, crónicas e enciclopédias, reunidas sob o termo genérico de *Maravilhas do Oriente*. Plínio,

Solino ou Marciano Capela constituem as fontes principais destes textos medievais, sendo Santo Agostinho o primeiro autor cristão a discutir as raças monstruosas. As suas opiniões serão adoptadas por outros que se lhe seguiram, como Isidoro de Sevilha, Rabão Mauro ou Vicente de Beauvais. Estes textos vão sendo progressivamente amplificados e reelaborados, mas as descrições das raças monstruosas, não havendo delas uma experiência real que permitisse desmontar as lendas, mantêm-se imutáveis. Estas descrições minuciosas do Outro foram retomadas e desenvolvidas nas obras atribuídas a Marco Polo (no início do séc. XIV) ou ao cavaleiro anglo-normando Jehan Mandeville (no final do séc. XIV), cuja obra *O Livro das Maravilhas do Mundo* terá sido a que mais circulou, conhecendo-se 300 cópias manuscritas, e cerca de 90 edições impressas, já do século XVI.

A mentalidade cristã medieval aceitou a antropologia monstruosa, considerando estes seres como uma "anomalia normal", como um desvio da Natureza, e nunca como uma transgressão da ordem natural (Sebastián López, 1988, p. 54). É como filhos de Adão que Santo Agostinho os apresenta, em *A Cidade de Deus*, criando uma visão ecuménica, à qual são convocados todos os homens, mesmo os que têm formas estranhas e monstruosas.

As raças monstruosas, os prodígios e os seres fantásticos situavam-se nos limites do mundo conhecido e familiar; definiam a sua fronteira, servindo, desde a Antiguidade, como marcos de uma geografia remota. Encontrando-se ao serviço das culturas que lhe haviam dado origem, o maravilhoso permitia ainda fornecer um arremedo de moralidade: através dele, era possível estabelecer-se uma base conceptual e uma explicação moral das coisas que estavam para além do mundo conhecido, ou remeter para tudo o que era contrário à norma, através de uma visão ao espelho de um mundo "do avesso" (Leitch, 2010, p. 27).

A figuração do homem selvagem, que se encontra ligada, na imaginação ocidental, à concepção do Outro civilizacional, vai

adquirir forma a partir de características destes seres monstruosos, que sintetiza. O tema do homem selvagem, que se espalhou por toda a Europa, funcionou como um mito, ocupando um lugar destacado no imaginário ocidental como amostra de um "mundo às avessas", e foi objecto de sentimentos antitéticos de repulsa e de sedução. Preencheu sem dúvida um espaço importante no universo ambíguo do maravilhoso e do desconhecido. Enquanto símbolo, remete para a imagem ao espelho do homem medieval, representando todo um conjunto de pulsões recalcadas e funcionando ora como elemento moralizador, por contraposição, ora como escape de tensões de vária ordem, por afirmação. A sua origem literária parece clara, bem como a sua relação com as forças brutas da natureza, e, logo, com a não-civilização, em contraste declarado com a ordem do

universo medieval.

Em Portugal acompanhou-se de tal forma a voga da figuração do homem selvagem que, como acontecia na maior parte das cortes europeias, aparece frequentemente referida a sua participação em *momos*, desfiles, festas e representações teatrais. Denunciando a sua origem literária, o homem selvagem ultrapassa os limites das artes visuais para surgir integrado em mascaradas e outros divertimentos cortesãos. Assim aconteceu quando do casamento de Dona Leonor, irmã do rei D. Afonso V, com o imperador Frederico III da Alemanha, em 1451. Rui de Pina, na *Crónica do Senhor Rei D. Afonso V*, relata como foi este casamento e as festas que por ele se fizeram; a certa altura, o rei desafiou os cavaleiros para justas reais, *A que o Yfante Dom Fernando veo com seus ventureiros vestidos de guedelhas de seda fina como*

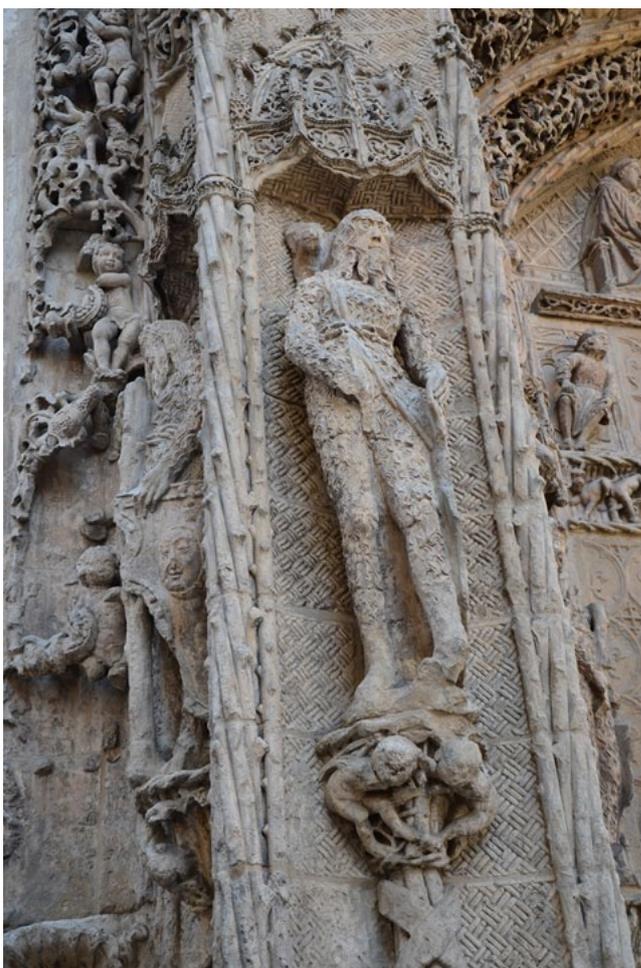


Fig.1 - *Homens selvagens*, portal do Colégio de S. Gregório de Valladolid, 1488-96, atribuído à oficina de Gil de Siloé.

salvajens, em cima de bõos cavallos (Pina, 1977, p. 761).

Num romance de cavalaria, publicado pela primeira vez em 1567, da autoria de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e intitulado *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*, descreve-se um torneio feito em Lisboa em 1552, em honra do príncipe D. João; aí se menciona *Hum selvagem vestido de peles, com huma cabeleyra que lhe chegava ate os gíolhos, e na mão esquerda hum arco com huma frecha nelle*. Mais à frente, no mesmo capítulo, descreve-se um barco cuberto de folhas de era, ho qual remavam nove salvages vestidos de musgo, e os capelinhos, e outro que ho governava, todos de mazcaras (Vasconcelos, 1867, pp. 330 e 348).

As formas mais precoces de registo visual dos habitantes das novas paragens dão-se em resultado de encontros que escapam já aos designios da cruzada religiosa e da peregrinação, e que ocorrem, pelo contrário, num contexto atento ao relativismo e à vasta diversidade do mundo (Leitch, 2010, p.101). No entanto, a realidade encontrada não escapa a uma interpretação ditada pela expectativa criada pelas narrativas de viagem medievais. Cristóvão Colombo, na sua *De insulis inventis Epistola*, texto datado de 1493 e repetidamente impresso em numerosas traduções, que permitiu aos europeus saber da viagem do navegador pelas suas próprias palavras, descreve as ilhas que visitou, afirmando que não se deparou com as monstruosidades de forma humana que muitos esperavam que habitassem essas regiões longínquas. Porém, não deixa de referir que encontrou canibais e que ouviu relatos de uma ilha habitada só por mulheres.

A facilidade e a credulidade com que o Renascimento aceitou o homem selvagem e as outras criaturas com ele aparentadas, que haviam dominado a imaginação medieval, não é de estranhar. Sabemos que Colombo levou consigo três livros na sua primeira viagem; eram eles a *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly, um astrólogo e teólogo francês do século XIV-XV, as *Viagens de*

Marco Polo, e a *História Natural* de Plínio. Estando amplamente familiarizado com as monstruosidades semi-humanas descritas nos textos dos antigos, representadas na arte medieval, e relatadas pelos viajantes, não é de surpreender que Colombo esperasse encontrar algo mais do que humanos nas suas viagens (Seth, 2010, p. 39). Também Duarte Pacheco Pereira, no seu *Esmeraldo de Situ Orbis*, atribui a designação de selvagens quer a alguns africanos do Sara, quer aos chimpanzés da Serra Leoa, referindo-se a estes como *homens selvagens, a que os antigos chamam Sátiros, e são todos cobertos de um cabelo ou sedas quási tão ásperas como de porco* (Pereira, 1988, Primeiro Livro, cap. 25, p.91 e cap. 33, pp. 117-119).

É assim à iconografia do homem selvagem que os homens do Renascimento vão genericamente buscar inspiração para tornarem o Outro não apenas comensurável, mas familiar. Na epistemologia do Renascimento, o Outro é *traduzido* (no sentido de *tornar inteligível*) para um arquétipo familiar, que se adaptava aos mundos estranhos, mas de alguma forma confortáveis, que já haviam sido imortalizados nos textos da Antiguidade e nas narrativas de viagens medievais.²

2. O ÍNDIO

O corpo do índio americano não é uma realidade objetiva e permanente, mas uma construção mental, uma pura imagem criada pelos europeus. Na verdade, os europeus inventaram o índio, mais do que o encontraram, da mesma forma que a América não foi descoberta, mas inventada pelos europeus do século XVI. Basta lembrar como exemplo as palavras do humanista espanhol Hernán Pérez de Oliva, que em 1528 escreve que Cristóvão Colombo organizou a sua segunda expedição para *misturar o mundo e dar àquelas terras estranhas a forma das nossas* (Sebastián, 1990, pp. 433-434).

Na época que se seguiu aos primeiros encontros, o desafio intelectual colocado aos cronistas consistia em

descrever e classificar os modos de vida e comportamentos dos índios através dos modelos europeus tradicionais. Não dispendo de utensílios conceptuais adaptados, procuram a sujeição das novidades encontradas a modelos culturais e critérios taxonómicos europeus. Tudo o que é estranho e exótico capta primeiro a atenção dos autores dos relatos iniciais, da mesma forma que nas artes visuais passam a ser valorizados os aspectos que são diferentes ou insólitos.

A visão do Outro transmitida pela literatura da época tem outra característica para nós relevante: é globalizante, não contemplando o retrato, já que o encontro se realiza no plano colectivo e nunca no plano individual. Tal facto terá igualmente as suas consequências na representação plástica do índio, que surge quase sempre como um "tipo", desprovido de aspectos fisionómicos particulares.

Os índios americanos são apresentados, de modo contraditório, simultaneamente como modelo da razão universal, da liberdade, da igualdade e da individualidade, e como um desvio a essas mesmas normas universais. Esta visão contraditória, que situa os indígenas do Novo Mundo nos extremos da escala ontológica, espelha a forma como estes novos homens são classificados nas crónicas de viagens da época. O índio americano é ora visto como um ser primitivo, inocente e puro, não contaminado pelos vícios da civilização ocidental, e como tal particularmente

apto a receber o dom da palavra divina, desde que tivesse uma instrução adequada (Albuquerque, 1990, pp. 40-41), ora apresentado como bárbaro e selvagem, salientando-se a antropofagia, a nudez, a falta de crenças religiosas, a inexistência de uma organização social e política estável, a poligamia, a sexualidade desbragada, os sacrifícios humanos ou a idolatria, que repugnavam particularmente aos europeus e contribuíram para criar uma imagem negativa (Pereira Iglesias, 1993).

O que parece ser uma das mais precoces figurações europeias dos ameríndios foi recentemente posta a descoberto em Itália, durante o restauro de um fresco pertencente ao Vaticano, que representa a *Ressurreição de Cristo*. A pintura, atribuída a Pinturicchio, foi terminada em 1494, apenas dois anos após a chegada de Cristóvão Colombo ao Novo Mundo, e há cerca de 500 anos que decora as paredes dos Apartamentos dos Bórgia, mas só recentemente foi sujeita a restauro. O pequeno grupo de índios, que estava invisível e coberto por sujidade, foi posto a nu por uma restauradora, em 2006. A descoberta esteve vários anos oculta e só muito recentemente foi revelada por Antonio Paolucci, director dos Museus do Vaticano. Paolucci sugere que estas figurinhas de homens nus, cujo único traço de exotismo é constituído pelos toucados de penas que exibem e pelos movimentos agitados da dança ritual que executam à volta de um poste, foram inspiradas pelas descrições das tribos americanas



Fig.2 - Pinturicchio, *Ressurreição de Cristo* (detalhe), 1494, fresco, Apartamentos dos Bórgia, Vaticano, Itália.

trazidas por Colombo na viagem de retorno. Não esqueçamos que o Papa da época, Alexandre VI, era um espanhol, Rodrigo Borgia, e que o Vaticano estaria empolgado com as novas descobertas, que não passaram certamente despercebidas na corte papal.

As imagens convencionais do Novo Mundo que acompanhavam os relatos das viagens marítimas impressos em Itália ou na Península Ibérica contrastam com as ilustrações produzidas em Augsburg. Com efeito, os gravadores alemães souberam apresentar os traços distintivos dos povos não-europeus de forma inovadora e original. As gravuras de Hans Burgkmair respeitantes às Índias Orientais (*Povos da África e da Índia*, c. 1508) foram das primeiras a libertar os nativos das amarras de uma tradição visual de exotica que os colocava junto com os seres fantásticos, as raças monstruosas, os homens selvagens e o Outro bárbaro, considerando-os, pelo contrário, plenamente humanos. Tal facto deve-se ao ambiente humanista, patricio e mercantil em que estes gravadores evoluíam (Leitch, 2010, pp. 1-2).

Como Greenblatt (1991, p. 6) observou, há uma ligação crucial entre *mimesis* e capitalismo: na moderna ordem mundial, o desabrochar do capitalismo permitiu que a proliferação e circulação de representações (e os instrumentos para gerar e transmitir imagens) atingissem uma magnitude global verdadeiramente espectacular e incontornável. A vontade e a capacidade de transpor enormes distâncias e de, na busca do lucro, encontrar e representar espécies naturais e seres humanos que não eram familiares, dão origem às experiências particulares de que aqui tratamos, surgidas justamente num contexto pré-capitalista dos mais avançados da época, como é o caso de Augsburg.

As imagens que contavam realmente, as que podemos considerar "capitais", são as que adquiriram capacidade reprodutiva, mantendo-se e multiplicando-se de formas sempre novas. Esta capacidade produtiva da representação faz com que as imagens

não sejam meros produtos, mas surjam também como produtoras, ao terem o poder de alterar decisivamente as forças que as criaram (Greenblatt, 1991, p. 6).

Os mercadores-banqueiros de Augsburg, como os Welser e os Fugger, dominavam uma rede comercial intercontinental e faziam parceria com humanistas e artistas, aos quais entregavam relações escritas e artefactos dos territórios recém-descobertos: papagaios, amostras de arte plumária sul-americana, esboços que deram origem a estudos preparatórios para as gravuras de Burgkmair, e até espécimes humanos vivos, que eram conservados nas suas casas.³ É nesta região que se detecta a eclosão de um novo vocabulário visual que passa a ser usado pelos artistas para representar a diferença racial. Segundo Leitch (2010, p. 5), estas práticas são precursoras da taxonomia e de outros gestos protocientíficos como a etnografia.

O caso mais precoce é o de Hans Burgkmair e da sua representação etnograficamente rigorosa dos indígenas do Índico, na xilogravura *O Cortejo do Rei de Cochim*, impressa em 1508, e que integra o friso denominado *Povos da África e da Índia*. Aqui, encontramos um afastamento bastante sensível em relação aos estereótipos anteriormente divulgados. Os nativos surgem agrupados em células familiares, os seus corpos são bem proporcionados e modelados segundo os princípios perspectivísticos do Renascimento italiano. Muito provavelmente terá sido a família Welser a encomendar a Burgkmair estas gravuras inspiradas no relato de Balthazar Springer sobre a primeira viagem feita por mercadores alemães em 1505-6 às Índias Orientais portuguesas, onde os Welser participaram com três navios, integrados na frota do vice-rei Francisco de Almeida. Gravador e escritor teriam sido postos em contacto através do humanista e secretário da cidade de Augsburg, Konrad Peutinger, próximo da família Welser, pois era casado com Margarete, irmã de Anton Welser o Jovem. Sabemos que textos vernaculares como os de Vespúcio e de Vasco da Gama encontraram precocemente aceitação e credibilidade junto de Peutinger. Entre 1506

e 1507, o impressor Valentim Fernandes, natural da Morávia, na Alemanha, que se fixara em Portugal antes de 1490, onde publicou várias obras, ocupou-se em reunir uma série de relatos manuscritos das viagens de exploração portuguesas destinados aos Welser. Num inventário da biblioteca de Peutinger datado de 1597 (*Inventarium bibliothecae Peutingerianae*, Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Clm 4021d, fol. 43r, no. 163), são mencionados estes textos em latim e português, sob a designação *De Insulis et peregrinatione Lusitanorum: liber manuscriptus*. Conserva-se actualmente também na Bayerische Staatsbibliothek de Munique um códice (Cod. Hisp. 27: *Berichte aus Portugal zur Entdeckung Afrikas und Indiens*) que inclui relatos sobre a costa oriental Africana escritos pelo próprio Valentim Fernandes, e vários textos relativos à descoberta e conquista da Guiné. No mesmo códice, encontra-se uma transcrição portuguesa da missão de D. Francisco de Almeida na Índia, da autoria do cronista oficial da família Welser, Hans Mayr.⁴

As xilogravuras dos *Povos da África e da Índia* tornaram-se conhecidas e circularam em diversas versões com um grau variável de fidelidade ao original. No entanto, as contribuições que poderiam trazer para uma descrição etnográfica precisa foram ignoradas sistematicamente, tendo as imagens cuidadosamente descritivas de

Burgkmair sido pirateadas por ilustradores de *marginalia* de livros impressos, e sacrificadas às exigências da lógica economicista das oficinas de gravação e impressão, sendo recicladas nos *putti* adornados de penas dos panfletos da Reforma. Foram cortadas, isoladas, re combinadas e reutilizadas, como modelos reduzidos à sua essência. Esta recomposição usando os mesmos blocos de madeira gravados era bastante comum nos primeiros tempos da história da imprensa escrita e da gravura (Leitch, 2010, p.149).

A pouco e pouco, no âmbito da cultura visual alemã impressa de 1520 a 1550, iremos encontrar assim estes habitantes das Américas despojados da ferocidade das primeiras representações e infantilizados, retratados como tipos decorativos familiares, como *putti* exuberantes, ou como pobres de espírito inocentes (Leitch, 2010, p.147).

Este género de interpretação bastante livre da figura do índio, revelador de uma destabilização e de um dismantelamento progressivo do tema, encontra-se, por exemplo, nos relevos da segunda capela do claustro do mosteiro de Lorvão, em Portugal, datada de 1602 e atribuída ao círculo de João de Ruão, cuja decoração segue modelos da Renascença, adaptados ao gosto maneirista. Neste caso, duas figurinhas masculinas de fisionomia europeia adquirem o significado exótico de índios



Fig.3 - Baixo-relevo da segunda capela do claustro do mosteiro de Lorvão, Portugal, 1602, atribuído ao círculo de João de Ruão.

do Brasil através dos toucados semelhantes a longas penas, e dos papagaios que ostentam nas mãos (Borges, [2001], p. 229). Esta figuração inócua do nativo americano, relegado para um papel de Outro decorativo, surge aqui como herdeira da tradição simbólica e alegórica que já vinha da Antiguidade é que é comum a grotescos, *intermezzi*, disparates e outros divertimentos bizarros e insólitos do período da *maneira*.⁵

Quando os habitantes do Novo Mundo começaram a ser representados, a Europa normalmente reciclou aquilo que lhe era próprio de forma a descrever estes novos povos, num esforço para compreendê-los através da visualidade. Recorre-se a todos os seres naturais e em estado de nudez, como Adão e Eva, o homem selvagem ou a mulher selvagem, encarados como duplos dos habitantes destas regiões. As primeiras representações destes novos vizinhos, mesmo quando não são simples reciclagens, dão muito pouca importância ao naturalismo. O homem selvagem, cuja tradição iconográfica já existia há muito, impôs-se pois frequentemente como modelo visual para os habitantes do Novo Mundo (Leitch, 2010, pp. 6 e 12-13).

É necessário considerarmos aqui igualmente o impacto da Ásia na invenção da América. A tradição visual deste período é altamente fluída e não-compartmentada; as divisões convencionais da cartografia não se adequam à geografia mental dos europeus do início da época moderna. Sabemos que o descobrimento da Ásia, da Índia e da América não foram acontecimentos claramente distintos, tal como a historiografia contemporânea os vê; esta distinção não existia antes das viagens de circum-navegação (1519-1522). Com efeito, Cristóvão Colombo dirigia-se supostamente para a Ásia quando atingiu as costas americanas; para além do mais, o conhecimento geográfico rigoroso era circunscrito a um grupo muito restrito de sábios; o senso comum não se preocupava com esta distinção. A separação clara entre a Índia e as Américas, própria do pensamento contemporâneo, é um anacronismo para a época, confirmado

pelo facto de nos primeiros relatos visuais da época moderna a figuração do índio americano e do índio oriental serem usadas de forma indistinta, muito tempo depois de esta indefinição já ter sido posta em causa, após 1492. Ameríndios, asiáticos, bárbaros e homens selvagens eram quase intermutáveis (Leitch, 2010, p. 12).

Embora entre os últimos anos do séc. XV e 1510 as gravuras que circularam na Alemanha representando os nativos do Novo Mundo começassem por reciclar a imagética do homem selvagem, que tradicionalmente significava a inversão da cultura europeia (uma figura rudemente vestida, belicosa por natureza, sem regras sociais, sem língua reconhecível), os ilustradores alemães vão refinando esta imagem à medida que chegam à Europa artefactos americanos que complementam a informação das testemunhas presenciais dos primeiros encontros. Um toucado e um saiote de penas, baseados no traje dos Tupinambá que os primeiros navegadores encontraram no Brasil, tornam-se um distintivo iconográfico bastante comum, permitindo criar uma imagem mais específica e verídica para aludir à alteridade do que a do tradicional protótipo do homem selvagem. A iconografia extremamente maleável do homem selvagem acomoda facilmente estes novos seres, e permite conceber o desconhecido através do conhecido. Segundo Leitch, ao contrário dos ilustradores alemães, os artistas de outras regiões europeias não provêm de uma tradição visual tão marcada pelo mito do homem selvagem, pelo que não o usam de forma tão evidente como auxiliar na composição da figura do índio (Leitch, 2010, pp. 54 e 57).

Na Alemanha, o mais antigo exemplo da evolução para uma preocupação realmente etnográfica a partir da figura do homem selvagem como precedente iconográfico seguro surge na xilogravura do panfleto ilustrado *Dise Figur anzaigt uns das Folck und Insel* (Augsburgo: Johann Froschauer, 1505), correspondente ao terceiro relato de Vespúcio.⁶ O artista anónimo representa aqui uma comunidade de índios Tupinambá ocupados nos

seus afazeres habituais. A imagem corresponde ao texto escrito que ilustra. A promiscuidade é mostrada através do casal que se abraça e beija, enquanto um deles ergue um membro decepado. Ao seu lado, um canibal isolado mastiga um braço com contentamento. As partes de corpos desmembrados que pendem das traves sobre a fogueira fazem igualmente referência ao canibalismo dos indígenas. Encontramos ainda nesta representação elementos que remetem para um modo de vida familiar e pacífico: dois índios com lanças e arcos parecem envolver-se numa conversa íntima; uma mãe dá o colo a um bebé, enquanto outra criança se aproxima dela, sob o olhar protector de uma outra figura. A prática da agricultura é aludida através da planta de milho que um índio ergue, do lado esquerdo. As figuras estão devidamente enquadradas, e usam artefactos cuja representação esteve certamente dependente de uma observação directa: a planta de milho, os toucados verticais dos Tupinambá, os seus adornos e vestuário, são sem dúvida o resultado do contacto do gravador com esboços feitos por testemunhas oculares, ou com os próprios artefactos importados na viagem e provavelmente enviados de Portugal para Augsburgo (Leitch, 2010, pp. 59-60).

O toucado e o saiote plumíferos e as faixas de penas nos tornozelos rapidamente se tornaram uma convenção usada

para aludir à não-civilização. O índio brasileiro Tupinambá substitui-se ao homem selvagem e torna-se a imagem-protótipo pela qual são aferidas todas as outras representações do selvagem. Os habitantes de todos os territórios novos para a Europa, mesmo os asiáticos, são não poucas vezes representados com cocar e saiote de penas. Assim, os primeiros relatos impressos das viagens de Cristóvão Colombo e de Vespúcio (surgidos entre 1493 e 1505) e as imagens que os acompanhavam não reflectiam diferenças culturais reais entre os europeus e os povos indígenas, mas baseavam-se em imagens recicladas que acentuavam a sua suposta natureza belicosa e as suas tendências antropofágicas. (Leitch, 2010, pp. 63-64).

Como já foi referido, a distinção entre as Américas e a Ásia constituía um anacronismo para a época. As imagens estereotipadas dos habitantes de ambos os continentes, América e Ásia, misturavam frequentemente referências a ambos os territórios. A tendência dos artistas do Renascimento para representar todos os povos recém-descobertos com o toucado e o saiote de penas dos Tupinambá brasileiros, sem olhar à sua origem geográfica, tendência que o antropólogo William Sturtevant designou por *tupinambização* do mundo, contribuiu para acentuar esta confusão.⁷

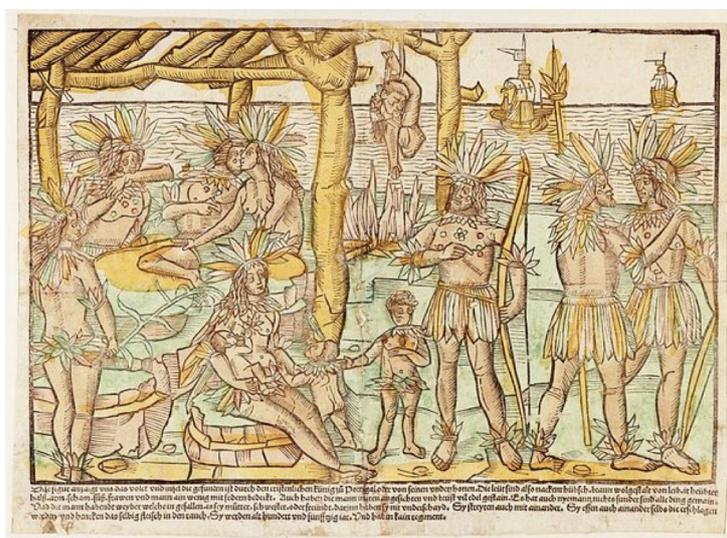


Fig.3 - Anónimo, ilustração com legenda: *Dise Figur anzeigt uns das Folk und Insel...*, da obra *Mundus Novus*, atr. a Vespúcio (Augsburgo: Johan Froschauer, 1505). Xilogravura aguarelada à mão, 25.5 x 35 cm. Bayerische Staatsbibliothek, Munique

Num exemplar do *Livro de Horas* do Imperador Maximiliano, Albrecht Dürer desenhou, na margem do fólio 41, como ilustração do Salmo 24.1, um nativo do Novo Mundo com feições europeias e artefactos exóticos.⁸ Este livro foi impresso por Johannes Schonsperger em Augsburg em 1513, e a ornamentação, acrescentada por Dürer a tinta violeta, data de 1515. O índio brasileiro é minuciosamente representado: rodeado de ramagens, onde se misturam pássaros exóticos e um caracol, assenta sobre o desenho de uma enorme colher de madeira, voltada ao contrário, um artefacto provavelmente alemão. Ao colocar o índio sobre a colher, talvez Dürer pretendesse assinalar, de acordo com o texto do próprio Salmo 24, que este receberia a benção do Senhor, dado que na época era costume os padrinhos oferecerem à criança que ia receber o dom do Espírito Santo a chamada "colher-apóstolo"; sendo um *ser de mãos inocentes e puro coração*, o índio pertenceria ao *genus angelicum*, juntamente com o turco, que figura, acompanhado do seu camelo, no fol. 42 verso da mesma obra (Kropfinger, 1990, pp. 457-487). O *tacape*, ou bastão de guerra cerimonial decorado com penas que empunha esta figura do índio, bem como o seu toucado de plumas, são tipicamente tupinambá, embora Dürer, desconhecendo a função do bastão, o alongue excessivamente, como se de uma lança se tratasse. Se bem que os nativos brasileiros andassem descalços e praticamente nus, Dürer representa o índio coberto com um saiote de plumas e calçado com sandálias de tipo africano. Este saiote de plumas, que segundo Massing nunca fez parte da indumentária tupinambá, seria claramente uma fantasia europeia, baseada nos artefactos chegados à Europa (as capas de plumas dos Tupinambá), e decalcada do saiote de folhagem que acompanha inúmeras figurações do homem silvestre; a sua função seria a de cobrir os genitália dos índios, e de permitir uma rápida identificação destas figuras com o mundo exótico e selvagem recém-descoberto. Os colares e pulseiras de penas e contas são típicos dos nativos brasileiros, mas as feições da personagem nada têm em comum com os indígenas da terra de Vera Cruz, sendo

claramente europeizadas (Massing, 1991, pp. 515-520, e Massing, 1993, p. 223).

No *Triunfo do Imperador Maximiliano* (c. 1517-1518), Hans Burgkmair elaborou uma série de xilogravuras respeitantes ao cortejo triunfal, onde figuram igualmente, entre outros povos, os indígenas do Brasil. Estes encontram-se representados entre os habitantes de Calecute, termo que não se restringia à Índia, mas designava todos os povos das terras recém-descobertas, incluindo a América, que ainda era considerada parte do continente asiático. Aqui, à semelhança do que acontece na anterior miniatura de Dürer, também se misturam aspectos etnográficos distintos na figuração dos índios, que incluem toucados e saiotes/capas de penas e bastões de guerra tupinambá, juntamente com machados de metal e outras armas inexistentes entre os indígenas brasileiros.

No British Museum, conservam-se dois desenhos à pena sobre papel, datados de c. 1519-1525 (Massing, 1993, p. 223), e atribuídos igualmente a Hans Burgkmair; representam, respectivamente, um *Jovem com fisionomia negróide vestido com saiote ameríndio e segurando um escudo asteca* (desenho, pena e tinta negra, com aguada negra, castanha e cinzenta sobre papel, Inv. SL, 5218.128), e um *Jovem com fisionomia negróide vestido com saiote ameríndio, capa e toucado de penas, empunhando uma lança com cabeça humana empalada na extremidade* (desenho, pena e tinta negra, com aguada verde, castanha e cinzenta sobre papel, Inv. SL, 5218.129). Nestas figurações, a musculatura, o uso da perspectiva e as proporções do cânone figurativo renascentista são semelhantes às dos índios das xilogravuras do *Triunfo do Imperador Maximiliano*. Também aqui as capas de penas tupinambá são usadas incorrectamente como saiotes, para cobrir os genitália, e os cocares plumíferos, que deviam formar um halo à volta da cabeça, surgem colocados horizontalmente sobre o crânio e com a parte da frente para trás.

Um dos índios empunha um machado-âncora do Brasil e um escudo com



Fig.5 - Hans Burgkmair o Antigo, *Jovem com fisionomia negróide vestido com saio ameríndio e segurando um escudo asteca*, desenho, pena e tinta negra, com aguada negra, castanha e cinzenta sobre papel, 1520- 1530, 23,5x16 cm, The British Museum (Foto: The British Museum)

decoração em mosaico, provavelmente asteca, o que leva os especialistas a colocar este desenho em data posterior a 1519, ano da descoberta do México; talvez o escudo seja inspirado nos objectos vindos daquele território americano, que Dürer pôde observar em Bruxelas, em 1520, enviados por Hernán Cortéz. O outro índio empunha uma lança com uma cabeça "Tsantsa", própria dos caçadores de cabeças da tribo Jivaro do Equador, mas que estes usualmente usavam presa numa corda ao pescoço, e não empalada num bastão.

Estes desenhos de Burgkmair provam à exaustão a fluidez cultural comum a outras figuras híbridas que surgem em representações executadas por artistas germânicos por volta de 1515–1520. Tanto Burgkmair como Dürer estariam claramente familiarizados com os fragmentos de *spolia* ameríndios que constituem os artefactos por eles representados. São estes artefactos que lhes permitem definir a identidade cultural dos povos do Novo Mundo, embora sem preocupações verdadeiramente

etnográficas, como vimos. Apesar da exactidão com que são representados estes objectos, o seu uso correcto é quase sempre desconhecido ou ignorado pelos artistas; embora de origens diversas, estes objectos são misturados entre si sem exigência de rigor ou verismo. Há uma refuncionalização destes artefactos, usados como apontamento etnográfico para acentuar o exotismo das figurações híbridas: temos assim, por exemplo, um jovem de feições africanas, vestido à maneira brasileira, e segurando um escudo asteca. Estas técnicas de acomodação artística usadas para compor as representações dos povos que eram novidade para a Europa servem-se do vocabulário e da sintaxe de tipologias anteriormente familiares aos europeus (Leitch, 2010, p. 171).

Para além de Dürer, que viveu em estreito contacto com a feitoria portuguesa da Flandres durante a sua estada em Antuérpia, nos anos de 1520 e 1521, outros artistas alemães terão sido influenciados pelo exotismo resultante da expansão portuguesa. A feitoria portuguesa em Antuérpia era famosa entre as elites europeias, não só como importante plataforma comercial, mas também como fonte de preciosidades orientais e de objectos raros de colecção (Chauduri, 1998, p. 524).

Antuérpia desempenhava um papel fundamental na observação da realidade europeia, e as ligações entre Augsburg e Portugal através desta cidade foram significativas durante o reinado de D. Manuel I. Os feitores portugueses em Antuérpia foram muitas vezes diplomatas de ocasião, ao representarem o país junto do Imperador da Alemanha e dos príncipes, e a sua presença em Augsburg está bem documentada. Os Welser tinham a sua sociedade comercial estabelecida em Antuérpia, a partir de 1503, onde dirigiam as actividades comerciais relativas ao espaço atlântico com Lisboa, Sevilha e as colónias espanholas das Índias Ocidentais.

Os Fugger, outra importante família de mercadores e banqueiros de Augsburg, também contactaram com o mundo

português pela via de Antuérpia. Jacob Fugger não só fez parceria com os Welser no negócio com o rei D. Manuel I para armar os três navios para a viagem às Índias Orientais, como manteve uma feitoria em Lisboa, para onde exportava cobre, prata e outros produtos alemães (Kellebenz, 1979, pp.84-85). A biblioteca dos Fugger continha a maior colecção de livros sobre a história da expansão ibérica, com mais de 20 mil volumes magníficos, reunidos por Hans Jacob e pelo seu irmão Ulrich (Chauduri, 1998, p. 526).

Ao abandonarem o mercado veneziano e ao voltarem-se resolutamente para os mercadores portugueses, estabelecendo alianças financeiras e comerciais, as grandes firmas de Augsburg, como os Fugger, os Welser ou os Höchstetter, contribuíram para divulgar os nossos progressos no mundo ultramarino e ajudaram a despertar o interesse dos humanistas, cosmógrafos, cartógrafos e impressores alemães pelas viagens de exploração portuguesas.

Não foi apenas nas artes gráficas que os artistas de Augsburg mostraram interesse pelos habitantes do Novo Mundo, no início do séc. XVI; no Museu do Louvre, em Paris, conserva-se um painel representando a *Adoração dos Reis Magos*, datado de 1510,⁹ atribuído ao pintor de Augsburg Ulrich Apt o Antigo. Esta obra pictórica fazia parte de um retábulo do altar dedicado à Assunção da Virgem, na igreja de Santa Cruz daquela cidade alemã (Goulão, 2012). No papel do Rei Mago mais jovem, Gaspar, que se encontra bem no centro da composição, em lugar de particular destaque, o pintor retratou com realismo cuidado um índio sul americano, de cor parda, olhos rasgados, rosto anguloso e negros cabelos, longos e corrediços, cortados numa franja a direito sobre a testa. Não encontramos aqui a presença de qualquer elemento exótico, para além deste rosto belíssimo: o índio traça ricamente à europeia, e não apresenta toucado ou saio de plumas, manilhas, armas ou quaisquer outros objectos de particular interesse etnográfico.¹⁰

Se compararmos esta figura de índio

com o da famosa tábua da *Adoração dos Magos* do retábulo português da Sé de Viseu, atribuído a Vasco Fernandes e Francisco Henriques (1501-06), vemos que a figuração do rei índio da pintura viseense é muito mais convencional e idealizada; as suas características físicas têm pouco em comum com as dos Tupinambá do Brasil: trata-se de um ser etnicamente híbrido, uma mistura artificial de um negro, um europeu e um ameríndio. Não estamos face a um retrato, mas sim a uma construção idealizada, compósita, uma invenção europeia, criada por pintores de uma oficina portuguesa periférica, que provavelmente nunca tiveram a oportunidade de ver um Tupinambá de carne e osso; representam esta figura com um traje onde se misturam influências europeias convencionais - os calções de brocado e o gibão de seda - com a novidade exótica de um toucado de penas, ao qual não falta sequer a *copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como as dos papagaios*, a que se refere Pero Vaz de Caminha na sua famosa *Carta*, bem como inúmeros colares de contas coloridas, grossas manilhas de ouro nos pulsos e tornozelos, brincos de coral branco, um remate de penas idênticas às do toucado, no decote e na franja do corpete, e uma flecha tipicamente tupinambá, com o seu longo cabo. Este índio de Viseu segura ainda uma taça feita de noz de coco montada em prata, o que reforça o carácter exótico do conjunto. Percebemos aqui a presença de *curiosa e exótica*, pertencentes talvez ao círculo erudito do comitente, sendo que o pintor se serve destes objectos reais, a que provavelmente teve acesso, para compor a sua figuração do índio. Alguns destes elementos, como o cocar e o saio de penas a condizer, são, como já vimos, auxiliares visuais significativos na composição do motivo convencional da figura do índio do Brasil.

Associa-se esta figuração benigna do Rei Mago índio como "bom selvagem" à perspectiva idílica de diversos relatos do encontro com os Tupinambá, em que a nudez e a inocência destes testemunham a sua bondade intrínseca e os relacionam com o Paraíso perdido. Esta figuração

parece pois transmitir a ideia de que os índios eram criaturas de Deus, passíveis de conversão religiosa.¹¹

Mas voltemos à imagem do painel de Ulrich Apt o Antigo: apesar da aparência atraente do jovem rei ameríndio, um lado mais sombrio da sua natureza é sugerido pelo detalhe do gato que espreita através da manga do seu gibão. Na literatura renascentista do norte da Europa, encontramos um uso abundante e difundido da expressão "espreitar pela manga", geralmente com a conotação de "revelar a sua verdadeira natureza". O gato pode, assim, sugerir as características



Fig.6 - Ulrich Apt-o-Antigo, *Adoração dos Magos* (detalhe), retábulo de Santa Cruz de Augsburg, c. 1510, óleo s/ madeira, 125x71 cm, Museu do Louvre, Paris (Foto: Réunion des Musées Nationaux – Agence Photographique)

obscuras que convencionalmente caracterizam o mais jovem dos Reis Magos, tradicionalmente negro, cor associada aos indivíduos pecaminosos, demoníacos, ou praticantes de rituais mágicos (Pinson, 1996, p. 161). Nesta composição, a alusão diabólica que espreita subrepticiamente para fora da manga do jovem Rei ameríndio contrasta com a assunção da bem-aventurança dos restantes magos e da sua comitiva, que correspondem a um conjunto de dez retratos dos membros da

corporação dos tecelões de Augsburg, os patronos da obra em questão. Com efeito, uma crónica de 1623 refere que o tríptico do qual este painel fazia parte fora encomendado pelo rico burguês de Augsburg, Weber Martin Weiss, e pela sua mulher Elisabeth, em 1510. Muito provavelmente, o próprio Martin Weiss, tecelão de profissão e um dos fundadores do importante grémio dos tecelões da cidade, serviu de modelo para o Rei Mago que se encontra de pé, em primeiro plano, à esquerda, na *Adoração dos Reis Magos*. Esta afirmação é reforçada pelo facto de o retratado aparecer igualmente representado numa pintura votiva da autoria de Leonhard Beck, conservada no Augsburger Maximilianmuseum, e que apresenta traços fisionómicos idênticos. Feuchtmayr coloca a hipótese de o rapaz que se encontra representado no painel do Louvre do lado esquerdo do Rei Mago índio, com a mão levantada, ter as feições do jovem Ulrich Fugger (Feuchtmayr, 1928, p. 97 e 107).

Não deixa ainda de ser notável a semelhança física entre o jovem de barrete vermelho exuberantemente rematado com plumas brancas que integra a comitiva dos Reis Magos, e o *Retrato de Anton Welser o Jovem*, realizado em 1527 na mesma cidade alemã pelo pintor Christoph Amberger, pintura que integra a coleção da família Welser.¹² Em 1510, data da execução do painel de Augsburg, Anton Welser o Jovem, nascido em 1486, tinha 24 anos, uma idade perfeitamente plausível para o jovem retratado na *Adoração dos Reis Magos* de Apt. Foi ele o representante máximo da sociedade comercial desta família de banqueiros de Augsburg, primeiro em Lyon e, a partir de 1503, em Antuérpia, ocupando-se dos negócios relativos ao espaço atlântico, que incluíam Lisboa, Sevilha e as colónias espanholas nas Américas. Convém recordar que tanto os Fugger como os Welser estabeleceram vários acordos de comércio vantajosos com o monarca português, e participaram activamente no intercâmbio com Portugal, onde os Welser chegaram a ter seis funcionários permanentes em Lisboa, e uma feitoria na ilha da Madeira. É pois

natural que estivessem particularmente atentos às novidades do espaço atlântico. O impressor alemão Valentim Fernandes, já referido, manteve ligações epistolares com o humanista Konrad Peutinger, que por sua vez era casado com uma irmã deste Anton Welser o Jovem. Valentim teve um importante papel como tradutor, agente e informador das viagens de Lisboa para a Índia junto dos Welser (Curto, 1998, p.443), e é provável que nos manuscritos ou cartas por ele enviados para Augsburg ou Nuremberga tenha seguido informação detalhada relativa aos índios brasileiros.

Em contraste com o naturalismo da representação do índio no painel da Adoração dos Magos de Augsburg, por volta de 1523 o pintor flamengo Jan Mostaert pintava em Malines uma curiosa obra, *Paisagem com um episódio da conquista da América*, que mostra a visão fantasiosa destas terras de além-mar que persistia junto de alguns eruditos e artistas dos Países Baixos: aqui, encontramos uma paisagem montanhosa idêntica a tantas outras dos pintores flamengos, muito longe dos horizontes tropicais, um mar esverdeado e um céu nublado como no Norte, e vegetação e animais domésticos europeus, que se misturam com um macaco e papagaios. Nesta paisagem, um grupo de homens barbudos equipados com flechas, arcos, bastões e pedras, e de mulheres nuas, ainda fortemente marcados pelo protótipo do homem selvagem, defendem-se dos invasores espanhóis, que avançam da costa bem equipados, em fileiras cerradas (Bernard e Gruzinski, 1991, pp. 217-218).

Alguns dados aos quais os historiadores da arte têm sido pouco sensíveis, e que merecem ser aprofundados, podem permitir equacionar um contacto directo precoce de artistas franceses e alemães com os Ameríndios, acontecido em território europeu, que terá eventualmente moldado algumas destas figurações, como aliás sucedeu com os nativos das Índias Orientais: sabemos que um grupo de indianos da costa do Malabar estaria vivo e de boa saúde, a viver na região da Suábia, no início do séc. XVI (Leitch, 2010, p. 2). Em Portugal,

que mantinha, como vimos, contactos muito estreitos com a Alemanha e os Países Baixos, logo em 1511 encontramos Fernão de Loronha, titular da real concessão para explorar o pau-brasil, a desembarcar vindo do Brasil com um carregamento de índios brasileiros escravizados (Navarro-Swain, 2000, p. 178).

Segundo o *Auto Notarial* de Valentim Fernandes, já em 1503 havia em Bruges uma representação plástica (uma *imagem daqueles homens*, i.e., um desenho ou escultura) dos índios do Brasil, juntamente com uma pele de crocodilo, trazidas na viagem de regresso de Pedro Álvares Cabral daquele território, em 1501-1502, e oferecidas à capela do Sangue de Cristo, naquela cidade da Flandres, por João Drabe (Andrade, 1972, p. 545).¹³

É igualmente sabido que em agosto de 1520 Dürer pôde apreciar, no palácio real de Bruxelas (outra grande cidade europeia elevada nesta altura a centro incontestável do mundo ocidental), os primeiros tesouros astecas entregues aos espanhóis pelos emissários de Montezuma, que Hernán Cortéz enviara do Novo Mundo para a corte do Imperador Carlos V, e que haviam já causado admiração em Valladolid uns meses antes. Estes tesouros foram depois mostrados em público, juntamente com seis Astecas (ou, mais correctamente, Mexicas), aquando da coroação de Carlos V em Aachen, em outubro de 1520. Com a subida ao poder de Carlos V, é verdadeiramente a Europa do Norte que se abre à aventura americana, e o México faustoso que desembarca pela primeira vez nos Países Baixos (Bernard e Gruzinski, 1991, pp. 213-214).

As descrições destes espólios mexicanos são verdadeiramente impressionantes; num outro manuscrito da época, cujo original é em castelhano (António Herrera, *3ª Década*, Livro III. Madrid, 1725-1726, traduzido para francês por Guenin, 1901, pp. 19-20), menciona-se os objectos saqueados pelos espanhóis aquando da conquista da capital asteca, Tenochtitlán, em 1521, e igualmente enviados a Carlos V: *Une esmeraude fine, aussi large que*

la paume de la main; un ameublement de vaisselle d'or et d'argent, comme des tasses, des vases, des plats, des escuelles, des pots et d'autres pièces où étaient gravées des figures d'oyseaux, de poissons et autres animaux de divers genres, et d'autres en façon de fruits et de fleurs; quantité d'anneaux, de pendants d'oreilles, de carcans, de colliers et d'autres bijoux tant pour hommes que pour femmes, et quelques idoles avec des sarbacanes d'or et d'argent; des masques à la mosaïque de pierres fines avec les oreilles d'or et les dents d'os qui surpassaient les lèvres; des vêtements de prestres, des mitres, un corporalier, des ornements d'autel et autres parements de plume et de coton, des os de géants; des tigres, dont l'un s'échappa dans le navire, blessa huit hommes, en tua deux et se jeta dans la mer; et furent contraints de tuer l'autre, de crainte qu'il ne fit la même chose.

Os enviados de Cortéz nesta ocasião, d'Ávila, Quiñones e Mendoza, que haviam partido de Villa Rica de la Vera Cruz, em terras mexicanas, em três caravelas transportando o referido tesouro asteca para ser entregue a Carlos V, foram aprisionados em 1523 junto ao arquipélago dos Açores por corsários franceses, comandados por Jean Fleury, a mando de Jean Ango, que tomaram duas das naus. Enviadas aos Açores mais três caravelas espanholas comandadas por Domingo Alonso, para proteger o ouro que restava e os pobres oficiais espanhóis, Alonso d'Ávila, Quiñones e os passageiros sobreviventes, encarregados de o fazer chegar a bom porto, a dez léguas do cabo S. Vicente foram novamente atacados pelo corsário francês Jean Fleury, que não tinha perdido a sua presa de vista. As três caravelas foram aprisionadas pelos piratas. António de Quiñones morreu na batalha naval que se seguiu; Alonso d'Ávila foi levado a La Rochelle no navio dos piratas, e aí ficou 3 anos prisioneiro (Guenin, 1901, pp. 20-23).

Quanto ao destino dos Astecas/Mexicas exibidos em Aachen no outono de 1520, nada é dito, mas desde o início do séc. XVI que os indígenas da América eram trazidos com frequência para a Normandia, local

de origem dos corsários que atacaram as naus com os tesouros mexicanos. Em 1508, em Rouen, aquando da entrada real de Luís XII, sete indígenas americanos já haviam sido mostrados em público (Wintroub, 2001, p. 483). No ano seguinte, é registrada em Rouen a presença de indígenas brasileiros, ali chegados com um dos capitães ao serviço da frota de Jean Ango, Thomas Aubert.

Para além do testemunho que Dürer nos deixou do seu deslumbramento face às primeiras riquezas enviadas a Carlos V,¹⁴ estas curiosidades americanas, ou os próprios prisioneiros ameríndios, influenciaram certamente as várias representações de índios que se encontram em Dieppe e Rouen, que atestam a importância das ligações ao Brasil para a economia local normanda, através da pirataria e do comércio. No *friso dos selvagens* de uma das paredes da capela do tesouro da igreja de Saint Jacques de Dieppe, datado de cerca de 1530, faz-se referência, através da figuração dos habitantes daquelas regiões, às expedições empreendidas pelos navegadores e marinheiros desta cidade, no Novo Mundo, em África e em Sumatra. Na primeira parte do friso, os Tupinambá do Brasil são facilmente identificáveis graças aos cocares de penas que envergam. Estas figurações permitem-nos entrever o ambiente que reinava em Dieppe e em Rouen no tempo dos grandes corsários e comerciantes como Jean Ango ou os irmãos Verrazane. Foi sob a égide de Jean Ango, patrono da igreja de Dieppe, que se esculpiu o *friso dos selvagens* de Saint Jacques.

Em Rouen, a importância das ligações americanas para a economia local encontrava-se igualmente patente noutras imagens dos índios brasileiros. As embarcações de Jean Ango e outros armadores da região mantinham uma ativa exploração de pau-brasil junto aos indígenas no litoral dos atuais estados do Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba. A fachada do imponente palacete do nº 17 da rua de Malpalu era ornamentada com baixos-relevos em madeira representando os nativos do Brasil, com corpos nus de

feição maneirista, a extrair o pau-brasil, que se ocupam a embarcar numa caravela, a mando dos comerciantes de Rouen. Realizados cerca de 1530, estes relevos podem ser vistos actualmente no Musée Départemental des Antiquités daquela cidade. Na capela da Virgem, na catedral de Notre Dame de Rouen, no túmulo dos cardeais de Amboise, arcebispos de Rouen (c. 1515-1520), o escultor, Rouland Le Roux, integrou dois índios do Brasil armados de arcos e flechas e toucados de plumas, por entre a simbólica religiosa, permitindo-nos deduzir que estavam em Rouen nessa altura, ou que o artista tinha podido observá-los algures na região.¹⁵ No túmulo de Louis de Brézé, o marido da famosa Diane de Poitiers, obra da autoria de Jean Goujon, de cerca de 1530, e que se encontra igualmente na catedral de Rouen, surge também um motivo de grotesco com uma cabeça de índio estilizada, fazendo *pendant* com uma cabeça de anjo, numa clara oposição de carácter emblemático entre o Mal e o Bem, respectivamente.

Jean Ango, o famoso corsário (ou pirata, aos olhos dos portugueses), armador e mercador com ligações ao Novo Mundo, e parceiro de negócios de Jean Fleury, albergava um contingente de indígenas americanos no seu castelo normando, *La Pensée*, situado na localidade que é hoje Varengeville-sur-Mer, nas décadas de 30 e 40 do séc. XVI. Se bem que um pouco mais tardio, um dos mais famosos textos de Michel de Montaigne relata o seu encontro com vários índios do Brasil trazidos para Rouen aquando da visita de Carlos IX em 1562, índios estes que viveriam em nudez total no bairro de Saint Sever, em Rouen (Wintroub, 2001, p. 481).

Era frequente que Colombo, Cortéz e outros descobridores, aventureiros e conquistadores promovessem cortejos nas ruas das cidades europeias, apresentando às multidões os artefactos e produtos exóticos, bem como os índios feitos prisioneiros, que eram obrigados a desfilar. Em 1520, Jean Parmentier, um navegador, cartógrafo e poeta de Rouen, compôs uma mômérie para celebrar o tratado de paz entre Francisco I e Henrique VIII, que

foi representada em Dieppe, tendo ficado muito célebre. Os objectos que foram usados nesta mascarada, descritos nos relatos da época, terão vindo certamente do espólio do corsário Jean Ango: são grifos adornados de ouro fino, pedras preciosas, grandes lâminas de ouro talhadas em forma de serpentes e outros animais, um dossel adornado de penas coloridas, feito por índios e trazido das Índias Ocidentais, que lembram o espólio proveniente dos galeões espanhóis aprisionados três anos mais tarde pelos corsários de Rouen, a mando de Jean Ango. Trata-se sem dúvida de objectos das Índias Ocidentais e Meridionais, i.e., do México, das Antilhas e do Brasil, onde Parmentier tinha igualmente navegado e comerciado em nome do monarca francês. Certamente que os marinheiros de Dieppe que assistiam a esta representação organizada por um dos seus conheciam a proveniência dos objectos exibidos; trata-se de um desfile triunfal destinado a estimular o orgulho colectivo, pondo em evidência os mais brilhantes feitos destes homens do mar (Guenin, 1901, pp. 112-118).

Também na *Fête Brésilienne*, ou *Fête du Nouveau monde*, celebrada em Rouen em 1550, aquando da recepção oferecida pela cidade a Henrique II e Catarina de Médicis, foi feito uso de verdadeiros ameríndios para recriar um *village brésilien*: cabanas de troncos, arbustos pintados de vermelho para se assemelharem às árvores do pau-brasil, verdadeiros papagaios e saguins misturaram-se com trezentos habitantes da cidade de Rouen, homens e mulheres, todos inteiramente nus. Cinquenta eram autênticos "selvagens" trazidos do Brasil por um mercador de Rouen com ligações ao Novo Mundo. As suas maçãs do rosto, orelhas e lábios estavam perfurados e ornados de pedras polidas brancas e verdes, uma prática característica dos Tupinambá. Os restantes eram marinheiros normandos mascarados de selvagens: asseguraram ao rei que o seu retrato era fiel, pois não só haviam percorrido as terras do Brasil, como haviam aprendido a língua dos nativos e adoptado os seus costumes, de tal maneira que não se conseguia distingui-los dos verdadeiros selvagens. Os "Brasileiros" (*Brésiliens*, nos

relatos da época) descansavam à sombra das árvores, balançavam-se nas suas redes e caçavam macacos. Outros estavam ocupados a cortar o pau-brasil, que depois trocavam por machados, anzóis e tesouras de ferro, num forte construído para o efeito e ocupado pelos marinheiros franceses. De repente, um grupo de selvagens que se intitulavam *Tabagerres* (Tobajara) juntaram-se à volta do seu chefe, a quem chamavam Morchiba na sua língua, ouviram-no atentamente, e puseram-se a combater com matracas e flechas atacando um bando rival, os *Toupinabaulx* (Tupinambá). As duas tribos lutaram de forma tão verosímil que os espectadores do combate que já tinham viajado até ao país do Brasil e dos *Canyballes* juraram de boa fé que esta reconstituição revestia *un certain simulachre de la vérité* (Wintroub, 2001, pp. 480-481).

O sentido da representação de 1550 em Rouen é acima de tudo o de evidenciar os interesses económicos em jogo: nesta entrada real, a afirmação do poder da monarquia francesa e a construção de uma mitologia nacional são reforçados pela encenação do confronto entre os portugueses e os franceses, reforçado numa batalha naval, igualmente apresentada, entre um navio francês e uma caravela portuguesa. Esta complexa trama narrativa punha face a face as alianças existentes no Novo Mundo: os Tupinambá, aliados dos franceses, respondiam aos Tobajara, amigos dos portugueses (Wintroub, 2001, pp. 483-484).

Em conclusão, temos assim, na primeira metade do séc. XVI, um curto período em que algumas regiões da Europa, não necessariamente as que mais se destacavam por lutarem de forma particularmente acesa pelo controlo dos restantes continentes, demonstraram um profundo interesse pelos povos não-europeus, contribuindo decisivamente para desmantelar uma cartografia de centralidade definida, a ideia de uma hierarquia pré-estabelecida para a dignidade humana e uma visão estereotipada destes homens. Esta breve e precoce expressão de relativismo cultural

não foi de longa duração, nem se estendeu a todo o território europeu; degradar-se-á com alguma rapidez com a chegada do imperialismo, das políticas de conquista e ocupação, e do absolutismo político. Neste contexto, a cidade de Augsburg foi um centro notável de investigação etnográfica sobre os povos estrangeiros; os relatos vernaculares dos primeiros contactos, sobretudo os de Cristóvão Colombo e de Vespúcio, encontraram aqui grande aceitação, circulando amplamente e permitindo aos artistas, pintores, gravadores e impressores alemães, como Hans Burgkmair, a criação de um modelo iconográfico destes nativos logo nas primeiras décadas do séc. XVI. Estas imagens deram um contributo significativo para a conquista do mundo visível e dos seus povos, através de figurações do Outro que caldeiam convenções normalizadoras, textos das *Maravilhas do Oriente* há muito em circulação, e iconografia solidificada a partir de modelos visuais anteriormente usados para tipos folclóricos estabelecidos, como o homem selvagem. Embora inicialmente seja perceptível a tentação de classificar a novidade recorrendo a categorias familiares, a figura do índio vai emergindo da sombra do homem selvagem e vai-se moldando às especificações irregulares dos textos de descoberta; dá-se pouca atenção ao naturalismo, mas à medida que chegam à Europa artefactos americanos que complementam a informação das testemunhas presenciais dos primeiros encontros, inclui-se *spolia*, *exotica* e outras curiosidades nas figurações, acabando o cocar e saio de penas por se tornar um distintivo iconográfico bastante comum, pois permite a criação de uma imagem mais específica e verídica para aludir à alteridade (Leitch, 2010, pp. 6, 54 e 177-179).

No caso da pintura de Ulrich Apt o Antigo, temos uma representação do nativo americano que, se não é desprovida de preconceitos e negativismo, parece baseada num estudo dos particularismos étnicos e no método de observação directa, estabelecendo o conceito visual da testemunha ocular, que encontramos igualmente nas narrações escritas mais

precoces, escritas na primeira pessoa, do encontro com outros povos. A visão expressa no conjunto dos retratos do painel de Santa Cruz de Augsburgo é a de uma certa heterogeneidade social, cultural e étnica, permitindo defender que estamos em presença de uma sensibilidade proto-etnográfica, embora provavelmente mais ligada aos comitentes do que ao artista em si.

Se parece haver aqui uma adesão dos artistas e dos eruditos de Augsburgo à crença humanista na possibilidade de se conhecer o mundo através de tentativas sistemáticas de o organizar, estudar, preservar e reproduzir, o mesmo não sucede em França, onde as representações do Ameríndio não apresentam o mesmo grau de fidelidade ao real nem idênticas preocupações proto-etnográficas, posicionando-se antes, como sucede em Portugal, como herdeiras dos temas exóticos mais ou menos inócuos para divertimento das elites, ou como símbolo da prosperidade de determinados grupos sociais, conseguida através do saque, do corso e do comércio no eixo do Atlântico Sul. Quando as figurações têm finalidades moralizadoras, como no caso do famoso painel do *Inferno*, obra de oficina portuguesa cosmopolita, possivelmente do primeiro quartel de Quinhentos (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), não é à representação naturalista do índio que o artista recorre, mas apenas aos seus atributos distintivos, neste caso as penas coloridas, que ornamentam e vestem Lúcifer, o símbolo do Mal, que preside ao desenrolar da cena, bem como outro diabo coxo que transporta às costas um frade sodomita acorrentado ao seu jovem amante. A simples utilização desta convenção visual associada à figuração do índio é suficiente para criar no observador a associação pretendida, ajudando a definir os demónios e os condenados ao Inferno como seres próximos da pura bestialidade, heréticos, libidinosos e incapazes de dominar os seus instintos mais primários.

Convém, no entanto, ter presente que estes contactos iniciais da Europa com o Novo Mundo não se processam sistematicamente

em termos de Eu-Outro, com o indígena americano a ocupar o lugar do Outro, antes de mais por ser difícil discernir uma identidade homogénea europeia própria no Renascimento. Da mesma forma que a Europa não era uma entidade monolítica e uniforme, também não havia necessariamente um discurso organizado sobre o “nativo”; o conhecimento inicial deste Outro segue neste particular a lógica ainda habitual do saber renascentista: é articulado não através de narrativas que se opunham, mas sim recorrendo habitualmente à lógica da semelhança (Seth, 2010, pp. 35-36 e 59).

Notas

Este texto é o resultado de uma conferência que foi acompanhada da projecção de várias dezenas de imagens. Devido a limitações editoriais, o grosso dessas imagens e a informação que as acompanhava foram excluídas neste formato. Por questões de espaço, o presente texto cinge-se à figuração do índio, deixando de fora a figura do negro, que foi igualmente abordada na conferência, e que será objecto de publicação futura.

A autora gostaria de agradecer ao Professor António de Sousa Ribeiro as sugestões de leitura. O texto não segue o novo Acordo Ortográfico.

(1) Borch, Knudsen, Leer e Ross, 2008, p. xix. Sobre a questão do corpo, cf., entre outros: Ballantyne e Burton, 2005, Borch, Knudsen, Leer e Ross, 2008, Fraser e Greco, 2004, Mascia-Lees, 2011.

(2) *A New World was made to mirror a very old and, in the reflection, could be identified the signatures of similitude. The vast repository of medieval monsters, pagan practices, cannibal feasts, and Golden Age innocence offered a self-referential medium between the new continent and the Christian canons, indigenous cultures, and ancient commentaries.* (Seth, 2010, p. 58)

(3) Conchas, peles de animais, bastões e papagaios são mencionados por Konrad Peutinger, o humanista e secretário da cidade de Augsburgo, numa missiva destinada a Sebastian Brant (König, 1923, pp. 77–78). Numa anotação escrita pelo próprio Peutinger na margem do seu exemplar da *Cosmografia* de Ptolomeu, encontra-se uma das primeiras referências a escravos do Índico no continente europeu. Esta nota refere a compra pelo sogro

de Peutinger, Anton Welsler, juntamente com outros dois membros de famílias de comerciantes de Augsburg, Ambrosius Höchstetter e Konrad Vöhlin, de nativos indianos da costa do Malabar, que estariam vivos e de boa saúde, a viver na região da Suábica. Burgkmair, dada a proximidade a estes círculos, pode bem tê-los usado como modelos para as suas gravuras (Leitch, 2010, p. 2). A respeito das relações entre comerciantes, humanistas e artistas, cf., entre outros, Goulão, 2012, pp. 86-89.

(4) Leitch, 2010, pp. 212-214. Cf. também José Pereira da Costa (ed. de), *Códice Valentim Fernandes*, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1997.

(5) Cf., a este respeito, Gruzinski, 1999, e em particular as pp. 236-237.

(6) A carta de Américo Vespúcio a Lorenzo di Pier Francesco de Medici, de julho de 1502, conhecida como *Mundus Novus*, onde se fala dos índios americanos, embora de autenticidade duvidosa, foi publicada primeiro em Paris em 1503, e um ano depois em Augsburg, sendo depois traduzida para alemão e neerlandês em 1505. Esta xilogravura alemã, colorida nos dois exemplares conservados, foi executada em Augsburg ou Nuremberga em 1505 para a edição deste texto da carta *Mundus Novus* (Chicangana-Bayona, 2010).

(7) Cit. em Feest, 1987, p. 610. Cf. ainda Sturtevant, 1988.

(8) O exemplar em questão encontra-se na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique. Sobre este fólio, cf. Strauss, 1974, p. 81, e Massing, 1993.

(9) O painel da Adoração do Menino, que fazia parte do mesmo retábulo, conserva a data de 1510 na parte da frente da pedra que se encontra pintada à esquerda, em primeiro plano. A data não é facilmente legível, não apresentando contudo quaisquer dúvidas (Lauts, 1966, pp. 31-32).

(10) Embora esta obra tenha sido várias vezes exposta e estudada, nunca nenhum autor descortinou a figuração do índio. Apenas Feuchtmayr (1928, p.110) se refere a esta figura como *Mohrenkonig*, isto é, o rei mouro. Também no Ficheiro Demonts do Museu do Louvre, na descrição da obra, se menciona um *roi maure Gaspar*.

(11) Para o estudo de outras figurações do índio na arte portuguesa do Renascimento, que não cabem neste trabalho, cf. Goulão, 1988 e Goulão, 1999.

(12) Cf. a reprodução deste quadro em Álvarez

Nogal, 1999, p. 618.

(13) Transcrição: *O egrégio varão João Draba manda essa imagem, isto é, daqueles homens, e a presente [pele] de crocodilo - em memória do sereníssimo Rei - à capela do sangue de Cristo, constituída em Bruges, cidade da Flandres, para louvor de Deus omnipotente e da pátria, no mês de maio do ano da salvação de 1503.* (Amado e Figueiredo, 2012)

(14) Para a tradução em inglês do original em alemão do diário de Dürer, cf. Goris e Marlier, 1971, p. 64.

(15) Segundo Bonet Correa (1968, pp. 179-180), os índios que surgem no túmulo dos cardeais de Amboise seriam figurações baseadas nas máscaras de ouro astecas que o corsário Jean Ango de Dieppe mandara apresar no ataque às três caravelas espanholas que transportavam o tesouro asteca visto por Dürer. Ora é impossível que o tesouro visto por Dürer em 1520 fosse o mesmo apesado por Jean Ango, dado que este acto de pirataria só acontece em 1523. Trata-se certamente de dois carregamentos diversos.

Bibliografia

- Albuquerque, L. de (1990). *Pero Vaz de Caminha and the Brazilian American indian* (pp. 33-41). In *La imagen del índio en la Europa moderna*. [s.l.]: CSIC.
- Álvarez Nogal, C. (1999). *Las remesas americanas y los banqueros de la Monarquía*. In *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* (pp. 607-623). Madrid: Fundación ICO.
- Amado, J. e Figueiredo, L. C. (2012). *A Certidão de Valentim Fernandes, documento pouco conhecido sobre o Brasil de 1500*. *Textos de História. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB.*, 5 (2), 133-142. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/view/5872/4853> (acedido em: 15/07/ 2013)
- Andrade, A. A. B. de (1972). *O Auto Notarial de Valentim Fernandes (1503) e o seu significado como fonte histórica*. *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. V, 521-545.
- Ballantyne, T. e Burton, A. (Eds.). (2005). *Bodies in Contact*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bernard, C. e Gruzinski, S. (1991). *Histoire du Nouveau Monde*, vol. I, *De la découverte à la conquête, une expérience européenne, 1492-1550*. Paris: Fayard.
- Bonet Correa, A. (1968). *Integración de la cultura indígena en el arte hispanoamericano*. In

- España en las crisis del arte europeo* (pp. 179-188). Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Borch, M. F.; Knudsen, E. R.; Leer, M. e Ross, B. C. (2008), Introduction. In Merete Falck Borch, Eva Rask Knudsen, Martin Leer e Bruce Clunies Ross (Eds.), *Bodies and Voices. The Force-Field of Representation and Discourse in Colonial and Postcolonial Studies* (pp. xvii- xl). Amsterdam/New York, NY: Rodopi.
- Borch, M. F.; Knudsen, E. R.; Leer, M. e Ross, B. C. (Eds.). (2008), *Bodies and Voices. The Force-Field of Representation and Discourse in Colonial and Postcolonial Studies*. Amsterdam/ New York, NY: Rodopi.
- Borges, N. C. (2001), *Arte monástica em Lorvão: sombras e realidades, vol. I, Das origens a 1737*. [s.l.]: Fundação C. G./JNICT.
- Chauduri, K. (1998), A recepção europeia da expansão. In Francisco Bethencourt e Kirti Chauduri (Orgs.), *História da expansão portuguesa, vol. I, A formação do Império (1415-1570)* (pp. 512-533). [s.l.]: Círculo de Leitores.
- Chicangana-Bayona, Y. A. (2010), Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos. *Uberlândia*, 12 (21), 35-53. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/y_bayona.pdf (acedido em 20/09/2013)
- Costa, J. P. da (Ed.). (1997), *Códice Valentim Fernandes*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- Dudley, E., e Novack, M. E. (1972), *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Erickson, P. (1993), Representations of Blacks and Blackness in the Renaissance. *Criticism*, 35 (4), 499-528. Disponível em: http://www.slavemijonline.nl/download/peterson_blackinrenaissance.pdf (acedido em 26/09/2013)
- Farago, C. (1995), 'Vision Itself Has Its History': 'Race', Nation and Renaissance Art History. In Claire Farago (Ed.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650* (pp. 67-88). New Haven and London: Yale University Press.
- Feest, C. F. (1987), *Indians and Europe: an Interdisciplinary Collection of Essays*. Aachen: Rader Verlag.
- Feuchtmayr, K. (1928), Apt-Studien. In Ernst Buchner e Karl Feuchtmayr, *Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance* (pp. 97-132). Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag G.M.B.H.
- Fraser, M. e Greco, M. (Orgs.). (2004), *The Body: A Reader*. Florence, Kentucky, U.S.A.: Routledge.
- Goris, J. A. e Marlier, G. (Eds.). (1971), *Albrecht Dürer. Diary of his Journey to the Netherlands, 1520-1521. Accompanied by the silverpoint sketchbook and paintings and drawings made during his journey*. London & New York: Lund Humphries.
- Goulão, M. J. (1988), Do mito do Homem Selvagem à descoberta do Homem Novo: a representação do negro e do índio na escultura manuelina. In Pedro Dias (Coord.), *Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte - Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar* (pp. 321-345). Coimbra: Instituto de História da Arte - Universidade de Coimbra.
- Goulão, M. J. (1999), Do homem selvagem ao índio brasileiro: a construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos. In Luis Donizete Benzi Grupioni (Org.), *A carta de Pero Vaz de Caminha - Documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil* (pp. 173-195). São Paulo: Xerox do Brasil / DBA Dórea Books and Art.
- Goulão, M. J. (2012), As primeiras imagens do índio brasileiro no espaço europeu: a Adoração dos Magos de Ulrich Apt o Antigo do retábulo de Santa Cruz de Augsburg. *População e Sociedade. Estudos de Arte e Património*, 20, 78-91.
- Greenblatt, S. (1991), *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gruzinski, S. (1999), *La pensée métisse*. Paris: Fayard.
- Guenin, E. (1901), *Ango et ses pilotes, d'après des documents inédits, tirés des archives de France, de Portugal et d'Espagne*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Kellebenz, H. (1979), Fuggers em Portugal. In Joel Serrão (Ed.), *Dicionário de História de Portugal, vol. I* (pp. 84-86). [s.l.]: Iniciativas Editoriais/ Livraria Figueirinhas.
- König, E. (1923), *Konrad Peutingers Briefwechsel*. Munich: Beck.
- Kropfinger, H. von K. (1990), El índio: bárbaro y/o buen salvaje? In *La imagen del índio en la Europa moderna* (pp. 457-487). [s.l.]: C.S.I.C.
- Lauts, J. (1966), *Karlsruhe Alte Meister bis 1800*. Karlsruhe.

- Leitch, S. (2010), *Mapping Ethnography in Early Modern Germany: New Worlds in Print Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mascia-Lees, F. E. (Ed.). (2011), *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Chichester: Blackwell Publishing.
- Massing, J. M. (1991), Early European images of America: the ethnographic approach. In *Circa 1492: Art in the age of exploration* (pp. 515-520). Washington/ New Haven and London: National Gallery of Art/ Yale University Press.
- Massing, J. M. (1993), Albrecht Dürer's Irish Warriors and Peasants. *Irish Arts Review*. Yearbook 1994. X, 223-226.
- Mitchell, W. J. T. (1991), Iconology, Ideology, and Cultural Encounter: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition. In Claire Farago (Ed.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650* (pp. 292-300). New Haven and London: Yale University Press.
- Navarro-Swain, T. (2000), Las representaciones mentales del descubrimiento de Brasil. In Franklin Pease, G.Y. e Frank Moya Pons (Dir.), *Historia general de America Latina, vol. II, El primer contacto y la formación de nuevas sociedades* (pp. 172-195). Paris: Ediciones Unesco/Editorial Trotta.
- Pereira, D. P. (1988), *Esmeraldo de Situ Orbis*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- Pereira Iglesias, J. L. (1993), La imagen del índio en el viejo mundo. In María de las Nieves Muñiz Muñiz (Org.), *Espacio geográfico, espacio imaginario: el descubrimiento del Nuevo Mundo en las culturas italiana y española* (pp. 175-185). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Pina, R. de (1977), *Crónicas*. Porto: Lello e Irmão.
- Pinson, Y. (1996), Connotations of Sin and Heresy in the Figure of the Black King in Some Northern Renaissance Adorations. *Artibus et Historiae*, 17 (34), 159-175.
- Sebastián, S. (1990), El índio desde la iconografía. In *La imagen del índio en la Europa moderna* (pp. 433-455). [s.l.]: C.S.I.C.
- Sebastián López, S. (1988), *Iconografía Medieval*. Donostia: Editorial Etor.
- Seth, V. (2010), *Europe's Indians: Producing Racial Difference, 1500-1900*. Durham and London: Duke University Press.
- Strauss, W. L. (Ed.) (1974), *The Book of Hours of the Emperor Maximilian the First: Decorated by Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair the Elder, Jörg Breu, Albrecht Altdorfer, and Other Artists. Printed in 1513 by Johannes Schoensperger at Augsburg*. New York: Abaris Books.
- Sturtevant, W. (1988), La Tupinambisation des indiens d'Amérique du Nord. In G. Thérien (Ed.), *Les Figures de l'Indien* (pp. 293-303). Montréal: Université du Québec à Montréal.
- Vasconcelos, J. F. de (1867), *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda* (2ª ed.). Lisboa: Tipografia Panorama.
- Vigarello, G.; Courtine, J. J. e Courbin, A. (Eds.) (2008), *História do Corpo*. 3 vols. Petrópolis: Vozes.
- Wintroub, M. (2001), L'ordre du rituel et l'ordre des choses : l'entrée royale d'Henri II à Rouen. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56e année, n. 2, 479-505. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2001_num_56_2_279958 (acedido em 28/06/2013)

CORPOS MARGINADOS NA ARTE MEDIEVAL

Joana Antunes*

CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

RESUMO

As margens da arte medieval, no limite possível da sua elasticidade cronológica e tipológica, têm sido lidas à luz de uma transgressividade ora espontânea, ora premeditada, que encontra na representação do corpo humano, da sua aparência, da sua gestualidade, da sua frequente desumanização, o indicador aparente de uma separação estável entre centro e margem.

Reconhecendo o corpo e a sua representação como recipientes de tensões visualmente codificadas, procurar-se-á apresentar a *marginção* enquanto processo que torna intrinsecamente marginal e dota de alteridade uma imagem sem que ela sofra um radical processo de separação do entorno físico que lhe confere sentido. Partindo do manuscrito iluminado, suporte cuja natureza mais cedo propiciou uma clara articulação entre centro e margens, texto e imagem, objectiva-se a reflexão em torno do lugar da margem na arte medieval para um entendimento da sua polissemia, do seu potencial semântico e simbólico, através da forma como o homem medieval se representou a si próprio em situação de liminaridade.

Palavras-chave: Corporeidade - Marginção – Transgressão

ABSTRACT

The margins of medieval art, at its extreme of chronological and typological length, have been perceived as places of transgression. This transgressive nature, whether spontaneous or premeditated, is frequently reinforced by the depiction of the human body which, in its uncomely gestures and frequent dehumanization, seems to underline a stable separation between centre and margin.

Accepting the body and its depiction as recipiente of visually codified tensions, I will try to present the concept of margination as a process that imbues an image with marginality and alterity without forcing its physical segregation from the space and meaningful context to which it belongs. Departing from the analysis of illuminated manuscripts - whose nature prompted an early and clear articulation between centre and margins, text and image - , and the way medieval man depicted himself at liminal situations, this paper aims at the reflexion on the place of margins in medieval art and the recognition of its polissemey, and its symbolical and semantic potential.

Keywords: Corporeity – Margination - Transgression

*joana.filipa.antunes@gmail.com

Ao abordar a marginação do corpo humano na arte medieval, a opção por uma amostragem heterogénea, esparsa no tempo e no espaço, assume o risco deliberado de uma aproximação generalista e, eventualmente, desarticuladamente fragmentária. Em movimento amplamente transgressivo – e com a fluidez que a noção de *transgressio* transporta consigo no universo conceptual medieval¹ –, optaremos, apesar de todos os riscos, por volatilizar a segurança ontológica oferecida por um núcleo iconográfico coeso, coerentemente datado e contextualizado, em favor de uma leitura transversal e, na medida do possível, atemporal, ainda que inevitavelmente dentro da temporalidade historiográfica de uma medievalidade datada. Longe da pretensão ao alcance atmosférico de um *zeitgeist* medieval, o objectivo é tão-somente responder à condição algo metamórfica do próprio objecto de estudo: o *corpo marginado*, entidade ampla que transporta consigo pressupostos bem mais complexos do que a simples pertença física ao espaço da margem, nomeadamente uma fisicalidade que transparece fractura e alteridade, repulsa e exclusão, autocrítica e exorcismo, mas também (inevitavelmente) fascínio e comprazimento.²

Se a margem é o espaço de todas as possibilidades, a marginação implica o transporte dessas mesmas possibilidades para *aquém* da margem, para a proximidade imediata com o centro emanador de ordem e exemplaridade: o corpo marginado transporta a margem para o centro. Decidir como abordar a proximidade da marginação do corpo humano é, portanto, uma tarefa árdua que frequentemente conduz à redução da análise a um caso de estudo ou, inversamente, à recolha de amostras dispersas por entre os vários domínios e cronologias da arte medieval. Sendo que nenhuma das hipóteses responde por completo à amplitude do fenómeno e que ambas oferecem vantagens específicas ao investigador, aquela que nos propomos seguir nas próximas páginas é, precisamente, a que nos oferece a possibilidade, circunstancialmente

operativa, de trilhar os caminhos de uma arte medieval geográfica, cronológica e tipologicamente *orientada* mas não delimitada. Uma arte medieval concretizada, maioritária mas não exclusivamente, no suporte do códice iluminado; disseminada, tendencial mas não univocamente, pelos circuitos artísticos e culturais ingleses, franceses e flamengos; e desenvolvida, genérica mas não absolutamente, ao longo dos séculos XII a XV.

I. O CORPO COMO ESPELHO DE MARGINAÇÃO

O empenhado interesse com que os estudos medievais têm abordado a margem, o marginal e o fenómeno da liminaridade na cultura medieval, apesar de sistemático desde, pelo menos, a década de 60 do século XX,³ não implicou ainda uma reflexão aturada sobre a terminologia que os vários investigadores que vão *passando* pela margem acabam por utilizar, ora em uníssono, ora sem qualquer solução de consonância. A recusa, claramente pós-moderna – e, em grande medida, saudável –, de uma normalização previsivelmente asfixiante e porventura inibidora de contributos de maior cunho idiossincrático, é tão mais evidente quanto a aparente geração espontânea de um termo tão corrente (e de utilização tão intuitiva) quanto “*marginalia*”. Útil pela sua elasticidade, que oferece ao investigador a fluidez necessária ao estudo de um universo multimodal e imprevisível, esta descontração formal não deixa de apresentar as suas desvantagens, à medida que os vários estudos das margens da arte medieval se vão amontoando, em jeito de edifício babélico, sem escadas que permitam uma comunicação eficiente.

Das múltiplas possibilidades que os vocábulos latinos *margo* (gen. *marginis*) e *limes* (gen. *limitis*) nos deixaram em aberto, a historiografia artística (de língua românica, anglo-saxónica ou até germânica) tem recorrido a todas para transmitir, de acordo com a força expressiva da respectiva língua matriz, a variabilidade de soluções formais, temáticas e interpretativas oferecidas pelas

margens dos manuscritos, dos edifícios, do objecto artístico medieval em sentido lato. Neste sentido, *marginção* e *marginado* são apenas mais duas possibilidades que, recentemente, têm marcado presença no discurso científico em torno da margem.

De forma eloquentemente simples, Fernando Gutiérrez Baños assume: “*El concepto de marginado varía según quién se ocupe del tema y es, además, dinámico*”.⁴ É, de facto, à historiografia artística espanhola que devemos a introdução dos conceitos de *marginado* e *marginção* nos domínios do estudo da arte medieval e, muito particularmente, das suas margens, com um inferido sentido sociológico de exclusão, inferioridade e afastamento⁵ que o léxico português frequentemente confina aos termos *marginal*, *marginalizado* e *marginalização*. A variabilidade e o dinamismo apontados por Gutiérrez Baños são, no entanto, vertidos num relativo desconforto aquando da articulação do *marginado* e da *marginção* com o espaço, concreto ou simbólico, da margem do objecto artístico, momento em que grande parte dos autores aplica estes termos de forma descomprometida e algo aleatória. Sem olharmos, por ora, para outras opções historiográficas que não as ibéricas – numa exclusividade sancionada pelo empréstimo do termo *marginado* no contexto do presente trabalho – façamos do corpo humano, ou da sua representação, objecto de um exercício simples.

Consideremos a representação dos carrascos de Cristo ou dos santos mártires na margem de um fólio decorado e, alternativamente, no interior moldurado de uma miniatura. E coloquemos depois a imagem da Virgem Maria, por exemplo, em idêntica situação: uma vez na margem, ambos são, do ponto de vista codicológico e meramente descritivo, figuras *marginais*. No entanto, a leitura imediata da sua corporeidade, dos seus gestos, das suas expressões faciais, do seu vestuário e dos objectos (simbólicos ou não) que lhes estão associados, revela a fractura imediata que entre os dois se estabelecerá no momento da sua interpretação. O corpo

do carrasco, iconograficamente formulado para causar antipatia e repulsa, - e exemplo ao qual regressaremos ao longo deste estudo – movimenta-se de forma excessiva e violenta, cobre-se de roupas rasgadas, listadas ou demasiado garridas⁶ e, muitas vezes, vê a sua negatividade reforçada por um tom de pele incomum (cinzento ou azul, por exemplo), pelo aspecto hirsuto dos cabelos ou pela ausência deles, e ainda pelo rosto – frequentemente dotado de feições exageradas, como um nariz demasiado adunco ou demasiado largo – contorcido em esgares de raiva ou de prazer sádico.⁷

As conotações valorativas e as associações simbólicas do carrasco e da Virgem são, de forma evidente e, independentemente da sua situação no espaço físico do fólio, respectivamente negativas e positivas, e nem a presença da Virgem na margem a negativiza, nem o transporte do carrasco para o interior de uma inicial ou de uma miniatura neutraliza a sua alteridade, ou anula a intencionalidade da sua exclusão, ou ainda a marginalidade (semântica e valorativa) que lhe é intrínseca.⁸ Não sendo já marginal, porque não vinculado à margem do fólio, o carrasco denuncia, através do seu aspecto, da sua gestualidade, da sua expressividade, um claro processo de *marginção*: por ser o perpetrador de um castigo injusto, por ser um instrumento de violência extrema, por infligir sofrimento, por ser a antítese do mártir e, no fundo, por ser um dispositivo indispensável à activação da piedade do observador. Por tudo isto, o carrasco é *marginado* porque tem (em si) a margem, transportando-a consigo, enquanto estigma, para onde quer que se desloque.⁹

Partindo, assim, do potencial significativo do termo *marginado* em ambos os contextos lexicais (espanhol e português)¹⁰, podemos assumi-lo, no contexto específico da representação do corpo na arte medieval, como aquele que simultaneamente está à margem, porque excluído, e transporta consigo a própria margem. Esta lógica de transporte, que não deve ser lida literalmente, não implica a precedência da margem sobre o centro na

apresentação da imagem do marginado – que nos conduziria, na linha do exemplo evocado, ao raciocínio ilógico de que as representações de carrascos começaram a acontecer na margem para só depois passarem às iniciais historiadas e às miniaturas. O transporte da margem para o centro a que nos referimos implica, apenas (e não sem constituir matéria de discussão), que a ocorrência do corpo marginado na margem é exponencialmente maior do que a sua presença nos espaços de representação *centrais* e *oficiais*. Esta aparente recorrência não deve passar sem uma reflexão, por breve que seja, sobre a projecção de determinados comportamentos e características corporais em contextos expositivos como a margem e o centro, e a noção que o homem medieval foi tendo da sua própria corporalidade. Esta noção, profundamente marcada pelo exercício de alteridade – ou de auto-reconhecimento (visual) através da observação do outro – exigido pela impossibilidade de confronto imediato com a imagem de si próprio, seria resultado de um complexo jogo simultaneamente projectivo e reflexivo: “*the act of looking at one’s own reflection triggers a chain of mental events that heighten consciousness of relations between body, self, and other, and the profound strangeness of the self to the self*”.¹¹

Sem mecanismos de captação e projecção de imagem vagamente semelhantes à fotografia ou ao vídeo, a visão que o homem medieval tinha de si próprio não podia ser senão maioritariamente mediada:

mediada pela visão do outro (grandemente veiculada pela arte), pela observação do outro (estabelecida a nível quotidiano e ocasionalmente vertida, também, em suporte artístico). A alternativa a este jogo de alteridade é o potencial reflexivo do espelho, do qual o homem medieval não deixará de tirar partido, enquanto instrumento de visão, enquanto dispositivo literário,¹² enquanto metáfora e símbolo de enorme poder visual. Alicercado na veiculação de comportamentos exemplares, os *specula* de conteúdo moral¹³ forneciam os bons exemplos que a vida do leitor deveria reflectir, mas também os maus exemplos que ele devia evitar. Mas, aquilo que promete ser um reflexo imediato, por exemplo, do bom príncipe, nunca o é verdadeiramente, uma vez que os modelos de perfeição nele aprisionados são sempre ideais e pressupõem uma conquista progressiva: o *speculum* não espelha um leitor perfeito, espelha a perfeição que o leitor deve alcançar. Aparentemente óbvia, a relação entre o *speculum* e o seu leitor é, na verdade a de um complexo compromisso e de um constante *mise en abyme*. O indivíduo não se vê reflectido na obra, mas vê na obra o reflexo de si próprio num tempo ideal e futuro; ou seja, o *speculum* é um objecto (a metáfora de um objecto) que não reflecte mas emite uma imagem¹⁴ que permite ao leitor/contemplador perspectivar assim o momento em que as emissões se transformarão, finalmente, em reflexos e que, ao olhar para a obra, o leitor se veja nela espelhado.



Fig.1 - Breviário (*Breviary of Queen Isabella of Castille*), c. 1497, Bruges, British Library, Add MS 18851, fs. 270r, 477v.

Mas, mesmo em frente ao espelho, ele (re)conhece-se melhor através do outro e talvez não seja exagerado supor que a recorrência do *speculum* na cultura medieval foi mais literária e metafórica do que real e quotidiana, ainda que, em ambos os casos, essencialmente elitista. De resto, o espelho não é um dispositivo neutro e isento de implicações morais e metafísicas e se, tanto a arte como a literatura, sublinham a sua utilidade enquanto superfície de reflexão, introspecção e exemplo, não deixam de ressaltar também os artifícios de ilusão e inversão da realidade que o espelho implica. Frequentemente vertida nas margens, povoadas de sereias que têm no pequeno espelho circular um atributo fundamental – com sucedâneos tão interessantes quanto o macaco que mimetiza o comportamento humano auscultando a sua imagem espelhada, ou ainda a bela jovem *melusínica* que observa o reflexo do seu rosto, indiferente à repugnância reptilínea do seu corpo tomado pela vaidade¹⁵ – esta conotação perigosa do espelho não deixa de trazer associada a necessidade de espelhar no outro aquilo que se não quer ver em si.

medieval espelhou-se multiplamente: no selvagem que, incapaz de controlar as pulsões sexuais, rapta (com o acto de violação implícito) mulheres indefesas ou que, pelo contrário, se deixa domar, domesticar e humilhar por elas na perspectiva da almejada gratificação física; e no cavaleiro que mata o selvagem, aniquilando assim a sua natureza mais primitiva, impulsiva, irracional e sempre excessiva.¹⁸ Marginado pela ausência dos habituais caracteres de domesticação do corpo – vestuário, higiene, cultivo de um corpo alvo e glabro¹⁹ – o homem selvagem, hirsuto e desgrenhado, impulsivo e irracional, move-se com relativa facilidade entre os domínios do inóspito e do habitável, do intratável e do domesticável, aproximando-se progressivamente do mundo urbano e dos espaços centrais da arte nele produzida, até alcançar o lugar do anjo e do santo,²⁰ demonstrando de forma exemplar que é precisamente na relação dinâmica entre o centro e a margem, que o corpo actua como espelho eficaz da irreverência desta (e da sua própria irreverência) face ao nosso olhar (sempre) tendencialmente classificador.



Fig.2 - Livro de Horas (*The Taymouth Hours*), c. 1325-1350, British Library, Yates Thompson 13, fls. 62-63.

Este mecanismo de projecção exorcizante tem na figura do homem selvagem um dos seus melhores exemplos.¹⁶ Simultaneamente marginal e marginado, o "salvage bruto"¹⁷ que foi também um topos literário, assumiu frequentemente os comportamentos menos confessáveis do homem civilizado. Nas margens de manuscritos, nas faces de pequenos cofres decorados e em tantas outras peças de uso privado, o homem

II. MARGINAR A TRANSGRESSÃO

Não é a ordem instituída pela Igreja ou pelo poder temporal que a *marginália*, o *marginal* e o *marginado* desafiam. Nem tão pouco a transgressão que a historiografia contemporânea insiste em atribuir-lhes como objectivo e produto (tanto em potência como em intenção) assumiu esse valor sistemático no tempo histórico da Idade Média. Fruto do fosso epistemológico

que nos separa, a transgressão acontece quando uma imagem (visual, literária ou mental) transpõe os limites estabelecidos pelo (neo)medievalismo para o próprio pensamento medieval.

Sem a pretensão, a vários títulos inoperativa, de inviabilizar o potencial transgressivo das imagens medievais ou invalidar os contributos historiográficos que em torno dele se foram (e se vão) construindo,²¹ não podemos, contudo, deixar de defender uma posição de demarcação da visão essencialista de uma Idade Média paradoxal, em que qualquer imagem de interpretação ou catalogação menos confortável se assuma, antes de mais, como transgressiva. A transgressão existe, é claro, no seio da cultura medieval e serve de tema e fundamento a muitas das suas imagens – negá-lo seria ingénuo. É, no entanto, necessário ter noção da distância que separa *imagens de transgressão* de *imagens transgressivas* e, sobretudo, do caminho que é necessário percorrer para afirmar a intenção claramente transgressiva de uma imagem. Se as segundas são raras e devem ser avaliadas com particular atenção, as primeiras são bastante mais frequentes e estabelecem com a marginação do corpo uma relação de estreita dependência.

Uma das imagens de transgressão mais significativas para o mundo medieval é, precisamente, a que implica a perda da beatitude genesíaca e o exílio para lá dos limites do Jardim do Éden. A confissão de Adão a Dante, já evocada por outros autores no início de outras reflexões sobre a relação entre o centro, a margem e as fronteiras estabelecidas pelas e para as imagens medievais,²² resume de forma precisa a condição do marginado: *Or, figliuol mio, non il gustar del legno fu per sé la cagion di tanto essilio, ma solamente il trapassar del segno.*²³

O trespasse, a transposição, a transgressão, o atropelamento de um marco, de um sinal ordenador, são, todos eles, processos frequentemente envolvidos na marginação do corpo na arte medieval, e Adão e Eva, habitantes primeiros e últimos de um mundo genesíaco, são, na verdade, os primeiros protagonistas (estritamente humanos) de uma longa história de corpos marginados. Eles que, por transporem o "signo" último da obediência incondicional, perdem a dignidade da nudez inocente e a imunidade do modo de vida edénico, são simultaneamente marginalizados e marginados, perdendo o contacto com o espaço da beatitude, da ordem e da harmonia eterna – que será doravante o centro utópico que, cada homem por si,



Fig.3 - *Biblia moralizada*, c. 1455-1460 Koninklijke Bibliotheek, KB, 76 E 7, fl. 1 ; George Chastellain, *Miroir de mort*, 1470, Bibliothèque municipale de Carpentras, ms. 410, fl. 9.

e a Cristandade em conjunto esperam conseguir recuperar – e carregando sobre o seu corpo os sinais desse afastamento da ordem e da virtude, através do vestuário, do trabalho, da dor e da morte,²⁴ que deixarão, para sempre, nos corpos dos seus descendentes a marca ígnea de um desacordo entre as necessidades do corpo e as exigências da alma.

Sem se conformar verdadeiramente com a perda do Paraíso, o mundo medieval, consciente de ser a sua *versão corrompida e degradada*²⁵ vai criar para si uma série de mecanismos de restabelecimento da ordem, da harmonia e da estabilidade interrompidos pelo Pecado Original, essa transgressão que ecoa, também, uma outra transposição de limites: a de Lucifer e dos anjos rebeldes que inauguram, de forma definitiva e extrema, a marginação do corpo humano.²⁶

Processo metamórfico verticalmente negativizado, a queda destes anjos é muitas vezes alvo de representação pictórica destacada no espaço da miniatura que, centrada e moldurada, direcciona o olhar imediato do observador para uma cena de movimento vertiginoso, em que o céu se enche de criaturas que vão perdendo o aspecto humanizado do anjo à medida que se dirigem ao solo, poluto e ardente. Dois exemplos particularmente eloquentes deste “*tragique destin vertical*”²⁷ encontram-se numa *Bíblia moralizada* de Bruges (c. 1455-1460) e no *Espelho da Morte* de George Chastellain (1470).²⁸ Na primeira, a demonização e marginação física dos anjos rebeldes é denunciada pela perda do referente imediato do vestuário: os (agora) demónios que se encontram mais perto do céu são já criaturas negras, de rosto grotesco, orelhas pontiagudas e chifres, com garras em vez de pés e mãos e asas membranosas em vez de plumáceas, mas mantêm ainda as vestes brancas da sua condição angélica. Os que se encontram mais próximos do solo, por outro lado, assumem um aspecto plenamente demonizado ao verem associada à nudez, um hibridismo reforçado pela adição de características animais, seios femininos e rostos desdobrados na região abdominal.

O segundo exemplo, mais interessante do ponto de vista da concepção de efeitos visuais verdadeiramente impressionantes, mostra diferentes níveis de demonização nas figuras que se precipitam em direcção ao solo, sendo a mais expressiva a figura central que é *fixada* no momento em que o seu rosto, ainda humano e belo, começa a acusar a transformação pelo aparecimento de uma orelha canina, uma asa de ave convive com uma de morcego e o corpo vestido dá lugar à nudez grotesca e pilosa típica dos seres demoníacos. Ao perderem a sua humanidade, adquirindo o aspecto objecto de um ser que é corporalmente indefinido e múltiplo, aglomerando formas humanas e animais, os demónios desta horda de transgressores abrem, de facto, um precedente que os primeiros homens vão repetir e todos os homens depois deles.

Se a consequência da primeira transgressão humana se concretiza num movimento centrífugo, numa expulsão do centro e numa remissão para a margem, onde ao corpo será ciclicamente infligida a dor, o cansaço e a morte, já a primeira transgressão angélica se consubstancia num movimento descendente e na perda da perfeição corporal (humana) dos seres angelicais. Do centro para a margem e do alto para o baixo: assim se estabelecem, aparentemente, as coordenadas da marginação do corpo na arte medieval.

III. MODELO E ANTI-MODELO

Para um entendimento amplo das leituras possíveis destas mesmas coordenadas, a convocação dos conceitos de “modelo e anti-modelo”, propositadamente decalcados de *Image on the Edge*,²⁹ pretende apelar a um entendimento não unívoco das dinâmicas opositivas em que supostamente se articula a cultura e o pensamento medievais. Partindo, mais uma vez, do jogo de espelhos que se estabelece entre o modelo, oficial o ideal – jogo este implícito nas propostas de autores como Maria Corti e o próprio Michael Camille³⁰ –, pretendemos apontar as múltiplas possibilidades de leitura de um modelo que não só gera um seu oposto, como se define e reitera através dele, e de um anti-modelo

que não só se opõe como permite, por reflexo, a definição do modelo, assumindo um insuspeito protagonismo em todo o processo.

Na verdade, tal como o inferior depende do superior e a margem depende do centro,³¹ pressupondo-se ambos mutuamente, também o corpo marginado depende de um outro corpo que, no extremo oposto de uma escala valorativa, lhe sirva de referente funcional. Sem grande hesitação, poderíamos assumir que este corpo ideal, automaticamente instituído como modelo e positivamente ancorado no centro (e no alto) da representação medieval é, de facto, o corpo sagrado, santo e virtuoso, por excelência. É o corpo *aptum*,³² que obedece à tríade estética de São Tomás de Aquino³³ e ao conceito ciceroniano de *decorum*, devidamente adaptado ao contexto (também estético) do mundo medieval.³⁴ É o corpo proporcional e recto, sereno e regrado na sua gestualidade, comedido na sua expressividade facial, agradável na sua aparência e compleição, saudável e sem mácula.³⁵ Mesmo em situações de maior sobressalto, este corpo ideal mantém as suas características de harmonia serena, ao invés do corpo que, na intenção clara de incorporar e transmitir determinada carga negativa, sofre um processo de marginação que, apesar de tudo, não implica uma importância menor na dinâmica visual e simbólica estabelecida pela imagem, mas

sim a sua secundarização (ou pura e simples negação) no processo de identificação com o observador. No exemplar confronto entre a Humildade e a Soberba, personificadas numa miniatura do *Speculum virginum* atribuído a Conrad von Hirsau (c. 1025-1075),³⁶ a marginação da segunda constrói-se por antítese à primeira:³⁷ o desequilíbrio, a agitação, a exasperação patentes na expressão facial, o desalinho dos cabelos, a gesticulação exagerada são o oposto da virtude encarnada pela figura vitoriosa, que é estável e segura, e que se movimenta com precisão e sem excessos, mantendo a expressão serena e a compostura. Os mesmos formulários, vertidos na marginação de figuras de uma gestualidade colérica, violenta e arrebatada, de uma expressividade facial grotesca, com o efeito impressionante da boca escancarada, da língua estirada e dos olhos rigidamente abertos frequentemente reforçado pelos cabelos hirsutos ou flamígeros, servem de contraponto a figuras de uma corporalidade virtuosa, serena, contida e harmónica em suportes escultóricos como capitéis e relevos de fachada. Referências imediatas, as personificações dos Vícios e das Virtudes – em oposição directa, como, por exemplo, na catedral de Amiens, ou em versões pontuais e seleccionadas, como em Saint Pierre de Moissac³⁸ – estabelecem modelos essenciais deste corpo perfeito, vencedor inquestionável de uma *Psychomachia* subliminarmente omnipresente na arte



Fig.4 - Conrad von Hirsau (atr.), *Speculum virginum*, Alemanha, 2º ou 3º quartel do século XI, British Library, Arundel 44, fl. 34v; Avareza e Luxúria, portal sul da igreja de Saint Pierre de Moissac, c. 1120-1125.



Fig.5 - Diagrama dos Quatro Ventos, Áustria, c. 1300, Dr. Jörn Günther Rare Books, Hamburgo; *Rotschild Canticles* (séc. XIV, Flandres ou Renânia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Beinecke MS. 404, fl. 64r; *Breviari d'Amor catalão* (Catalunha, c. 1375-1400, British Library, Yates Thompson 31, fl. 40v.

figurativa medieval.³⁹

Um corpo assim equivale – porque é dela um reflexo – a uma alma sem pecado nem defeito e merece, portanto, o protagonismo do espaço central, espaço de convergência, de harmonia, de início. “Primeiro, encontro o ponto central”, assim se inicia a *reportatio* da *Arca Mística* de Hugo de São Victor,⁴⁰ na sugestão de um gesto criativo simultaneamente simbólico, estético e matemático, que faz do centro o espaço do corpo perfeito, em situação de perfeito *decorum*. Particularmente evidente quando vertida na articulação orgânica entre o corpo humano e o círculo, forma centralizada por excelência e epítome de perfeição e de infinitude, esta espacialização valorativa do corpo perfeito foi instrumental na projecção gráfica dos mecanismos de apreensão do mundo que também a Idade Média (e toda ela) procurou fazer, através dos seus *schemata* pedagógicos, de forma racionalizada, geometrizada e, afinal, inevitavelmente antropocêntrica. Inscritas numa lógica central-ascensional, são múltiplas as imagens e os contextos em que o corpo humano, assumido microcosmos,⁴¹ serve de enquadramento, suporte e medida à

projecção visual de ideias tão totalizantes quanto o sagrado,⁴² o tempo,⁴³ a história da humanidade no percurso para a salvação,⁴⁴ a natureza.⁴⁵

Outras imagens há que reflectem claramente a relação dinâmica entre o corpo humano, o centro e a margem, o alto e o baixo, deixando transparecer a sua (des)valorização de acordo com a proximidade de uns ou de outros. Num livro de horas inglês (c. 1325-1350),⁴⁶ a lógica centrífuga e descensional da Queda dos Anjos Rebeldes – desta feita, cronologicamente anterior aos exemplos supracitados, mas iconograficamente mais densa – é essencializada de forma visualmente eficaz: o centro do fólio é ocupado por uma representação concêntrica do universo, com a terra convenientemente colocada em posição central relativamente às restantes esferas celestes; acima desta, a corte angelical desfila, harmoniosamente distribuída por um espaço arquitectónico – elemento claramente ordenador – que se abre em galeria e apresenta, ao centro, Deus como radiância excêntrica, ou emanação suprema de luz; no nível inferior, o Inferno e os seus habituais protagonistas espremem-se

num espaço exíguo e caótico, recebendo as criaturas grotescas – anjos caídos, mais uma vez – que se precipitam do alto, atravessando desamparadamente o perfeito sistema das esferas celestes. Neste nível inferior, tudo é negativo e nem a inclusão de referências arquitectónicas, excepcional na representação de cenários infernais, pode ser lida com outro sentido que não o de uma solução de espelho negativo dos muros da Jerusalém Celeste, sublinhando o confinamento de uma cerca muralhada, cidadela imensa e inexpugnável onde o próprio demónio jaz, imóvel e esmagado sob o peso do mundo perfeitamente ordenado pela lei divina. Os valores da corporeidade são, nesta imagem, muito explícitos: no alto estão os corpos perfeitos de seres supra-humanos, ordenados, serenos e monocromaticamente luminosos; em baixo estão os corpos grotescos, bestializados e hibridizados de seres cuja sub-humanidade se epitomiza na figura de Satanás, o primeiro a perder a perfeição corporal da sua condição de anjo e o único a demonstrar uma hiper-negativização pelo excesso (contra-natura) de caracteres humanos.⁴⁷

Partindo, assim, do protagonismo marginante do híbrido, rapidamente

alcançamos a manifestação, porventura mais extrema, da marginação do corpo humano por via do hibridismo grotesco dos demónios – exponencialmente reforçado pelo facto de provir da perda de um estado de perfeição original. Ainda que este não seja o momento de reconstituir a diacronia dos mecanismos dessa marginação, não podemos deixar de evocar a interessantíssima – porque subtil – estratégia de marginação posta em prática pelo pintor da *Vida de Guthlac*, uma narrativa desenvolvida em dezoito cenas, inscritas em molduras circulares, ao longo de um rolo de cerca de três metros de pergaminho.⁴⁸ Na cena 6, Guthlac é atacado por uma horda de demónios que, com a ajuda de um látigo que lhe é oferecido por São Bartolomeu na cena 7, acaba por conseguir dominar e expulsar do espaço sagrado da capela, na cena seguinte. Nesta oitava moldura circular, os demónios alados, grotescos e altamente hibridizados dos episódios anteriores passam a ser nada mais do que estranhos animais cuja demonização e consequente marginação se estabelecem a um nível mais subtil. Numa hibridação sugerida pelo bipedismo, o animal (con)funde-se com o humano a partir do momento em que assume uma posição que lhe não é natural. Ainda que o sentido de domínio e

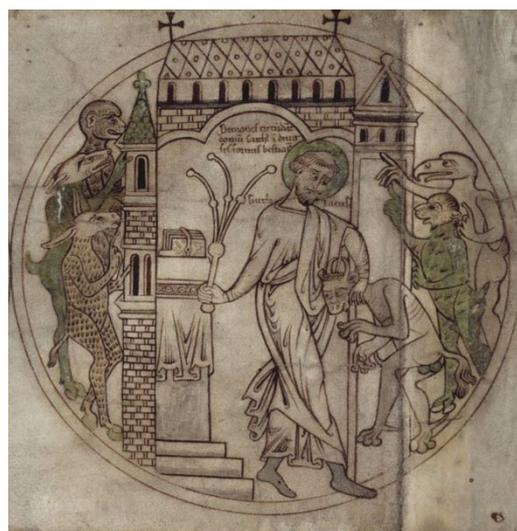
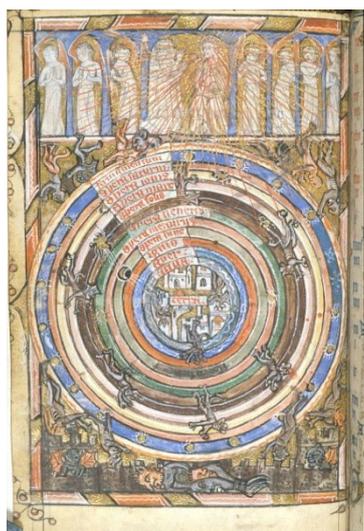


Fig.6 - Livro de Horas ('Neville of Hornby Hours'), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 1v; Vida de Guthlac ('Guthlac Roll'), Inglaterra, último quartel do século XII ou 1º quartel do século XIII, British Library, Harley Roll Y.6.

domesticação implícito nesta cena possa explicar o recurso a uma menor hibridação na composição destes demónios – ao ponto de os identificarmos claramente com animais familiares como o macaco, o cão, o burro, o boi ou a águia – o autor destas imagens não foi indiferente ao potencial de desconforto da mistura subtil de duas naturezas aparentemente incompatíveis. A partir daí, e sobretudo por via da estranheza, torna-se fácil transformar o que até aqui seria um animal relativamente comum numa figura negativa, repulsiva, desconcertante, cujo lugar na própria composição circular é marginal: nos interstícios que ficam para lá do espaço da capela de Guthlac, ocupante natural do espaço central da moldura.

Embora devamos evitar sucumbir à fácil tentação de essencializar o comportamento e o pensamento medievais, polarizando aquilo de que se gostou e aquilo que se abominou durante os longos séculos de uma Idade Média múltipla e diferenciada, talvez não estejamos longe de uma generalização válida e assertiva, se dissermos que a importância da tríade de São Tomás evidencia a desconfiança e o desconforto provocados pelo seu oposto: o que é híbrido, confuso e misturado, o que é desproporcional e agitado e, por consequência, o que foge à apreensão, compreensão e racionalização por parte do observador.⁴⁹ A Idade Média não hesitou em tirar partido do potencial reactivo da imagem híbrida para criar os seus anti-modelos e se, na *Psychomachia*, Prudêncio esboça o combate entre Virtudes e Vícios em moldes de completa humanidade, já o *Liber Vitae Meritorum* de Hildegard von Bingen (inspirado na obra de Prudêncio e escrito entre 1150-1163), faz dos Vícios figuras abjectas e híbridas, mistura de partes humanas e animais, incapazes de comunicar num registo que não seja o da linguagem rude e vulgar.⁵⁰ Apesar de tudo, nesta como em tantas outras obras literárias e visuais, a definição do modelo acontece pela sua resposta ao anti-modelo, arvorado em verdadeiro protagonista e alvo único de uma cuidada construção iconográfica.⁵¹ Antecipando, em certa medida, o poder paradoxalmente sedutor de um anti-herói,⁵²

irresistível na usurpação da centralidade do seu correspondente, sempre mais definido e sempre mais previsível, o anti-modelo materializado no marginado leva ainda mais longe a estranheza do seu protagonismo, vilanizando-o pela subversão e/ou inversão (mais do que ausência) dos valores do modelo. Convulsa a sua relação, a distância entre centro e margem não pode já ser percorrida em linha recta.

IV. A MARGEM E OS SEUS LUGARES COMUNS

Dentro dos limites fundamentais da ordem divina, mas sempre na iminência da sua transposição, inaugura-se então a separação definitiva entre o bem e o mal, o bom e o mau, a virtude e o vício, a salvação e a perdição, que a Idade Média irá verter em oposições como belo e feio, proporcional e disforme, centro e margem. Anjos e demónios, em eterna disputa, reclamarão para si a alma do homem medieval. E este, para alcançar a salvação da alma e do corpo (que dela se não separa verdadeiramente),⁵³ guardará os melhores espaços dos seus edifícios, dos seus livros, do seu mobiliário e dos seus objectos para representar o bem, lançando nas margens as tentações do mal e os seus exemplos mais consequentes.

Luxúria, obscenidade e todo o tipo de pulsões sexuais. Gula, embriaguês e desbragamento. Jogo, fraude e violência. Pecado elevado a todos os seus possíveis expoentes. São estes os temas que, em jeito de exorcismo e de catarse, o homem medieval (teórico, artista, comitente) verte nas margens das obras que dedica a Deus e coloca sob a sua protecção e sob o seu poder. A margem é, assim, um espaço de purga e, simultaneamente, um espaço de exemplar moralização, pois é necessário representar o pecado para explicar os seus perigos. Por tudo isto – e também pela sua dependência em relação a um centro ordenador e dominador que lhe confere um carácter estanque⁵⁴ – a margem é um espaço de figuração, fixação e neutralização de tudo o que é negativo. Por consequência, o corpo que aí se representa é um corpo pantagruélico e quase sempre negativizado: marginal e marginalizado.



Fig.7 - Saltério (*Ormesby Psalter*), East-Ánglia, c. 1300, Bodleian Library, MS Douce366, fl. 131.

É esta, de alguma forma, a visão que perpassa muito do que se diz e escreve acerca da margem na arte e no pensamento medieval. E é esta a concepção geral do comportamento do corpo na margem. São estes, em suma, os equívocos fundamentais que a análise do fenómeno da marginação do corpo humano na arte medieval pode ajudar a clarificar, começando, desde logo, por relembrar a uma pós-modernidade pouco disposta a abdicar do *flirt* com a margem e com o seu potencial transgressivo, que a margem, enquanto entidade ou espaço autónomo, não existe. E que um dos pressupostos para a sua existência é o contacto, fluido e contínuo, com o centro.

Concordando em discordar, autores como Gil Bartheleyns, Pierre-Olivier Dittmar e Vincent Jolivet, cujo estudo sobre a transgressão na arte medieval temos vindo a citar, propõem que a viabilidade da relação tão explicitamente tensa entre centro e margem se justifica pela sua radical separação formal. De acordo com esta formulação, a organização do espaço da figuração na arte medieval – sempre mais claramente exemplificado pelo fólio iluminado – obedece a um sentido de clara divisão entre margem e centro, sagrado e profano. Na verdade, esta divisão é tão claramente definida que explica e justifica a convivência de imagens tão absolutamente díspares (no conteúdo e na forma) quanto

aquela com que nos apresentava o hiper-citado Saltério de Ormesby (c. 1300)⁵⁵: num fólio de cercadura plena, a inicial “D” que inicia o salmo “*Domine exaudi orationem meam*” serve de palco a uma cena de particular intensidade mística, onde David é representado em adoração a Cristo, cuja aparição permite o estabelecimento de um discurso directo, denunciado pelo filactério onde se inscrevem, precisamente, as primeiras palavras da oração. Na margem, e em discurso paralelo, encena-se todo um jogo semântico em torno da luxúria, da tensão sexual e dos instintos terrenos, codificado, no *bas-de-page*, através da figura híbrida cuja cabeça toma o lugar do sexo, do casal envolvido numa metafórica caça do falcão ao esquilo e da articulação entre a sugestão fálica da espada embainhada e o anel, do gato que persegue o rato semi-oculto na sua toca, e ainda das duas figuras híbridas que, já na margem de cabeceira, sancionam negativamente o comportamento do casal.

Composições como esta permitem-nos, portanto, suportar o pressuposto de que a criação de planos paralelos isola os vários níveis hierárquicos da obra, neutralizando assim a carga negativa associada à figura marginal e marginada: e isto tanto para o fólio iluminado, como para o cadeiral, cujas misericórdias se sujeitam à censura colectiva e à humilhação do apoio do corpo dos seus ocupantes, como ainda para o edifício, onde o capitel, o modilhão



Fig.8 - Saltério e Livro de Horas (*Howard Psalter and Hours*), Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Arundel 83, fl. 47.

ou a gárgula aprisionam as formas corporais mais perigosas. Sagrado e profano convivem porque não se tocam nem se misturam:

*Mises sur le même plan, les associations les plus délicates perturberaient l'organisation symbolique et morale du monde, alors que hiérarchisées, elles travaillent pour la loi.*⁵⁶

A ideia de uma recorrente instrumentalização da margem pelo centro na arte medieval, enquanto dispositivo estratégico de um discurso de validação e reiteração dos valores (espirituais e temporais) instituídos é uma das soluções mais frequentes, e porventura mais eficazes, para a natureza tantas vezes insólita e epistemologicamente indefinida das imagens marginais. Contudo, o reconhecimento de uma profunda hierarquização não responde a todos os casos de marginação. E casos há, de facto, em que a relação formal e semântica entre ambos (centro e margem) é directa e imediatamente evidente, como no caso de um fólio de um Saltério e Livro de Horas inglês (c. 1310-1320),⁵⁷ em que o rei David dirige, a partir da inicial, toda um grupo de instrumentistas imediatamente hibridizados pela margem.

No *bas-de-page* de um outro fólio do mesmo manuscrito,⁵⁸ um híbrido leonino

ergue o seu rosto e uma das suas mãos humanas em direcção à caixa de texto, tal como o carneiro que, em posição oposta, mantém os joelhos em terra e ergue uma das mãos. A explicação para este tipo de imagens procura-se muitas vezes – e muitas vezes se encontra – no texto que lhe é imediatamente próximo, sendo que determinada palavra ou expressão é frequentemente glosada, ou mesmo descontextualizada, através de uma imagem aparentemente deslocada do contexto geral da página.⁵⁹

Neste caso, contudo, a função destes híbridos não é parodiar determinada palavra, mas sim glosar e, num sentido hipertextual, prolongar e completar a mensagem do Salmo contido na página e ilustrado na inicial. “*Salva-me, ó Deus, pois a água já me chega ao pescoço*”, é o apelo desesperado que se ilustra na inicial S, em que o pecador, quase completamente imerso, dirige as suas preces ao Salvador. Que sentido fazem, então, estes híbridos, tão distantes até de uma previsível metáfora aquática? O Salmo continua: “*Ó Deus, Tu conheces a minha ignorância, os meus crimes não são ocultos para ti*”, “*a confusão cobre o meu rosto*”, “*tornei-me estrangeiro para os meus irmãos, um estranho para os filhos de minha mãe*”.⁶⁰ Transformados, por via da bestialização do corpo, em símbolos da regressão da

condição humana em consequência do pecado, é este o apelo que os híbridos humanos anunciam: "Aproxima-te de mim, resgata-me!". Na sua evidente relação com o centro – hierarquizada, certamente, mas não estanque – o hibridismo assim exposto não só actua como mecanismo de marginação como implica já a sua reconversão, ao deixar implícita a hipótese de salvação do ser marginado, ou do que com ele se identifica.

V – A MARGINAÇÃO DO CENTRO E A DESMARGINAÇÃO DA MARGEM

Se a relação entre o centro e margem não pode já ser lida a partir da aplicação sistemática de lógicas absolutas de transgressão (pressupondo que centro e margem contactam para que a segunda subverta os valores da primeira) ou de ordenação (pressupondo que a transgressão não existe por não existir contacto e que a ausência de contacto reforça a mensagem oficial e central), também as leituras valorativas da margem como negativa, transgressiva e

poderíamos supor, como o recurso constante ao corpo humano enquanto signo preferencial para a transmissão de ideias e para o estabelecimento de discursos implica a activação de mecanismos de marginação vários, muitas vezes transversais à margem e ao centro. Por outro lado, o transporte não é unívoco, e também a margem acolhe corporeidades positivas, transformando-se num espaço de encenação de privilégio, eleição e excepção. Senão, vejamos as inúmeras representações de comitentes que, ao longo dos muitos séculos da arte medieval (e para além dela), encontraram na margem e no interstício uma liminaridade inclusiva e privilegiada.⁶¹ Nas várias cópias iluminadas da obra de Hildegard von Bingen, as suas visões são frequentemente dispostas no centro do fólio e a sua presença física remetida para a margem ou o interstício: na já referida visão do *Homo Universalis*, por exemplo, o único corpo marginal é o da própria vidente, que encontra na margem não um espaço de marginalização, entendido por exclusão ou negativização, mas um espaço

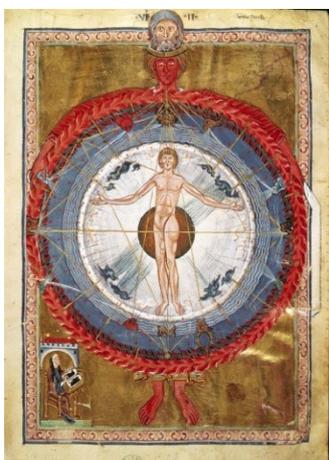


Fig.9 - Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum Operum*, c. 1210-1230, Biblioteca Statale di Luca, Ms. 1942, fl. 9.

marginalizante e do centro como positivo, exemplar e dignificante não podem já assumir-se como soluções interpretativas de operatividade inquestionável. Não só as relações entre centro e margem são mais circunstanciais e, portanto, menos convencionalizadas do que à partida

de participação privilegiada no mistério da criação e da organização divina do mundo.⁶²

Se a margem é ocasionalmente desmarginalizada, permitindo-nos um maior entendimento do seu potencial

inclusivo e múltiplo, também o centro se convulsiona perante a presença, acessória ou protagonista, de figuras marginadas, com ou sem prolongamento para a (e pela) margem. Recuperando a questão do potencial marginante do hibridismo podemos evocar o caso flagrante dos seres compósitos, ou *grylli*, das margens do Saltério de Maria de Inglaterra (c. 1310-1320). A *marginalia* deste códice é, ao longo dos primeiros fólhos, visual e semanticamente inócua, composta sobretudo por breves composições com animais, cenas de interacção entre um

de um dos episódios porventura mais perturbadores e comovedores dos escritos evangélicos, o Massacre dos Inocentes.⁶³ Herodes, que assume o protagonismo da composição e da acção é, precisamente, a figura mais nitidamente marginada – mais até do que os soldados que levam a cabo o infanticídio.⁶⁴ Neste caso, não são a expressão, a fisionomia ou o gesto que denunciam a coincidência entre a bestialidade dos *grylli* que investem um contra o outro na margem e a figura de Herodes: é, sobretudo, a articulação destes elementos com a presença insidiosa do

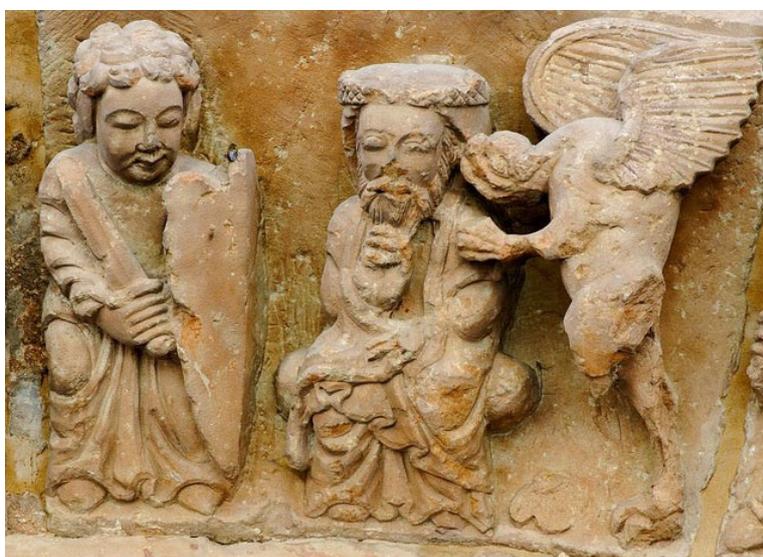


Fig.10 - Saltério (Queen Mary Psalter), 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 132; igreja de Santo Domingo de Soria, segunda metade do século XII.

humano e um animal (um urso ou um leão, por exemplo) ou, no máximo, o confronto entre dois cavaleiros numa justa. Acontece que uma miniatura em concreto parece desencadear um surto de figuras híbridas, com torsos, membros superiores e cabeças humanas e membros inferiores animais, dotados de rostos extremamente expressivos embutidos na zona genital (apontamento eloquente quanto à ausência de refreamento dos instintos mais básicos destes seres) e em situação de violento confronto físico. Esta irrupção de violência monstruosa e repulsiva é nada mais do que uma resposta e, simultaneamente, um complemento discursivo e emocional, à representação

demónio que domina o ânimo do rei e o leva a desembainhar a espada contra os Inocentes.

Este poder persuasivo dos demónios, que faz deles verdadeiras extensões do corpo dos pecadores, bestializando-os e minando o ancoramento positivo da sua centralidade, teve uma cristalização longa e transversal a toda a Idade Média. Encontramo-lo novamente noutra representação do Massacre, desta feita esculpida numa das arquivoltas do portal principal da igreja de Santo Domingo de Soria, (segunda metade do século XII)⁶⁵: também aqui, não são os soldados o alvo de marginação evidente, mas sim Herodes que, acossado por um

demónio que mantém como único sinal de antropomorfismo o caminhar erecto, puxa a barba em sinal de inquietude, desespero e raiva.

Nem sempre, porém (ou até muito raramente, como vimos já) os carrascos, responsáveis últimos pelo sofrimento e sacrifício de inocentes, mártires ou do próprio Cristo, vêm as suas culpas transferidas para a corporalidade de outro indivíduo. A marginação do indivíduo que tortura e, geralmente com grande prazer, martiriza a vítima virtuosa, efectiva-se frequentemente no centro pela necessidade de interacção directa com o protagonista da acção, cuja importância enquanto modelo positivo exige um enquadramento central. Mas, por vezes, marginado e marginal articulam-se de forma tão estreita (e por razões tão diversas) que os limites entre centro e margem inevitavelmente se diluem: na inicial "Q" do salmo "Quid gloriaris"⁶⁶ de um Saltério holandês do terceiro quartel do século XIII⁶⁷ representou-se, de forma sintética, São Lourenço a ser martirizado, erguendo as mãos a Deus (cuja presença se anuncia pela mão que desce de uma nuvem), enquanto um industrioso algoz se encarrega de o manter preso à grelha ardente. A necessidade formal de dotar a letra de uma cauda descendente, prolongando-a pela margem, propiciou ao iluminador



Fig.10 - Saltério, Holanda, c. 1250-1275, British Library, Burney 345, fl. 69.

do fólio em questão a possibilidade de um duplo jogo de espelhos, desdobrando simultaneamente a cauda e o carrasco, cuja expressividade excessiva é prolongada na figura do ajudante que, fora da inicial, aviva o fogo do sacrifício, e pelo demónio que, acima deste, mimetiza (por excesso) a gestualidade do interior da inicial.

No já citado livro de horas da família Neville of Hornby, provavelmente criado para um público restrito, privado e feminino,⁶⁸ os marginados são frequentemente destacados por marcadores iconográficos muito claros: uma expressividade exagerada (bocas exageradamente distendidas, sobrancelhas carregadas, olhos muito abertos); nanismo; cabelos e barbas compridos ou em completo desalinho, por vezes coloridos de azul; roupas garridas e, muito frequentemente, listadas de vermelhão e azul. Desde o episódio da traição de Cristo por Judas, passando pela Flagelação e pela Humilhação de Cristo, os soldados e guardas do Sinédrio são assim destacados e identificados, alcançando o culminar da marginação na miniatura da Crucificação onde duas figuras de carrascos munidos de maças surgem do espaço além moldura (um da margem e outro do interior da própria miniatura), transgredindo claramente os seus limites e ameaçando transgredir também o limite de violência gráfica suportado pelo observador, que automaticamente projecta o momento seguinte, em que as pernas do Bom e do Mau Ladrão (este igualmente marginado por meio de uma expressão atormentada, cabelos e barba azul) sofrerão o sonoro embate das pesadas maças de madeira.

Num outro códice inglês, desta feita um Saltério do primeiro quartel do século XIII,⁶⁹ a marginação dos carrascos repousa não só na expressão violenta e excessiva dos rostos e na movimentação repetitiva e cruel do corpo (que irrompe pelos limites da própria moldura), como também num certo grau de desumanização, patente na coloração simbolicamente sombria da sua pele.⁷⁰ Cristo, ao centro, sofre dignamente o seu castigo, ocultando o rosto e, portanto, o seu sofrimento.



Fig.11 - Livro de Horas (Neville of Hornby Hours), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 138, 151v, 161v.

No registo superior, o arrependimento de Judas desenrola-se num *continuum* narrativo, com dois episódios graficamente demarcados pela árvore do enforcamento: no primeiro, Judas, tal como Cristo, oculta o rosto, não por dignidade mas pela vergonha infligida pelos restantes discípulos que, sentados ao lado dos trinta dinheiros, lhe dirigem olhares de censura e lhe apontam o dedo, signo exemplar e reprovador; no segundo, concretiza-se a insuportabilidade da culpa através

do suicídio.⁷¹ De forma claramente premeditada, invertem-se neste registo os mecanismos de marginalização e de *transgressão positiva* activados no anterior, já que agora são os discípulos que vão receber o tom de pele dos carrascos de Cristo, enquanto Judas mimetiza a gestualidade do Salvador, num processo que, ao forçar a identificação, sublinha a traição e a indignidade, levada ainda mais longe pela transformação dos futuros apóstolos nos carrascos de Judas, zeladores e protectores da equidade e da justiça.



Fig.12 - Saltério, Oxford, c. 1200-1225, British Library, Arundel 157, fl. 10; Golden Munich Psalter, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 10.

Mas se na iconografia medieval a corporalidade dos carrascos é alvo tendencial de marginalização, mesmo no centro da representação, também a dos sacrificados passará, em determinadas situações, pelo mesmo processo. O corpo santo ou martirizado apresenta-se, claro, calmo e íntegro, sem os exageros de expressividade denunciados nos textos teológicos, as regras monásticas, os espelhos dos príncipes e outras obras moralizadoras (e civilizadoras), que aconselhavam a moderação até na transparência do sofrimento.⁷² Já o corpo do homem comum, pecador por inerência, não resiste às penas infligidas durante o seu encontro com os piores dos algozes: os demónios. As cenas de tormento dos pecadores em vida ou das almas condenadas, após a morte, são das mais intensas em termos de expressão corporal. Ao prazer sádico dos demónios, visível no contentamento das suas expressões faciais amplamente bestializadas, corresponde o esgar de dor, o choro convulsivo, o desespero, o grito sufocado dos condenados.⁷³

Interessante do ponto de vista das implicações da leitura anacrónica de uma iconografia do gesto – afinal, tão distante do aparato visual e dos esquemas perceptivos contemporâneos –, é a aparente coincidência entre o sorriso sardónico e cruel dos demónios e as expressões de sofrimento dos

condenados. A propósito do portal dos príncipes da catedral de Bamberg, por exemplo, Jean-Claude Schmidt fala-nos de um rei condenado “acompanhado por um usurário igualmente hilário”, cujo riso o autor pondera como “um último desafio à Verdade”.⁷⁴ Basta um esforço mínimo de distanciamento e algum trabalho comparativo com outras fontes de semelhante conteúdo, para perceber que há muito pouco de *hilário* neste tipo de expressões: há, isso sim, desespero e tensão. Da mesma forma, a bonomia e o humor de muitas das figuras marginais da arte medieval são, na verdade, leituras contemporâneas sobre tentativas de impôr uma ferocidade expressiva cujo poder perturbador se perdeu.⁷⁵

Outra situação em que a gestualidade, a postura e o movimento corporal potenciam a marginalização da figura humana – estabelecendo uma ponte recorrente entre o centro e a margem – é a da representação da dança profana, estreitamente ligada à acrobacia. A dança agitada, a exibição do corpo e da sua elasticidade, a inversão da natural posição erecta do homem – que o diferencia dos outros animais – são geralmente indício negativos de um carácter viciado, bestializado, vulnerável à tentação sexual.⁷⁶ E esta vulnerabilidade não tardaria a encontrar o seu lugar de exposição preferencial na margem.⁷⁷



Fig.13 - Ermita de Santiago de Agüero (Huesca), portal, meados do século XII; cadeiral de coro da Catedral de Colónia, de c. 1308-1311; Livro de Horas (Maastricht Hours), Liège, séc. XIV, British Library, Stowe 17, fl. 38.



Fig.14 - Golden Munich Psalter, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 66; Saltério, 1200-125, Oxford, British Library, Arundel 157, fl. 7.

Seria de esperar que o carácter perigosamente sedutor deste tipo de dança e de movimento corporal se transportasse da margem, seu lugar natural, para o centro. Não é impossível, contudo, que o processo tenha sido precisamente o contrário, uma vez que é no centro que se especifica a profunda marginação da dança, ao surgir associada à figura de Salomé. Independentemente do sentido de causalidade que procuremos estabelecer (e até da validade questionável da sua

verificação), a cristalização de um modelo iconográfico para o contorcionismo exibicionista da figura da bailarina detecta-se na sua partilha entre centro e margem. Numa das iluminuras do Saltério Dourado de Munique (c. 1200-1225),⁷⁸ representou-se, em dois registos, a dança de Salomé e a sua consequência: no registo superior, Salomé impressiona Herodes e os seus convidados ao ponto de lhes conseguir que lhe seja prometida (a pedido de Herodias, sua mãe) a cabeça de João



Fig.15 - Livro de Horas, Taymouth Hours, Inglaterra, c. 1325-1350; British Library, Yates Thompson 13, fls. 106 e 107.

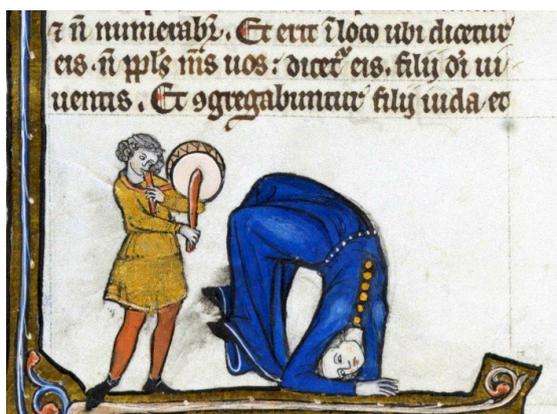


Fig.16 - Bíblia (*Bible Porta*), França, séc. XIII, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, U 964, fl. 343v.107.

Baptista;⁷⁹ no registo inferior, concretiza-se a morte deste e reitera-se, por meio de um desdobramento gráfico, a perfídia das duas mulheres. Num outro saltério, provavelmente provindo da mesma oficina do anterior, uma maior economia de meios faz suceder, na mesma cena, a degolação de João Baptista, a dança de Salomé, e a entrega da cabeça do Baptista a Herodias – sem sentido narrativo coerente, esta organização não faz senão sublinhar o efeito nocivo da gestualidade excepcional, sedutora e por isso extremamente perigosa, de Salomé enquanto causa última (central) de uma morte infame, quase gratuita, que o observador não tem como não lamentar.

Nos vibrantes *bas-de-page* das *Taymouth Hours* (c. 1225-1250)⁸⁰ representaram-se os episódios da dança e a da degolação em

dois fólhos diferentes e com a respectiva legenda: “Cy la fille du roy demau[n]da a sun pere la teste seint johan” e “Cy est seint johan decollee”, cena desconcertante em que a marginação do carrasco de pele cinzenta e expressão colérica, prestes a desferir um segundo golpe de espada sobre o pescoço ensanguentado do Baptista, se equipara à elegância simultaneamente passiva e violenta de uma Salomé que aguarda que tudo termine para recolher na sua taça o ansiado troféu.

Praticamente contemporânea, a famosa *Bíblia Porta*⁸¹ apresenta, no prolongamento de uma inicial “V” um músico e uma dançarina idêntica, na pose e até mesmo na repetição da vibrante túnica azul, à Salomé dos exemplos anteriores.

Se a articulação música-dança em questão neste espaço marginal se mantém, por falta de indicadores mais claros, ao abrigo da dúvida, podendo inferir-se como negativa pela referência profana da *joculatrix*⁸² ou como positiva, sob o princípio de que há um tempo certo para cada coisa “Tempo para chorar e tempo para rir. Tempo para lamentar e tempo para dançar”,⁸³ já a dança de Salomé é a indubitável tipificação da “*má dança*”:

Si certaines sont condamnés parce qu'associés à l'idolâtrie (le modèle en est la danse des Hébreux devant le Veau d'or) ou aux seuls plaisirs du corps (selon l'exemple fâcheux, dans le Nouveau Testament, de



Fig.17 - *The Golden Haggadah*, Catalunha, c. 1325-1350, British Library, Additional 27210, fl. 15; *Bible Historiale*, Paris, c. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, Français 8, fl. 138.

*Salomé, dont la danse est à l'origine du martyre de saint Jean-Baptiste).*⁸⁴

Se tivermos em conta que nas representações da “boa dança” de Miriam ou de David,⁸⁵ o movimento corporal, muito mais contido, é frequentemente quase que apenas sugerido pela indicação da performance musical, rapidamente percebemos quão longe vai a marginação do modelo iconográfico de Salomé e, por extensão, o da dançarina contorcionista *latu sensu*.

VI – PULCHRA DEFORMITAS: A VERTIGEM DA MARGINAÇÃO

Mas o papel do corpo marginado nem sempre é despoletado, explicado ou contextualizado pelo centro ou pela globalidade do espaço em que se encontra ou da função que deverá cumprir. Muitos dos corpos que, na margem ou na proximidade imediata do centro, são alvo de uma intensa marginação – sobretudo por via de um hibridismo acentuado – são-no apenas por uma razão: por recreação de todos quantos, de uma forma ou de outra, intervêm sobre o espaço em questão. O assombro e a surpresa provocados pela presença repentina e agitada de uma figura estranha e bizarra, mesmo que repelente e assustadora na sua corporeidade, são mecanismos de divertimento que perpassam grande parte da *marginalia* medieval, produto do fascínio pela

variedade, pelos *mirabilia*, pelo exotismo e pela inventividade. O argumento, a que já tivemos oportunidade de aludir mas que não cabe aqui desenvolver, pode ser, no entanto, rapidamente esboçado se colocarmos em articulação os híbridos multiformes e marginais de uma obra sobejamente conhecida, como o Saltério de Luttrell, com os híbridos marginados no interior das miniaturas do livro de orações de Joseph Kara,⁸⁶ à luz de críticas como as de Bernardo de Claraval ou o autor do *Pictor in Carmine*. A sedução, a distração, o comprazimento quase involuntário na observação destas figuras monstruosas, destes *híbridos proteiformes*,⁸⁷ são respostas claramente denunciadas pelas palavras de censura de quem não percebe (ou diz não perceber) o fascínio.

Se estas figuras assumem quase sempre a liminaridade da sua condição física no espaço da margem e do interstício, não é raro acontecer que assumam o total protagonismo em determinadas obras: habitantes das margens da Terra, híbridos categorizados como centauros e sereias, assumem uma centralidade explícita por serem, precisamente, criaturas catalogas, descritas, dotadas de nome e caracterização regular.⁸⁸ Mas, mesmo quando este corpo é explicado pela tradição literária e pelos escritos enciclopédicos, é sempre possível marginá-lo um pouco mais, retirando-o do seu contexto original. É o que acontece, por exemplo, no caso dos Saltérios de



Fig.18 - Saltério de Luttrell (séc. XIV, British Library, Add. MS 42130); Joseph Kara, Livro de orações para as Festas Shavuot e Sukkot, c. 1322, Alemanha, British Library, Additional 22413, fl. 106.



Fig.19 - Saltério de Teodoro, 1066, Constantinopla, British Library, Add. Ms. 19352, fl. 23; Saltério de Spiridon, Kiev, 1397, Biblioteca Pública de Leninegrado, MS F 6, fl. 28.

Khludov (c. 850), Teodoro (1066) e Spiridon (1397)⁸⁹ que, embora distanciados por vários séculos, utilizam a mesma referência iconográfica e o mesmo princípio significativo, ao complementar visualmente o salmo 22.

Na margem que, nestes saltérios, é o lugar natural da imagem,⁹⁰ representou-se Cristo rodeado de um grupo de cinocéfalos vestidos de soldados. Criaturas com corpo humano e cabeça canina, os cinocéfalos são, pese embora o seu inusitado hibridismo, das raças monstruosas dos confins da terra⁹¹ menos desconsideradas pela cultura medieval, que chegou mesmo a fazer de um dos seus santos – São Cristóvão, o Cananeu⁹² – um cinocéfalo. Na arte medieval, o espaço de representação do cinocéfalo é específico, circunscrito e contextualizado: em galerias (delimitadas, organizadas e categorizadas) de raças dos extremos do mundo conhecido, como no primeiro portal da igreja de La Madeleine em Vézelay; ou, com maior frequência, na ilustração de livros, desde obra de autores clássicos, a relatos de viagem e narrativas épicas.⁹³ O facto de surgirem fora do seu contexto oficial e em estreita articulação com a figura de Cristo é, desde logo, um indício de marginação e, portanto, um acréscimo de negatividade à sua natureza intrinsecamente marginal. Mas o (com)texto

do saltério é ainda mais claro quanto a esta negativização, uma vez que transforma o cinocéfalo na materialização dos versos: *“Estou rodeado por matilhas de cães, envolvido por um bando de malfeitores; trespassaram as minhas mãos e os meus pés”* e *“Livra a minha alma da espada, e, das garras dos cães, a minha vida”*.⁹⁴ No caso do Saltério de Teodoro, a associação é definitivamente esclarecida por meio de uma inscrição marginal que, em jeito de legenda à imagem, informa *“os hebreus são cães”*. Por via de uma corporalidade híbrida, embora classificada, marginam-se simultaneamente os judeus, visualmente associados aos cães ameaçadores do salmo e à violência dos cinocéfalos, e os próprios cinocéfalos, assim aproximados dos judeus que, como cães, *ladraram* a Cristo como se fosse um estranho, ao invés de o reconhecerem como salvador e o receberem entre si.⁹⁵

No processo de marginação do corpo humano, o híbrido pode ser, então, um mecanismo, operativo e instrumental, de manipulação da imagem e do seu sentido. Mas não é o hibridismo, por si só, que verdadeiramente inquieta o homem medieval – é a qualidade do híbrido indefinido, que fractura a inteligibilidade e a apreensão do mundo e que escapa à definição imediata, que lhe provoca

maior ansiedade. Mas é também esse o híbrido que maior fascínio exerce sobre esse *outro* medieval no qual, afinal, nos revemos continuamente. A combinação de várias formas numa só, se bem que por um lado confirma o a *aversão* à *mistura* que Michel Pastoureau tão vívidamente enuncia,⁹⁶ por outro, reitera uma atracção (mais ou menos velada) e um comprazimento no monstruoso que a época moderna não deixará de manter, digerido e transformado no seu vocabulário, mas essencialmente prolongado nos seus mecanismos de hibridação do corpo e na sua clara marginação. Evoquemos, tal como outrora Francisco de Holanda, o eco dos *Diálogos em Roma*, desta feita entre o espanhol Diogo Zapata e Miguel Ângelo. Perguntando, então, o primeiro:

*porque se costuma às vezes pintar, como se vê em muitas partes desta cidade, mil monstros e alimárias, delas com rosto de mulheres e com pernas e com rabos de peixes, e outras com braços de tigres e asas, outras com rostos de homens, pintando finalmente aquilo de que se mais deleita o pintor e que nunca se no mundo viu?*⁹⁷

Responde o segundo:

*melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais, que às vezes desejam de ver aquilo que nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a acostumada figura (posto que mui admirável) dos homens, nem das alimárias...*⁹⁸

Este comprazimento no outro, no estranho, na bizarría da forma e do comportamento diferente, comum à *medievalidade* e à *modernidade*, não é alheio à contemporaneidade. Hoje, muitas das formas mediadas de contacto com o outro (Antropologia, Etnologia, Literatura, Turismo, etc.) transportam consigo, enquanto motivação ou consequência, o fascínio pelos hábitos, pelas expressões culturais e corporais de povos distantes. E se acreditarmos que, de facto, o passado não é mais do que

um país estranho e relativamente distante, então também todos nós, académicos ou não, transportamos, através dos livros que lemos, dos filmes a que assistimos, das séries que consumimos, – tantos deles, aliás, tão *medievalizados* – o homem do passado para o centro da nossa atenção, para melhor marginarmos a sua imagem e o seu corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo da arte medieval, como no de qualquer outra cultura artística, não existem fórmulas unívocas, apriorísticas e infalíveis, para a descodificação das imagens, dos espaços, dos mecanismos complexos de imaginação (no sentido estrito de criação de imagens) e de transmissão de ideias e mensagens. À parte os elementos de significação (formais ou simbólicos) imediatamente extraíveis da própria imagem, o contexto – da sua concepção e da nossa leitura – é determinante para estabelecer o rumo adequado à análise de cada obra.

Mas, mesmo na impossibilidade de um conhecimento profundo dessa mesma obra – sem dados claros acerca dos artistas envolvidos na sua produção, do perfil do seu comitente, do ambiente cultural e intelectual da sua ideação, dos constrangimentos de ordem material impostos sobre a sua execução, do formato e condições do seu usufruto – há alguns indicadores que nos permitem compreender o funcionamento da margem, do centro ou de ambos. E o corpo humano, como temos vindo a sugerir, é simultaneamente objecto e veículo de uma série destes indicadores.

Objecto de mecanismos de marginação vários, o corpo é marginado (na margem e no centro) através de sinais como: a nudez, total ou parcial; o hibridismo, a distorção, o desdobramento de caracteres corporais; a gestualidade e a expressividade; a companhia de um demónio (espécie de desdobramento de um corpo humano poluto); a articulação com atributos simbólicos; a dimensão do corpo, exagerada por defeito ou excesso.

Estes e outros indicadores de marginação necessitam ainda de ser devidamente analisados, quantitativa e qualitativamente, e cartografados nos espaços (central e marginal) de domínios artísticos que, nesta breve reflexão, ficaram reduzidos a uma amostragem delimitada – a dos manuscritos – e, portanto, sujeitos a resultados que não podem ser senão parciais e meramente indicativos. Num estudo menos abrangente e mais circunstanciado sobre a marginação do corpo humano na arte medieval, a contextualização histórica, fundeada numa clara delimitação cronológica que aqui evitámos desde o início, terá de ser convocada e colocada ao serviço de estudos de caso que permitam ir além das inferências genéricas de um *brainstorming*. No entanto, e porque a complexidade do tema o justifica, cremos que a discussão, a formulação de propostas metodológicas para o estudo do fenómeno da marginação e a sua aplicação a casos concretos, não devem substituir a reflexão prévia, tão informada quanto possível mas tão livre de constrangimentos tipológicos e cronológicos quanto o desejável. A escolha das obras e dos temas convocados para esta reflexão em particular, ainda que orgânica, está longe de ser fortuita; ela obedece, pelo contrário, à necessidade e à possibilidade de, através deles, implodir toda uma delimitação entre margem e centro, norma e transgressão que, embora importante (porque operativa) não pode continuar a conformar a nossa visão sobre a arte medieval em moldes de dicotomia, binómio e paradoxo.

Notas

(1) Para uma reflexão informada sobre o potencial multimodo (físico e simbólico, corporal e moral, positivo e negativo) do conceito de *transgressio* durante a Idade Média, e em particular associação à sua cultura visual, ver: Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 64-74.

(2) Ecoando a denúncia subliminar do comprazimento na imagem grotesca aparente em obras como a *Apologia* de Bernardo de Claraval ou o anónimo *Pictor in Carmine*, os mais recentes estudos sobre o fenómeno do

monstro e do monstruoso na cultura medieval sublinham esta mesma relação entre a repulsa e a atracção: “*Scandalized, even horrified, the observer (or reader) still cannot look away*”. Verner, L. (2005). *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages*. New York & London: Routledge, p. 1. Ver também: Bildhauer, B., & Mills, R. (2003). *The Monstrous Middle Ages*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, p. 15-23.

(3) No domínio específico da História da Arte, os manuscritos iluminados foram os principais dispositivos de problematização sistemática da margem. Alguns dos trabalhos que, de forma mais preponderante, foram marcando este percurso historiográfico em torno da margem na arte medieval são: Sandler, L. (1957). *Formal Principles of Marginal illustration in English Psalters of the Thirteenth Century*. (MA Thesis, Columbia, Columbia University); Randall, L. (1955). *Gothic Marginal Illustrations: Iconography, Style, and Regional Schools in England, North France, and Belgium 1250-1350 A. D.* (Doctoral Dissertation, Cambridge, Radcliffe College); Randall, L. (1966). *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley: University of California Press; Gombrich, E. (1979). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca: Cornell University Press; Camille, M. (1992). *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*. Cambridge: Harvard University Press. Para uma análise crítica dos estudos mais recentes, ver: Wirth, J. (2003). *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de method*. In Bolving, A., & Lindley, Philip (Eds.), *History and Images: Towards a New Iconology*. Turnhout: Brepols, p. 277-300.

(4) Gutiérrez Baños, F. (2009). *Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos*. In Monteiro Arias, I., Muñoz Martínez, A. B., Villaseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 185.

(5) Ver: Gómez Gómez, A. (1997). *El protagonismo de los otros: la imagen de los marginados en el arte románico*. [s.l.]: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval. O 18º volume da revista *Medievalismo* é dedicado ao tema “*Los Marginados en la Edad Media*”: Alcaraz, J., & Francisc, J. (Eds.). (2008). *Medievalismo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 18. Madrid: Sociedad Española de Estudios

Medievales. No volume *Relegados al Margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, são vários os autores que recorrem ao termo marginado e marginação, frequentemente como referência a grupos sociais, culturais e/ou religiosos excluídos e sobretudo enquanto processo de negativização: Lange, C. (2009). 'La clave anti-islámica' - Ideas sobre marginación icónica y semántica, p. 115-127; Gutiérrez Baños, F. (2009). Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos, p. 185-197; Lahoz, L. (2009). Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos, p. 213-226. Lahoz, L. (2012). La imagen del marginado en el arte medieval, *Clio & Crimen*, 9. Durango: Centro de Historia del Crimen de Durango, p. 37-84.

(6) Sobre a conotação negativa do listado na arte medieval, ver: Pastoureau, M. (1991). *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris: Éditions du Seuil; Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*. Paris: Éditions du Seuil, p. 176-177.

(7) Sobre o papel transgressor do carrasco na iconografia medieval, ver: Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 39-41.

(8) Mesmo quando a sua presença se desdobra, dentro e fora do espaço central, como na inicial "O" de um saltério holandês (British Library, Burney 345, fl. 69) do século XIII.

(9) O conceito de marginado que aqui propomos e aplicamos não se identifica com os casos de "transgressão positiva" em que figuras dotadas de características de alteridade (hibridismo, distorções corporais, transgressão física da moldura, etc.) permanecem positivamente conotadas, como no caso dos Evangelistas zoomórficos ou da própria figura de Cristo. Cf. "La transgression positive" em Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 64-74; Mills, R. (2003), Jesus as Monster. In Bildhauer, B., & Mills, R. (Eds.), *The Monstrous Middle Ages*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, p. 28-54.

(10) **marginal**, adj. 2 gén. da margem; que diz respeito à margem; que segue ao longo da margem; s. 2 gén. indivíduo que vive fora da lei, à margem da sociedade; vadio, delinquente. **marginado**, adj. que tem margem. **marginação**, s. f. acto ou efeito de marginar. *Dicionário da*

Língua Portuguesa, 7ª ed., Porto, Porto Editora, p. 1162.

(11) Sand, A. (2011). The Fairest of Them All: Reflections on some Fourteenth-Century Mirrors. In Blick, S., & Gelfand, L. D. (Eds.), *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spacial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, I. Leiden: Brill, p. 535-536.

(12) Enquanto género literário, o *Speculum*, foi um dos recursos mais versáteis e bem-sucedidos na longa espessura cronológica da Idade Média. No início do seu estudo sobre espelhos trecentistas, Alexa Sand apresenta uma lista de bibliografia fundamenta sobre os *specula* enquanto recurso literário e iconográfico: Sand, A. (2011), The Fairest of Them All: Reflections on some Fourteenth-Century Mirrors, p. 529-530.

(13) Entre as várias possibilidades dos *Specula*, de livros descritivos sobre o mundo natural, a ciência, a história, a sociedade, a autênticos livros práticos, de instruções para o bom desempenho de determinados ofícios, destacamos aqui os espelhos morais (Espelhos de Príncipes, Espelhos de Meditação, Espelhos de Perfeição, Espelhos da Salvação Humana).

(14) A ideia de um espelho emissor de imagens não poderá deixar de se relacionar, na sua leitura simbólica, com o desenvolvimento das teorias aristotélicas da visão, com a modalidade da intromissão a ganhar terreno sobre a da extromissão. Cf. Summers, D. (1987). *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 116-117; Camille, M. (2000). Before the Gaze: the Internal Senses and Late-Medieval Visuality. In Nelson, R. S. (Ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 197-223; Carruthers, M. (1998). *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 188-192.

(15) Os exemplos citados encontram-se no Breviário de Isabel de Castela (*The Breviary of Queen Isabella of Castille*, c. 1497, Bruges, British Library, Add MS 18851, fls. 270r, 477v). Cf. Backhouse, J. (1993). *The Isabella Breviary*. London: British Library.

(16) Richard Bernheimer, na abertura da fenomenologia às margens do imaginário medieval (e aos seus marginados), resumiu a sua visão do papel fundamental do homem selvagem: "It happens that the notion of the wild man must respond and be due to a persistent

psychological urge. We may define this urge as the need to give external expression and symbolically valid form to the impulses of reckless physical self-assertion which are hidden in all of us, but are normally kept under control." Bernheimer, R. (1952). *Wild Men in the Middle Ages: a study in art, sentiment, and demonology*. Cambridge: Harvard University Press, p. 3. Bernheimer estabeleceu ainda, de forma definitiva, a visão Freudiana do homem selvagem enquanto receptáculo das ansiedades sexuais do homem que o idealizou, que seria posteriormente revisitada e desenvolvida por autores como Jeffrey Cohen. Cf. Cohen, J. J. (1999). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

(17) Vicente, G. (1586). Triunfo do Inverno. In *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros*. Lisboa: Andres Lobato, fl. 203.

(18) A bestialização do homem submisso é frequente na arte medieval, tendo na cena de Aristóteles, ajaezado e cavalgado por Filis, um exemplo tão recorrente quanto eloquente. Nas margens do livro de horas conhecido como "Taymouth Hours" (c. 1325-1350, British Library, Yates Thompson 13, fls. 60v-63v) desenrola-se, ao longo de sete fólios, a sequência do assédio e rapto de uma dama por parte de um homem selvagem e a respectiva punição. A caça ao homem selvagem, retratada enquanto divertimento de corte, pode encontrar-se, por exemplo no designado *Queen Mary Psalter*, 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 172v-173. Para outros exemplos de cenas de assédio, punição e domesticação do homem selvagem, ver: Husband, T. (1980). *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 67-76, 85-91. Sobre o desenvolvimento literário da oposição cavaleiro/selvagem, ver: Schwam-Baird, S. (2002). Terror and Laughter in the Images of the Wild Man: The Case of the 1489 Valentin et Orson. In DuBruck, E. (Ed.), *Violence in Fifteenth-century Text and Image*, 27. New York & Suffolk: Boydell & Brewer, p. 238-256.

(19) Cf. Ariès, P., & Duby, G. (1985). *Histoire de la Vie Privée*, 2. Paris: Seuil, p. 361-362, 366; Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença. In Mattoso, J. (Dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média, I*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 348-349; Jolly, P. H. (2012). Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art. In Lindquist, S. (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham: Ashgate, p. 183-206.

(20) Cf. Husband, T. (1980). The Wild Man, p. 1-17, Craveiro, M. L. (2012). O Anjo Moderno. In Graça, M. S. (Ed.), *Angelorum: Anjos em Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, p. 59-60; Antunes, J. (2014). The Late Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness. In Loewen, P., & Waugh, R., (Eds.), *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*, New York & London: Routledge, p. 116-139.

(21) Cf. Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France. A mais recente e mais completa reflexão em torno da questão da transgressão na arte medieval, fundamental para a discussão em torno do potencial transgressivo da imagem medieval e dos mecanismos de transgressão potencialmente activados através da sua organização.

(22) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 8, 21-22.

(23) Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, XXVI, v. 115-117.

(24) Seidel, L. (2012). Nudity as Natural Garment : Seeing Through Adam and Eve's Skin. In Lindquist, S. (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate, p. 207-230.

(25) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 17.

(26) Sobre as representações da queda dos anjos rebeldes e dos demónios na arte medieval, ver : Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*. New Jersey: Princeton University Press, p. 61-73; Smith, K. A. (2003). *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*. London: The British Library, p. 120-123; Fall of the Rebel Angels. (1996). Ross, L. (ed.), *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport : Greenwood Press, p. 85.

(27) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 24.

(28) *Bible moralisée*, c. 1455-1460 Koninklijke Bibliotheek, KB, 76 E 7, fl. 1 ; George Chastellain, *Miroir de mort*, 1470, Bibliothèque municipale de Carpentras, ms. 410, fl. 9.

(29) Camille, M. (1992). *Image on the Edge*. London: Reaktion Books, p. 26.

(30) Cf. Camille, M. (1992), *Image on the Edge*. p. 26-31; Corti, M. (1977). Models and Antimodels in Medieval Culture. *New Literary History*, 10, 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p.

339-366.

(31) Sendo ambas as dinâmicas frequentemente contempladas na teologia medieval de influência neoplatónica em solução hierárquica mas não dicotómica, desde Santo Agostinho e Pseudo-Dionísio Aeropagita a Pedro Lombardo e Tomás de Aquino. Cf. Armstrong, A.H. (1967). *Augustine and Christian Platonism*. Villanova: Villanova University Press; Guay, M., Halar, M.-P., & Moran, P. (Dir.). (2013). *Intus et Foris. Une catégorie de la pensée médiévale?*. Paris : PUPS, sobretudo o artigo de Raffray, M., *Le Monde et Dieu: Relations Ad Intra et Ad Extra Chez les Théologiens Médiévaux*, p. 19-29.

(32) "what is beautiful relative to something else – a formulation inherited from Classical Antiquity, passing from Cicero through St. Augustine to Scholasticism in general". Umberto Eco aprofunda um pouco esta qualidade de *aptum* em: Eco, U. (2002), *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale: Yale Nota Bene, p. 15; Rockmore, T. (2013). *Art and Truth after Plato*, Chicago, University of Chicago Press, p. 71-104.

(33) Na sua *Summa Theologica* (quest. 9, art. 8), Tomás de Aquino indica como requisitos para a manifestação do belo a integridade ou perfeição, harmonia ou devida proporção e claridade ou esplendor da forma: "*Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*". Cf. Eco, U. (1988). *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.

(34) Ao transitar do mundo greco-romano para o pensamento medieval, o conceito de *decorum* parece afastar-se subtilmente da noção genérica de decoro (recato, modéstia, postura) para identificar-se sobretudo com o sentido literário de adequabilidade e congruência: assim, um bom discurso mal proferido é desprovido de decoro, tal como uma imagem religiosa fora do seu contexto o é; por inversão, um discurso de conteúdo desprezível está de acordo com o princípio de *decorum* se a sua performance se adaptar ao seu sentido, tal como a imagem de um ser monstruoso se se adequar ao espaço a que pertence. A aplicação, directa ou indirecta, do princípio às artes visuais foi longamente considerada desde a mais alta Idade Média e para lá dos alvares da modernidade, por autores como Alcuíno e Francisco de Holanda. Ver, a este título: Holanda, F. [ed. 1984]. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 57-59; Bruyne, E. (1998), *Etudes d'esthétique médiévale*, 1. Bruges: Éditions De Tempel [reimp. 1946], p. 223;

Bychkov, O. (2010). *Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar*. Washington DC: The Catholic University of America Press, p. 204-206; Carruthers, M. (2013). *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, p. 118; Lipsmeyer, E. (1995). *Devotion and Decorum: Intention and Quality in Medieval German Sculpture*. *Gesta*, 34, 1. Chicago: The University of Chicago Press, p. 20-27; p. 24. Umberto Eco faz equivaler o conceito de *decorum* ao de *pulchrum*, fazendo de ambos sinónimos de beleza: Eco, U. (2002). *Art and Beauty in the Middle Ages*, p. 15.

(35) Cf. Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença, p. 348-354.

(36) Conrad von Hirsau (atr.), *Speculum virginum*, Alemanha, 2º ou 3º quartel do século XI, British Library, Arundel 44, fl. 34v.

(37) O epítome deste processo de antítese é a oposição entre Cristo e o Demónio: "*artists have manipulated color, line, size, and relative positioning in order to achieve the starkest possible contrast between the Son of God and the Old Enemy*". Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*, p. 74-77.

(38) Para uma abordagem articulada de algumas destas representações no contexto específico da nudez e dos seus potenciais catárticos no contexto da arte românica, ver: Dale, T. (2010). *The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture*. In Maxwell, R., & Ambrose, K. (Eds.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*. Turnhout: Brepols, p. 61-76. Outros exemplos, paradigmáticos pelo seu protagonismo historiográfico, são: a personificação da ira num dos capitéis de La Madeleine de Vézelay (c. 1130); as Virtudes e Vícios dos capitéis de Saint Lazare de Autun (c. 1130) ou da fachada de Norte-Dame de Paris (c. 1210).

(39) A *Psychomachia* de Prudêncio (c. 348-410), descrição da batalha alegórica entre virtudes e vícios pela posse da alma humana, à época, respectivamente conotados com os comportamentos cristãos e pagãos, foi considerada como texto canónico durante os períodos ottoniano e carolíngio. O potencial, visualmente muito sugestivo, do seu discurso alegórico tornou-a um alvo apetecível de comentário, tanto através de imagens como de glosas, pelo que a sua utilização como fonte iconográfica foi transversal a toda a Idade Média. Cf. O'Sullivan, S. (2004). *Early Medieval*

Glosses on Prudentius' Psychomachia: The Weitz Tradition. Leiden: Brill; Thomson, H. J. (trans.). (1949). *Prudentius*. London: William Hienemann, p. 274-343.

(40) "First, I find the center point on the surface where I wish to depict the Ark, and there – the point having been fixed – I draw a small square centered on it in the likeness of that cubit in which the Ark was brought to completion."

A *Arca Mística*, cujas primeiras linhas aqui transcrevemos, na tradução de Conrad Rudolph, será porventura uma das obras que melhor ilustra a complexidade da conceptualização da arte medieval e o elevado nível de teorização em que se fundou a criação de muitas das suas imagens. Escrito em torno dos anos de 1125 e 1130, o texto justifica-se pela sua articulação com uma pintura homónima, concebida por Hugo de São Victor para a escola da sua abadia. A instrumentalização da imagem ao serviço do conhecimento, neste caso, dos estudos da *nova teologia*, explicita-se no facto de a obra escrita utilizar uma imagem como referência e de, ambas, cumprirem a função de orientadores de discussão e reflexão em contexto escolar: *docem verbo et exemplo*.

Hoje, a versão escrita da *Arca Mística*, na sua missão de substituto da imagem desaparecida, deixa-nos antever uma estreitíssima relação entre a organização geometricamente centralizada de todo o esquema compositivo e a referência antropomorfizante do corpo de Cristo que, de acordo com as instruções do autor, deveria ser representado a abraçar todo o cosmos. Para uma análise da obra, sobretudo na sua condição de *reportatio* (reprodução do discurso ou texto original de Hugo de São Victor por um dos seus alunos e consequente edição crítica para comercialização), ver: Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's The Mystic Ark*. Philadelphia: American Philosophical Society.

(41) O *Homo Universalis* da segunda visão de Hildegard von Bingen, representado na única cópia iluminada (conhecida) do seu *Liber Divinorum Operum* (c. 1210-1230, Biblioteca Statale di Lucca, Ms. 1942, fl. 9) surge precisamente como medida e referência de todo um esquema cosmológico construído sobre sucessão rítmica de formas concêntricas e a repetição, sempre modular e centralizada, do corpo humano.

(42) O livro de mão comumente conhecido por *Rotschild Canticles* (séc. XIV, Flandres ou

Renânia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Beinecke MS. 404, fl. 64r) é rico em composições simbólicas construídas em torno do círculo, da centralidade geométrica e do corpo humano. Uma das mais conhecidas e mais significativas, também pelo protagonismo do corpo feminino, é a representação da Virgem Maria enquanto *Mulier amicta sole* (Revelação 12:1).

(43) Rico em representações diagramáticas, o *Breviari d'Amor* catalão (Catalunha, c. 1375-1400, British Library, Yates Thompson 31, fl. 40v, 77), apresenta, em iconografias ascendentes e concêntricas conceitos como as seis Idades do Mundo, ou a hierarquia dos coros angelicais.

(44) A pintura da *Arca Mística* de Hugo de São Victor serve, uma vez mais, como referência. Embora a tentativa de reconstituição levada a cabo por Conrad Rudolph não seja conclusiva, servindo sobretudo como exercício de inteligibilidade gráfica do texto que expõe, o sentido de (a)temporalidade tropológica e escatológica de toda a composição é evidente, sobretudo na relação totalizante do corpo de Cristo e o cosmos. No capítulo 7 do livro I do *De Arca Morali*, explica-se: "Because this ark signifies the Church and the Church is the body of Christ, in order to make the exemplar clearer to you, I have depicted the entire person of Christ – that is, the head with the members – in visible form so that, when you have seen the whole [exemplar], you should be able to understand more easily what is to be said afterwards concerning the parts.", Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's*, p. 43; Squire, Aelred (intr). (1962). *Hugh of Saint-Victor. Selected Spiritual Writings*. New York & Evanston: Harper & Row, p.52. Representado com a cabeça for a do ciclo do Zodíaco e os pés fora do limite circular do ciclo dos Meses, o corpo de Cristo contém em si (no seu centro) o céu, a terra e o tempo, para além do qual se estende. Cf. Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's*, p. 40.

(45) *Diagrama dos Quatro Ventos*, Áustria, c. 1300, Dr. Jörn Günther Rare Books, Hamburgo. Cf. Holcomb, M. (2009). *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 118-119.

(46) Livro de Horas ('Neville of Hornby Hours'), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 1v. Cf. Smith, K. A. (2003). *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*.

London: The British Library.

- (47) A multiplicação de rostos humanos, mais ou menos grotescos, nas representações de demónio é um processo comum na arte medieval. Cf. Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews*, p. 61-63.
- (48) Vida de Guthlac ('Guthlac Roll'), Inglaterra, último quartel do século XII ou 1º quartel do século XIII, British Library, Harley Roll Y.6. O rolo é proveniente da abadia beneditina de Crowland, em Lincolnshire e o seu formato peculiar tem sido associado ora à tradição Anglo-Saxónica, ora à possibilidade de se tratar originalmente de um projecto para a elaboração de vitrais. Cf. Holcomb, M. (2009). *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*, p.138-139; Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews*, p. 66-68.
- (49) CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, p. 65-75, Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 21-22; Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*, p. 198-202.
- (50) Cf. Gössman, E. (1989). Hildegard of Bingen. In Waithe, M. E. (Ed.), *A History of Women Philosophers. Medieval Renaissance and Enlightenment Women Philosophers, 500-1600*, 2. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, p. 40-46.
- (51) Um dos mais exemplares discursos opositivos da arte medieval encontra-se no entorno do portal ocidental da Catedral de Amiens, onde se esculpíram doze Vícios, devidamente identificados por atributos, acções e expressões faciais específicas, interacção entre personagens, etc., em oposição a doze Virtudes, figuras femininas e masculinas de traços genéricos, todas elas sentadas e segurando um escudo com a indicação pseudo-heráldica da sua identidade.
- (52) Cf. Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. Chicago: The University of Chicago Press. Embora focada na literatura europeia dos séculos XIX e XX, partindo da formulação de Dostoevsky, a obra de Victor Brombert permite colocar em perspectiva o potencial dos personagens anti-heróicos de contextos tão distantes como o dos textos homéricos. Para uma aplicação do conceito à literatura medieval, ver: Cartlidge, N. (Ed.). (2012). *Heroes and Anti-Heroes in Medieval Romance*. Cambridge: D. S. Brewer.
- (53) Cf. Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 41-45; Eco, U. (2002). *Art and Beauty in the Middle*

- Ages*, p. 10; Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença, p. 358-362.
- (54) Cf. Camille, M. (1992). *Image on the Edge*, p. 31-36; Hamburger, J. F. (1993). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* [Review]. *The Art Bulletin*, 75, 2, p. 319-320; Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 47-98.
- (55) *Ormesby Psalter*, East-Anglia, c. 1300, Bodleian Library, MS Douce366, fl. 131.
- (56) Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 82.
- (57) *Howard Psalter and Hours*, Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Arundel 83, fl. 55v.
- (58) *Howard Psalter and Hours*, Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Arundel 83, fl. 47.
- (59) Michael Camille oferece alguns exemplos deste tipo de jogo entre texto e imagem marginal, embora algumas das suas propostas partam de equívocos, tal como apontado por Jeffrey Hamburger, e devam, portanto, ser lidas com precaução. Cf. Camille, M. (1992). *Image on the Edge*, p. 11-12, 20-26, 36-47; Hamburger, J. (1993). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* [Review], p. 319-327. Para uma abordagem crítica ao "círculo hermenêutico imagem-palavra", ver: Emmerson, R. K. (2012). On the threshold of the Last Days: negotiating image and word in the Apocalypse of Jean de Berry. In Gertsman, E., & Stevenson, J. (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 11-43.
- (60) Salmos 69: 1-18. O texto contido no fólio é o seguinte: "Salvum me fac Deus: quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam. Infixus sum in limo profundi: et non est substantia. Veni in altitudinem maris: et tempestas demersit me. Laboravi clamans, raucae factae sunt fauces meae: defecerunt oculi mei, dum spero in Deum meum. Multiplicati sunt super capillos capitis mei, qui oderunt me gratis. [...] Quoniam propter te sustinui opprobrium: operuit confusio faciem meam. Extraneus factus sum fratribus meis, et peregrinus filiis matris meae." Cf. Benedictines of Solesmes (Eds.). (1961). *Liber Usualis*. Tournai & New York: Desclée Company, p. 626-628.
- (61) Schleif, C. (2012). Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between. In Gertsman, E., & Stevenson, J. (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 195-216.
- (62) Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum Operum*, c. 1210-1230, Biblioteca Statale di Luca,

Ms. 1942, fl. 9.

(63) Cf. Oosterwijk, S. (2003). 'Long lullynge have I lorn!': the Massacre of the Innocents in word and image. *Medieval English Theatre*, 25. Lancaster: Lancaster University, p. 3-53.

(64) *Queen Mary Psalter*, 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 132.

(65) Cf. Sáinz Magaña, E. (1983). Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria). *Celtiberia*, 66. Soria: Centro de Estudios Sorianos, p. 363-372; (2001). *El Arte románico en la ciudad de Soria*. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real, p. 66-91; Lozano López, E. (2003). *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, [tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

(66) Salmo 51, "Quid gloriaris in malicia, qui potens es in iniquitate?". Não é despidiéndose assumir a intertextualidade que se desenvolve nesta inicial: através das figuras dos dois carrascos e do demónio estes dois primeiros versos são contidos e enquadrados, sendo impossível não notar a relação óbvia entre o esgar malicioso do demónio e a palavra "malicia" que a ele se encosta.

(67) *Saltério*, Holanda, c. 1250-1275, British Library, Burney 345, fl. 69. Cf. Carlvant, K. (Ed.). (2012). *Manuscript Painting in the Thirteenth-Century Flanders. Bruges, Ghent and the Circle of the Counts*. Turnhout: Brepols, p. 247-248.

(68) Livro de Horas ('Neville of Hornby Hours'), Inglaterra, 2º quartel do século XIV, British Library, Egerton 2781, fl. 138, 146v, 151v, 161v, 162v. Cf. Smith, K. A. (2003), *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*.

(69) *Saltério*, Oxford, c. 1200-1225, British Library, Arundel 157, fl. 10. Cf. Graham, H. B. (1975). The Munich Psalter. *The Year 1200: A Symposium*. New York: Metropolitan Museum of Art, p. 301-312.

(70) Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, and Jews*, p. 82-85, 110-111, 249.

(71) Ambas as cenas se repetem, em fólios separados e com ligeiras diferenças formais, no *Saltério* Dourado de Munique, com o qual partilha pelo menos um dos iluminadores. Cf. *Golden Munich Psalter*, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fls. 26 e 68; Graham, H. B. (1975). The Munich Psalter, p. 301-312.

(72) Cf. Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença, p. 348-354. Apesar de particularmente dedicadas à realidade de uma Idade Média

tardia, as obras de Gail Ashton e Esther Cohen oferecem dados relevantes quanto aos modelos de moderação, modéstia e autocontrolo perante a dor e o extremo sofrimento físico impostos pela hagiografia e pelos discursos (textuais e visuais) nela inspirados: Ashton, G. (2000). *The Generation of Identity in Late Medieval Hagiography: Speaking the Saint*. London & New York: Routledge, p. 103-122, 137-157; Cohen, E. (2009). *The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture*. Chicago & London: The University of Chicago Press, p. 25-32, 198-255.

(73) Embora fosse possível evocar centenas de exemplos para esta correspondência, apontaremos o caso específico de dois manuscritos. No dito *Saltério* Dourado de Munique, o fólio correspondente às penas infernais apresenta-nos um quadro de doze cenas de tortura, adaptadas aos diversos tipos de pecados e pecadores. Cf.: *Golden Munich Psalter*, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 30v; Graham, Henry B. (1975). "The Munich Psalter", p. 301-312. Já o *Livre de la Vigne Nostre Seigneur*, apresenta-se como um autêntico catálogo de torturas pós-apocalípticas, reforçando "les horribles tormens" dos pecadores. Cf.: *Livre de la Vigne Nostre Seigneur*, França, 1450-1470, Bodleian Library, MS. Douce 134, fl. 81v-122r; Kren, T. (1992). *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, p. 130-134, 142-148.

(74) Schmitt, J.-C. (1990). *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*. Paris: Gallimard, Pl. XXIII.

(75) Cf. Antunes, J. (2011). *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, 1 (Dissertação de Mestrado, Coimbra, FLUC), p. 153.

(76) Cf. Schmitt, J.-C. (1990). *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 261-272; Camille, M. (1992). *Image on the Edge*, p. 56-61; ver particularmente o capítulo intitulado « 'loculator et Saltator' S. Bernard et l'Image du Jongleur dans les Manuscrits » em Leclercq, J. (1992), *Recueil d'études sur saint Bernard et ses écrits*, 5. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 363-390.

(77) Entre os variadíssimos exemplos que poderíamos evocar, destacamos: a série de modilhões da igreja de Saint-Hérie de Matha (Charente-Maritime), do início do século XII, com os seus músicos e dançarinos em poses contorcidas; os capitéis do portal axial da ermida de Santiago de Agüero (Huesca), de meados

do século XII, com músicos e dançarinas; as misericórdias do cadeiral de coro da catedral de Colónia, de c. 1308-1311, por várias vezes dotadas de figuras de dançarinas que interagem com a consola da misericórdia (e, por extensão, com o corpo do seu ocupante); a marginalia das Horas de Maastricht (Liège, séc. XIV, British Library, Stowe 17, fl. 38) onde se representou uma freira, de hábito erguido até aos joelhos, a dançar ao som de um fole (na margem, sempre sexualmente conotado) e de um fuso, habilmente tocados por um frade, ou do Ms. Lat 33 de Genève (séc. XV, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 33, fl. 79v), em cuja cercadura floreada se exhibe um contorcionista com uma mulher nua sobre o ventre.

(78) *Golden Munich Psalter*, Gloucester, c. 1200-1225, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fl. 66.

(79) Ainda que só a partir de Flávio Josefo (*Antiguidades dos Judeus*, c. 94 d.C.) a dançarina, filha de Herodias, seja identificada como Salomé, o episódio é descrito em Mateus 14:1-12 e Marcos 6:16-29. Para uma referência sumária sobre as repercussões do tema na arte ocidental, ver: Rodney, N. (1953). *Salome. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 190-200.

(80) *Taymouth Hours*, Inglaterra, c. 1325-1350; British Library, Yates Thompson 13, fls. 106 e 107. Cf. Brantley, J. (2002). *Images of the Vernacular in the Taymouth Hours*. In Edwards, A. S. G. (Ed.), *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*, 10. London: The British Library, p. 83-113; Smith, K. (2012). *The Taymouth Hours: Stories and the Construction of Self in Late Medieval England*. London & Toronto: British Library & University of Toronto Press.

(81) *Bible Porta*, França, séc. XIII, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, U 964, fl. 343v.

(82) Apoiada na documentação reunida para o estudo do cancionero medieval português, Carolina Michaëlis aponta a identificação comum, sobretudo em âmbito provençal, entre a soldadeira e jogralesa – *soldataria* e *joculatrix* – evocando, a esse título, uma interessante passagem dos decretos de palácio de Jaime I de Aragão: "*Item statuimus quod nos nec aliquis alius homo nec domina demus aliquid alicui joculatori vel joculatrici sive solidatariae sive militi salvatje*". Cf. Vasconcelos, C. M. (2004), *Glosas marginais ao cancionero medieval português*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, p. 224-225. No já citado *Liber Vitae Meritorum* de Hildegard von Bingen,

Joculatrix é o nome atribuído a uma das alegorias dos Vícios, encarnando o amor pelo prazer, ou o puro hedonismo, ao qual se opõe a vergonha, ou sentido de recato, sob o nome de *Verecundia*.

Cf. Gössman, E. (1989). Hildegard of Bingen, p. 40.

(83) *Eclesiastes 3:4*. Cf. Schmitt, J.-C., *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 87.

(84) Schmitt, J.-C. (1990), *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 88.

(85) Cf. Schmitt, J.-C. (1990), *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, p. 88-89. A dança do rei David perante a Arca da Aliança é frequentemente mais expressiva do que a de Miriam. Ainda assim, os exemplos são eloquentes quanto à ausência de circularidade, exagero, contorcionismo ou inversão nestes episódios de dança. Para a dança de David, ver, por exemplo: *The Morgan Bible*, Paris, 1240s, The Morgan Library, MS. M 638, fl. 39r; *The Queen Mary Psalter*, Inglaterra, c. 1310-1320, British Library, Royal 2 B VII, fl. 56v; *Bible Historiale*, Paris, c. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, Français 8, fl. 138;. Para a dança de Miriam, ver, por exemplo: *Haggadah Hispano-Mourisco*, c. 1275-1325, British Library, Oriental 2737, fl. 86v; *The Sister Haggadah*, Catalunha, c. 1325-1375, British Library, Oriental 2884, fl. 16v; *The Golden Haggadah*, Catalunha, c. 1325-1350, British Library, Additional 27210, fl. 15.

(86) *Saltério de Luttrell* (séc. XIV, British Library, Add. MS 42130); Joseph Kara, *Livro de orações para as Festas Shavuot e Sukkot*, c. 1322, Alemanha, British Library, Additional 22413, fl. 106, 131.

(87) Cf. Bartheleyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p.26-27

(88) Sobre o carácter catalogado, categorizado e, por isso, natural (e não monstruoso) de seres como a sereia, ver: Bartheleyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p.26-27. Sobre o seu oposto, ou seja, seres híbridos dificilmente categorizáveis, ver, por exemplo: Mittman, A. S. (2003). *The Other Close at Hand: Gerald of Wales and the 'Marvels of the West'*. In *The Monstrous Middle Ages*, 97-112.

(89) *Saltério de Khudov*, c. 850, Constantinopla, Museu Histórico Estatal de Moscovo, Khud. 129-d, fl. 19v; *Saltério de Teodoro*, 1066, Constantinopla, British Library, Add. Ms. 19352, fl. 23; *Saltério de Spiridon*, Kiev, 1397, Biblioteca Pública de Leninegrado, MS F 6, fl. 28. Sobre estes manuscritos, ver: Anderson, J. (1988). *On the Nature of the Theodore Psalter. Art Bulletin*, 70. New York: The Metropolitan Museum, p.

550-568; Evans, H. C., & Wixom, W. D. (1997). *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 97.

(90) Os três exemplos evocados fazem parte do grupo restrito a que a historiografia convencionou chamar de "saltérios marginais", ou ilustrados na margem, obras de origem ou influência bizantina cujo layout pressupõe um contacto fluido entre a mancha de texto, não delimitada, e as ilustrações do seu conteúdo, que surgem livremente na margem, sem qualquer tipo de enquadramento.

Cf. Anderson, J. C. (2004). The State of the Walters' Marginal Psalter and Its Implications for Art History. *The Journal of the Walters Art Museum*, 62. Baltimore: The Walters Art Museum, p. 35-44.

(91) Líbia, segundo um fragmento do Catálogo de Mulheres de Hesíodo, Etiópia segundo a História Natural de Plínio, o amplo Oriente segundo Isidoro de Sevilha. Para a origem, localização e características dos cinocéfalos, ver, por exemplo: Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. New York: Syracuse University Press, p. 15; Steel, K. (2013). Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human. In Mittman, A. S., & Dendle, P. J. (Eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham: Ashgate, p. 257-274; Cohen, J. J. (2009). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*, p. 131-141.

(92) O apreço da Alta Idade Média pelas palavras, pela sua (des)construção e pelos valores relacionais e simbólicos da etimologia, tornou fácil a associação entre *cananeus* e *canineus*, proporcionando a formulação iconográfica do santo com cabeça de cão. A representação mais conhecida de São Cristóvão Cinocéfalo encontra-se no Museu Bizantino de Atenas.

(93) Cf. Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, p. 131-162; Steel, K. (2013). Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human, p. 257-274.; Cohen, J. J. (2009). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*, p. 131-141.

(94) *Salmos* 22 : 17, 21.

(95) É esta a natureza da relação alegórica estabelecida por Cassiodoro e depois repetida e reformulada por outros autores, ao longo da Alta Idade Média. Cf. Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, p. 61.

(96) Chegando mesmo a enunciá-la como "Le tabou des mélanges" : Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*, p. 198-202. Cf. Camille, M. (1992). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, p. 65-75;

Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*, p. 22.

(97) Holanda, F. [1984 ed.]. *Diálogos em Roma*, p. 57-58.

(98) Holanda, F. [ed. 1984]. *Diálogos em Roma*, p. 58.

Bibliografia

Alcaraz, Jimenez, J. (Eds.). (2008). *Medievalismo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 18. Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales.

Anderson, J. C. (1988). On the Nature of the Theodore Psalter. *Art Bulletin*, 70. New York: The Metropolitan Museum, 1988, p. 550-568.

Anderson, J. C. (2004). The State of the Walters' Marginal Psalter and Its Implications for Art History. *The Journal of the Walters Art Museum*, 62. Baltimore: The Walters Art Museum, p. 35-44.

Antunes, J. (2014). The Late Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness. In Loewen, Peter, & Waugh, Robin (Eds.), *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*. New York & London: Routledge, p. 116-139.

Antunes, J. (2011). *Uma Epopeia entre o Sagrado e o Profano: o cadeiral de coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (Dissertação de Mestrado, Coimbra, FLUC).

Ariès, P. & Duby, G. (1985). *Histoire de la Vie Privée*, vol. 2. Paris : Seuil.

Armstrong, A.H. (1967). *Augustine and Christian Platonism*, Villanova: Villanova University Press.

Ashton, G. (2000). *The Generation of Identity in Late Medieval Hagiography: Speaking the Saint*. London & New York: Routledge.

Backhouse, J. (1993). *The Isabella Breviary*. London: British Library.

Bartholeyns, G, Dittmar, P. O. & Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris : Presses Universitaires de France.

Benedictines of Solesmes (1961). *Liber Usualis*. Tournai & New York, Desclee Company.

- Bernheimer, R. (1952). *Wild Men in the Middle Ages: a study in art, sentiment, and demonology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bildhauer, B., & Mills, R. (2003). *The Monstrous Middle Ages*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.
- Brantley, J. (2002). Images of the Vernacular in the Taymouth Hours. In Edwards, A.S.G. (Ed.), *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*, 10. London: The British Library, p. 83-113.
- Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bruyne, E. De (1946). *Etudes d'esthétique médiévale*, 1. Bruges : Éditions De Tempel [reimp. 1998].
- Bychkov, O. (2010). *Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hand Urs von Balthasar*. Washington DC: The Catholic University of America Press.
- Camille, M. (2000). Before the Gaze: the Internal Senses and Late-Medieval Visuality. In Nelson, Robert S. (Ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 197-223.
- Camille, M. (1992). *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, London: Reaktion Books.
- Carlvant, K. (Ed.). (2012). *Manuscript Painting in the Thirteenth-Century Flanders. Bruges, Ghent and the Circle of the Counts*. Turnhout: Brepols.
- Carruthers, M. (1998). *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, M. (2013). *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Cartlidge, N. (Ed.). (2012). *Heroes and Anti-Heroes in Medieval Romance*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Cohen, E. (2009). *The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Corti, M. (1977). Models and Antimodels in Medieval Culture. *New Literary History*, Vol. 10, No. 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 339-366.
- Craveiro, M. de Lurdes (2012). O Anjo Moderno. In Graça, Manuel de Sampaio (Ed.), *Angelorum: Anjos em Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio.
- Cohen, J. J. (1999). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dale, T. (2010). The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture. In Maxwell, R., & Ambrose, K. (Eds.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*. Turnhout: Brepols, p. 61-76.
- Eco, U. (2002). *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale: Yale Nota Bene.
- Eco, U. (1988). *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.
- (2002). *El Arte románico en la ciudad de Soria*. Aguilar de Campo: Fundación de Santa María la Real.
- Emmerson, R. K. (2012). On the threshold of the Last Days: negotiating image and word in the Apocalypse of Jean de Berry. In Gertsman, Elina, & Stevenson, Jill (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 11-43.
- Evans, H. C., & Wixom, W. D. (1997). *The Glory of Byzantium. Art and Cuclture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Friedman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. New York: Syracuse University Press.
- Gombrich, E. (1979). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gómez Gómez, A. (1997). *El protagonismo de los otros: la imagen de los marginados en el arte románico*. [s.l.]: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval.
- Gössman, E. (1989). Hildegard of Bingen. In Waithe, M.E. (Ed.), *A History of Women Philosophers. Medieval Renaissance and Enlightenment Women Philosophers, 500-1600*, vol. 2. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, p. 27-66.
- Graham, H. B. (1975). The Munich Psalter. *The Year 1200: A Symposium*. New York: Metropolitan

- Museum of Art, p. 301-312.
- Guay, M., Halary, M. P. & Moran, P. (Dir.). (2013). *Intus et Foris. Une catégorie de la pensée médiévale?*. Paris : PUPS.
- Gutiérrez Baños, F. (2009). Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos. In Monteiro Arias, Inés, Muñoz Martínez, Ana Belén, & Villaseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 185-198.
- Hamburger, J. F. (1993). Image on the Edge : The Margins of Medieval Art [review]. *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2, p. 319-327.
- Holanda, F. [ed. 1984]. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holcomb, M. (2009). *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Husband, T. (1980). *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Jolly, P. H. (2012). Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art. In Lindquist, Sherry (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate, p. 183-206.
- Kren, T. (1992). *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Lahoz, L. (2012). La imagen del marginado en el arte medieval. *Clio & Crimen*, nº 9. Durango: Centro de Historia del Crimen de Durango, p. 37-84.
- Lahoz, L. (2009). Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos. In Monteiro Arias, Inés, Muñoz Martínez, Ana Belén, Villaseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 213-226.
- Lange, C. (2009). 'La clave anti-islámica' - Ideas sobre marginación icónica y semántica. In Monteiro Arias, Inés, Muñoz Martínez, Ana Belén, Villaseñor Sebastián, Fernando (Eds.), *Relegados al Margen: Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 115-127.
- Leclercq, J. (1992). *Recueil d'études sur saint Bernard et ses écrits*, vol. 5. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Lipsmeyer, E. (1995). Devotion and Decorum: Intention and Quality in Medieval German Sculpture. *Gesta*, vol. 34, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press, p. 20-27.
- Lozano López, E. (2003). *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, (Tese de doutoramento, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili).
- Mattoso, J. (2010). O corpo, a saúde, a doença. In Mattoso, José (Dir.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média*, vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 348-375.
- Oosterwijk, S (2003). 'Long lullynge haue I lorn!': the Massacre of the Innocents in word and image, *Medieval English Theatre*, No. 25. Lancaster: Lancaster University, p. 3-53.
- O'Sullivan, S. (2004). *Early Medieval Glosses on Prudentius' Psychomachia: The Weitz Tradition*. Leiden: Brill.
- Pastoureau, M. (1991). *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental*. Paris : Éditions du Seuil.
- Randall, L. (1966). *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley: University of California Press.
- Randall, L. (1955). *Gothic Marginal Illustrations: Iconography, Style, and Regional Schools in England, North France, and Belgium 1250-1350 A. D.*, Cambridge: Radcliffe College, 1955.
- Rockmore, T. (2013). *Art and Truth after Plato*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rodney, N. (1953). Salome. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 190-200.
- Ross, L. (Ed.). (1996). *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport: Greenwood Press.
- Rudolph, C. (2004). "First, I Find the Center Point". *Reading the Text of Hugh of Saint Victor's The Mystic Ark*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Sáinz Magaña, E. (1983). Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria). *Celliberia*, No. 66. Soria: Centro de Estudios Sorianos, p. 363-372.

- Sand, A. (2011). The Fairest of Them All: Reflections on some Fourteenth-Century Mirrors. In Blick, Sarah, & Gelfand, Laura D. (Eds.), *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spacial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, vol. I. Leiden: Brill, p. 529-560.
- Sandler, L. (1957). *Formal Principles of Marginal illustration in English Psalters of the Thirteenth Century*. (MA Thesis, Columbia, Columbia University).
- Schleif, C. (2012). Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Between and Between. In Gertsman, Elina, & Stevenson, Jill (Eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 195-216.
- Schmitt, J. C. (1990). *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*. Paris : Gallimard.
- Schwam-Baird, S. (2002). Terror and Laughter in the Images of the Wild Man: The Case of the 1489 Valentin et Orson. In DuBruck, Edelgard (Ed.), *Violence in Fifteenth-century Text and Image*, vol. 27. New York & Suffolk: Boydell & Brewer.
- Seidel, L. (2012). Nudity as Natural Garment : Seeing Through Adam and Eve's Skin. In Lindquist, Sherry (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate, p. 207-230.
- Smith, K. (2003). *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-century England: Three Women and their Books of Hours*. London: The British Library.
- Smith, K. (2012). *The Taymouth Hours: Stories and the Construction of Self in Late Medieval England*. London & Toronto: British Library & University of Toronto Press.
- Squire, A. (intr.). (1962). *Hugh of Saint-Victor. Selected Spiritual Writings*. New York & Evanston: Harper & Row.
- Steel, K. (2013). Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human. In Mittman, Asa Simon, & Dendle, Peter J. (Eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham, Ashgate, p. 257-274.
- Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Summers, D. (1987). *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomson, H. J. (Trad.). (1949). *Prudentius*. London: William Hienemann.
- Vasconcelos, C. M. de (2004). *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- Verner, L. (2005). *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages*. New York & London: Routledge.
- Vicente, G. (1586). Triunfo do Inverno. *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros*. Lisboa: Andres Lobato.
- Wirth, J. (2003). Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode. In Bolvig, Axel, & Lindley, Philip (Eds.), *History and Images: Towards a New Iconology*. Turnhout: Brepols, p. 277-300.

CORPOGRAFÍAS DEL LÍMITE. ENTRE EROS Y TÁNATOS

Lorena Amorós Blasco*

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia

RESUMO

En la Posmodernidad se ha producido una ampliación del campo de lo visual, desplegada más allá de la apoteosis barroca de la mirada que pronosticara Walter Benjamin o del triunfo del simulacro que abanderan pensadores como Jean Baudrillard. La irradiación de los mass-media ha propiciado desestimar los lugares de pensamiento cerrados, y en su lugar ha favorecido un conocimiento que empieza a difundirse fuera de los canales especializados del arte. Conscientes de esta escena contemporánea, en nuestra investigación nos detendremos en la imagen autorreferencial vinculada a la voluntad de autodestrucción desde distintas perspectivas artísticas.

El desarrollo de esta perspectiva sobre la identidad está orientado a defender nuestra hipótesis de partida, que trata de corroborar cómo la experiencia límite puede ser un dispositivo activo y generador de conocimiento, vinculado a la búsqueda de identidad y a la auto-reafirmación del sujeto.

Palavras-chave: Arte Contemporáneo, identidad, autodestrucción.

ABSTRACT

Postmodernism has produced an ampliation of the visual field, opened out beyond the baroque apotheosis foretold by Walter Benjamin or the triumph of the simulacrum defended by authors like Jean Baudrillard. Irradiation of the mass media has led dismiss closed places of thinking, and in its place it has contributed to a knowledge that begins to diffuse out of the art specific channels. Aware of this contemporary scene, we treat in our research the self-referential image linked to the will of self-destruct from different artistic perspectives. The development of this perspectives about identity is aimed at defending our hypothesis, which seeks to corroborate how the extreme experience can be an active device and generator of knowledge, linked to the search for identity and self-affirmation of the subject.

Keywords: Contemporary Art, identity, self-destruction.

*lorenamo@um.es

INTRODUCCIÓN

Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido. Por regla general, no podemos dar cuenta de ese impulso. Es incluso aquello de lo que, por definición, nunca nadie dará cuenta; pero sensiblemente vivimos en su poder (Bataille, 1997, p. 44).

En la posmodernidad se ha producido una exteriorización del campo visual, desplegada más allá de la apoteosis barroca de la mirada o del triunfo del simulacro que abanderan pensadores como Walter Benjamin o Jean Baudrillard respectivamente. La irradiación de los *mass-media* ha propiciado desestimar los lugares de pensamiento cerrados y aislados, y en su lugar ha favorecido un conocimiento que empieza a difundirse fuera de los canales especializados del arte. Conscientes de esta escena contemporánea, en permanente cambio, a lo largo del texto nos detendremos en la imagen autorreferencial vinculada a la voluntad de autodestrucción desde distintas perspectivas artísticas para defender nuestra hipótesis, la cual trata de probar "cómo la experiencia límite puede ser un dispositivo activo y generador de conocimiento vinculado a la búsqueda de identidad y a la auto-reafirmación del sujeto" (Amorós, 2006). Para ello, nos haremos eco de las distintas formas de auto-representación/auto-exposición del individuo, que ha tratado de llevar el arte y la vida a sus extremos. Tanto desde el autorretrato pictórico próximo a la muerte del artista, donde se evidencia una transformación particular de los rasgos, es decir, una especie de desestructuración del rostro, hasta proyectos actuales de autorretrato de carácter pictórico, fotográfico y performativo, donde el sujeto protagonista de modo metafórico parece preferir morir vivo a vivir muriendo (Amorós, 2005).

En nuestro argumento revisaremos los conceptos de autorrepresentación, humor y enfermedad desde una visión de carácter post-estructuralista. Al respecto, daremos cabida a las reflexiones de pensadores como Georges Bataille,

Vladimir Jankélévitch, Jean-Luc Nancy y Simon Critchley, con el fin de aproximarnos a la cartografía de un nuevo mapa de significados en relación a la imagen del autorretrato último.

1. LA AUTORREPRESENTACIÓN LÍMITE

"El autorretrato es la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de reposar, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser" (Steiner, 1998, p. 249).

Esta cita de Steiner puede servirnos como preámbulo para abordar la imagen del autorretrato último ligado a la experiencia límite que queremos subrayar. No obstante, antes de avanzar en esta cuestión, convendría señalar cómo en la contemporaneidad la idea de autorrepresentación se mantiene prácticamente sin variantes conceptuales, pero sí con algunos matices destacables en lo que respecta a la forma, dado que desde mediados del siglo pasado se ha intensificado el planteamiento que propone la equiparación de vida y obra. Teniendo en cuenta este vínculo y las raíces etimológicas del concepto de auto-retrato, formado por el prefijo griego *auto* y el término proveniente del latín *retractus*, participio de verbo *retrahere* y que podría traducirse como "traer de nuevo a la luz", "hacer revivir a uno mismo", no sería insensato afirmar que el arte contemporáneo parece un enorme autorretrato de artista, a pesar de la existencia de manifestaciones que rechazan la subjetivación del sujeto e imitan la estructura del mundo administrado donde, aparentemente, no es el yo lo que está en juego.

En las dos acepciones del término "último" que vamos a tratar, tanto en el autorretrato llevado a cabo en los momentos finales de la vida de un artista, como en el autorretrato contemporáneo ligado a la experiencia límite, puede observarse que la figura del creador se desdobra en dos figuras aparentemente contradictorias pero curiosamente complementarias entre sí: la víctima y el verdugo. Desde esta perspectiva extrema, el carácter reflexivo

de cualquier autorretrato, tradicionalmente debido a su condición especular, devuelve con respecto a las características tradicionales del género la transgresión principal, es decir, la designación del propio artista por los no valores. La herida, la enfermedad y la simulación de la muerte, dan forma al aspecto mostrado por este individuo que sufre la experiencia del dolor desde los dos lados que señalábamos: el de la víctima y el del verdugo. Así, estas respectivas posturas vitales se ponen en evidencia en un perverso ejercicio de autodominio, y el gesto reflexivo que se sustrae con respecto a los valores que imperan en las sociedades occidentales del bienestar, conlleva una paradójica condición que tiene que ver con su exhibición, donde la agresión se proyecta simbólicamente en *el otro* (el espectador), a pesar de parecer sometida únicamente al artista por el carácter introspectivo del autorretrato.



Fig.1 - Helene Schjerfbeck, *Autorretrato*, 1945.

Como reflexiona Jean-Luc Nancy, el cuerpo se presenta como "expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia. Extensión del ahí, del lugar de fractura por donde eso puede venir del mundo" (Nancy, 2010, p. 22). Y es entonces

en ese trance de la meta-representación, donde la pantalla simbólica que proyecta esta toma de conciencia se convierte en una donación que irrumpe en el modelado de los narcisos colectivos, en las autoimágenes asociadas a los ideales del bienestar o la salud que se explotan en las industrias cosméticas de la realidad.

Teniendo presente estas cuestiones, los artistas establecen unas mismas estrategias o patrones a la hora de autorrepresentarse de forma extrema y sus respectivas obras transgreden el sistema artístico que vive de la reproducción de objetos. A tal efecto, apenas existen diferencias en el resultado final de una obra infográfica de Orlan como *Selft-Hybridations* (1998) y *Foc* (1994), una pieza de Marcel.Í Antúnez-Roca. Lo mismo sucede si comparamos las *Body Suspensions* (1981) de Stelarc con la fotografía de David Nebreda, *El hilo de la madre* (1989-1990). En ellas, el tipo de mortificación a la que los dos artistas se someten es parecido aunque sus



Fig.2 - Orlan, *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*, 1993.

discursos difieran. Consiguientemente, como comentábamos, la idea de autorretrato poco ha variado entonces, aunque sí sus formas si nos remitimos a sus orígenes. Así lo asegura el *art charnel* de Orlan, el caso más radical en este sentido y ahora también más

conocido, cuando afirma:

Mi trabajo se puede considerar como un trabajo clásico de autorretrato; clásico, aún cuando en un principio se realiza con ordenadores, pero, ¿qué se puede decir cuando se trata de inscribirlo en la carne de forma permanente? En lo que a mí se refiere yo hablaré de un "arte carnal", entre otras cosas para diferenciarme del arte corporal, aunque con frecuencia esté unido a él. Para mí se trata de llevar el arte y la vida a sus extremos (Orlan, 1996, p. 60) .

La artista le devuelve al rostro humano, entendido como palimpsesto orgánico, la importancia que éste había perdido como receptáculo de la identidad desde la proliferación de las acciones y performances de los Accionistas vieneses y del *Body Art* hasta nuestros días, donde prima la presentación del cuerpo del autor como material con la intención de dotar a la obra de una mayor expectación y veracidad. Pese a ello, el rostro que

nos muestra Orlan ya no es el que era, no es un "objeto privilegiado" en el sentido de intocable y depositario de la identidad tradicional. Como diría Vladimir Jankélévitch, ella "ahonda y hurga bajo su apariencia, perforando la corteza y penetrando a través de la envoltura, para poner al descubierto el reverso del anverso y el otro lado de las cosas, con el fin de encontrar así la osamenta que la epidermis disfraza" (Jankélévitch, 2002, p. 56).

Esta forma propuesta por Orlan de romper con la unicidad imperante de la identidad nos remite a los últimos autorretratos de pintores como Otto Dix, Helene Schjerfbeck, Pablo Picasso o Paul Klee, donde la deconstrucción a la que vemos sometidos los rostros, no es sinónimo de ruptura sino de libertad, es decir, de una progresiva transformación morfológica. Un rasgo asimismo evidente en los autorretratos de Antonin Artaud, Francis Bacon o Arnulf Rainer.



Fig.3 - Orlan, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel...*, séptima operación quirúrgica-performance realizada en Nueva York 21 de noviembre de 1993.
<http://www.orlan.eu/works/performance-2/>

Desde el punto de vista de Orlan, sólo desde una perspectiva radical se puede aportar algo nuevo al concepto de identidad.

Es cierto que a pesar de no estar de acuerdo en muchos de los aspectos de su trabajo, es una visión que compartimos, ya que, bien se trate del cuerpo en general o del rostro en particular, es necesario un ataque a la somnolienta homogenización de la identidad para abrir nuevos espacios de conocimiento y discutir sobre nuevos posicionamientos contemporáneos, sin dejarnos arrastrar por los binomios verdadero y falso o bueno y malo, que únicamente entorpecen la pluralidad de las interpretaciones. De ahí la pertinencia de la representación de un autorretrato estridente alejado del espacio artístico "doméstico-conformista" y mercantilista, con el fin de generar un pensamiento que forje un espacio de duplicidad, reacio a reducir las prácticas extremas o los cuerpos explícitos a esa especie de tanatofilia contemporánea de la que habla y critica Paul Virilio.

2. EL HUMOR CRUEL

"Lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno" (Baudelaire, 1998, p. 23).

Lo cómico resulta clave en el discurso y en el proceso de las obras que elaboran

determinados artistas que nos parece oportuno referir para aproximarnos a la cartografía del autorretrato último que propone nuestra investigación. En este sentido, es importante hacer hincapié en el curioso misterio que se da en la risa, al provenir ésta, como apunta Georges Bataille, "del hecho de que nos regocijamos de algo que pone en peligro el equilibrio de la vida" (Bataille, 2002, p. 127). Esta afirmación alude al esquema bergsonian de *La risa*, es decir: "lo mecánico apropiándose de lo vivo" (Bergson, 2003, p. 12). La serie fotográfica de Hippolyte Bayard, que lleva el título de *Le Noyé* (1840) reseña en el plano artístico este mismo esquema, lo cual implica un juego de asociaciones y disociaciones relacionadas con lo trágico, donde entra en juego lo real, la ficción y el artificio.

En las tres variaciones de la imagen, Bayard no dudó en actuar de forense de sí mismo, controlando cuidadosamente la forma de exponerse con el fin de criticar el ámbito social y artístico de la época. Por entonces, todo reconocimiento como inventor independiente de la fotografía iba dirigido a Daguerre, cuando él mucho antes había realizado positivos directos con la cámara. De ahí que posando irónicamente como cadáver, Bayard encuentre la forma más adecuada de reafirmarse, provocar y reivindicar su trabajo.

Ciertos autorretratos pictóricos de James Ensor (1860-1949), aluden asimismo a esta filde humorística-macabra. Por ejemplo, en su obra *Les cuisiniers dangereux* (1896)



Fig.4 - Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, 1840.
<http://www.ivasfot.com/2011/08/hippolyte-bayard/>

hace una parodia de las cenas de artistas reconocidos de la época. En el cuadro se autorrepresenta haciendo gala de su personalidad tragicómica, como una víctima de la persecución, de la calumnia y de la incompreensión de su entorno. En esta ocasión, su cabeza reposa sobre un plato junto a un arenque ahumado y el rótulo "Art Ensor", permitiendo un juego de palabras basado en la similitud fonética de ambas palabras ("hareng saur" y "art Ensor") y haciendo referencia explícita a los ataques dirigidos contra su pintura.

Mi retrato en el año 1960, un grabado de 1888, es igualmente una obra paradigmática de esta actitud tragicómica. En ella se representa a sí mismo presagiando la descomposición de su cuerpo, no obstante, en la actualidad existen otros paradigmas más extremos.



Fig.5 - *Visiting Hours*, 1992, Sick. *The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (Kirby Dick, 1997).

El caso de Bob Flanagan es significativo en este sentido. El film de Kirby Dick *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997), un documental que explora la vida y la obra del artista hasta su fallecimiento, evidencia la utilización del "humor-destrucción" como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte. La sátira es la forma de exposición que Flanagan elige para presentarse al mundo y combatir los sentimientos compasivos que genera su condición de enfermo de fibrosis quística. Una enfermedad que padecía desde los dieciocho meses de edad.

A lo largo de toda la película, donde se indaga asimismo en la relación con

Sheree Rose -su compañera dominante- en relación al masoquismo consensuado de ambos, puede sentirse el efecto analgésico de esta especie de humor negro, que desde la enfermedad posibilita una relación comunicativa y reaccionaria con el espectador.

La búsqueda desesperada del placer como afirmación de la propia existencia se lleva a cabo a través de continuas dosis de humor, más allá de una conducta meramente autodestructiva.

La comicidad se impone al sufrimiento y actúa de lenitivo, constatando su acción antidepresiva, que no surte efecto mortificando el yo, sino mediante una relación de conocimiento de nosotros mismos. Como señala Simon Critchley, es una relación profundamente cognitiva con

nosotros y el mundo, que nos recuerda "la modestia y la limitación de la condición humana, una limitación que no apela una afirmación trágico-heroica, sino al reconocimiento cómico y risible" (Critchley, 2010, p. 134). *Sick* lo prueba sin concesiones, constituyendo un crudo ejercicio de autorreflexión, donde el humor posibilita un tipo de conocimiento que trasgrede los límites impuestos por el discurso de la experiencia colectiva.

Así pues, teniendo en cuenta las obras de estos artistas, podemos afirmar que los aspectos de la degradación auto-aceptada para crear situaciones cómicas están relacionados con la agresión

y, por ende, con una voluntad de autodestrucción. El humor se convierte entonces en un componente esencial de sus obras por su alto potencial subversivo. Un potencial capaz de desestabilizar el orden público y protestar contra los ideales preestablecidos de la sociedad.

3. LA ENFERMEDAD MÁS ALLÁ DEL ROMANTICISMO

"Más aún que de la muerte, soy dueño de mi dolor" (Artaud, 1991, p. 31).

Una cuestión reseñable en el entretendido de nuestra investigación, es cómo bajo un estado límite, consecuencia de algún tipo de enfermedad o accidente sufridos, los artistas no ven mermadas sus fuerzas y continúan produciendo como si tal estado los redimiese. Son los casos más conocidos de Vincent van Gogh, Antonin Artaud, Paul Klee, Frida Kahlo y, más contemporáneamente, de David Nebreda, Bob Flanagan, Hannah Wilke, Katarzyna Kozyra o Jo Spence. Sobre este aspecto se ha hablado mucho durante el Romanticismo. Además, en esta época, la enfermedad se entendía como medio para llegar a una síntesis más elevada e incluso capaz de dotar al individuo de una sensibilidad mayor a punto de transformarse en un poder superior. Sin embargo, hoy en

día, el enfermo que exaltaban Baudelaire o Novalis es considerado casi una inmundicia carnal debido al lugar que ocupa la higiene en la sociedad. De ahí el valor transgresivo de estos artistas contemporáneos y las controversias que generan en la colectividad, pues desactivan la asociación ideológica del culto a un cuerpo sano y la higiene social que encubre la realidad. Sus obras pueden interpretarse como una metáfora del desorden social, como afección o patología. En ese contexto, el organismo individual infecta el cuerpo social, tanto por su presencia obscena o abyecta, como por la huella sobre el convencionalismo de la felicidad colectiva. El efecto será una interferencia en el límite, en el extremo, un extrañamiento sobre la superficie continua y pulida de la materia.

Al respecto, Hannah Wilke, una de las artistas feministas más incomprendidas por las propias feministas, cuando se le detectó un linfoma, quiso dejar constancia de forma autorreferencial de las etapas de su tratamiento de quimioterapia en su serie póstuma *Intra-Venus* (1993). La serie consta de varios autorretratos en acuarela realizados con los cabellos que poco a poco se le iban cayendo a causa del tratamiento y de trece fotografías de gran formato. En ellas, la artista muestra su cuerpo enfermo despojado de toda ilusión,



Fig.6 - Hannah Wilke: *Intra-Venus Series #3*, August 17 and August 9, 1992.

desprovisto de toda sublimación. El linfoma de Wilke parece ser su nueva identidad, su seña más reconocible. El símbolo de la belleza femenina, presente en series fotográficas anteriores, se convierte en presencia de una muerte anunciada, de una carnalidad en decadencia. A través de poses francas y de claros gestos formales en clave de humor, la artista propone al espectador una nueva imagen de la enfermedad en el contexto feminista.

Su obra ha trascendido como una prueba de resistencia, huyendo de sentimentalismos y dejando signos de su visión del arte y de su pensamiento de forma irónica. Por ello, a pesar de ser extremadamente abrumadora, resulta insultantemente positiva, como en el caso de Bob Flanagan.

La artista polaca Katarzyna Kozyra, una de las artistas feministas más importantes de la Europa postcomunista, también quiso dejar constancia de su tratamiento contra el cáncer en su instalación *Olympia*. En la primera imagen de las tres fotografías que forman esta instalación de 1996, la artista se presenta al espectador en el mismo escenario en el que la *Olympia* (1863) de Manet recibía a un cliente. En la segunda imagen de la instalación, Kozyra se muestra tumbada sobre una camilla de hospital, acompañada de un enfermero y mostrando las progresivas secuelas de la quimioterapia. Es curioso cómo en ambos casos, los cuerpos forman parte de un estado de dependencia, es decir: si la cortesana dependía del oficio de la prostitución, Katarzyna Kozyra depende de la medicina. De ahí que con este trabajo la artista pretendiese retar a la mirada masculina y subvertir el silencio que rodea a la enfermedad.

Estas cuestiones pueden encontrarse asimismo en la obra fotográfica de la artista inglesa Jo Spence, cuyo trabajo consistió en desmitificar el cuerpo femenino a partir de un amplio programa de supervivencia que la propia artista elaboró para afrontar su enfermedad. La serie *Narratives of Disease* (1990), es una muestra de este empeño de superación y de confrontación. En la serie, la artista documenta su enfermedad

y la hace visible a través de sus cicatrices, no obstante, no se presenta como víctima sufriente o estigmatizada sino como una persona que acepta su enfermedad y como artista, se muestra al mundo a través de su obra.

La enfermedad, entonces, viene a ser otra forma de auto-reafirmación del sujeto empeñado en autodefinirse y dejarse ver a la sociedad tal como es por aparatosa que sea su situación. Los cuerpos que protagonizan este nuevo espacio, conscientes de su destino de finitud, se ofrecen al mundo con una identidad herida. En términos de Nancy, propician "la otra manera de agotar el cuerpo, de utilizar su sentido, de exhalarlo, de derramarlo, de desbridarlo, de abandonarlo, expuesto en carne viva" (Nancy, 2010, p. 55). La enfermedad, en tanto que experiencia del "cuerpo-en-riesgo", dibuja el límite que, en contradicción con los relatos sociales, ha de ser revisado y puesto a prueba en todo momento.

Llegados a este punto, si reflexionamos sobre las obras de los creadores, podemos destacar que en esta "salida a la arena del circo" (Adorno, 1983, p. 33) los artistas se autorrepresentan mostrando la cara no higiénica y aquella que niega la sociedad. Es decir, intentan "hablar a favor de aquello que oculta la cortina", ya que, para poder subsistir en medio de una realidad tenebrosa como la nuestra, los artistas que no quieren vender sus obras como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Precisamente por ello, prefieren en lugar de vivir muertos, morir viviendo, recurriendo a las formas más drásticas de materialización y exhibición de sus proyectos autorreferenciales, con el fin de conseguir algo de inmortalidad en este perverso acto de autorreafirmación y, por tanto, de auto-conocimiento de sí mismos.

De este modo, me atrevería a concluir afirmando que la imagen del autorretrato último, desde el autorretrato pictórico próximo a la muerte del artista hasta proyectos actuales de autorretrato, se

trata de una imagen impregnada de una voluntad de autodestrucción. Una voluntad que deviene auto-representación en el contexto de la experiencia límite, donde el conocimiento determinado por el autorretrato nos remite al impulso autodestructivo del mito clásico de Narciso. Ahora bien, un Narciso herido que se aleja de Eros para acercarse a Tánatos y devolvemos una definición de sí mismo que no coincide con la que nos impone la sociedad, ligada al bienestar.

Publishing limited.

Bibliografía

- Amorós, L. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Cendeac: Murcia.
- Amorós, L. (2006). Ante la bofetada de lo real, en *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset. 297, pp. 26-42.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Artaud, A. (1991). *Van Gogh: El suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de dios*. Madrid: Fundamentos.
- Baudelaire, C. (1998) *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2002). *La oscuridad no miente*. Madrid: Taurus.
- Bergson, H. (2003). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Clair, J. (1999). *Elogio de lo visible*. Barcelona: Seix Barral.
- Critchley, S. (2010). *Sobre el humor*. Torrelavega: Quálea.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. Valencia: Pretextos.
- Nancy, J.L. (2010). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Nietzsche, F. (1997). *Así hablaba Zaratustra*. Barcelona: Edicocumunicación.
- Steiner, G. (1998) *Presencias Reales*. Barcelona: Destino.
- VV.AA. (1996) *Ceci est mon corps...Ceci est mon logiciel...This is my body*. London: Black Dog

O CORPO REINVENTADO E A PARÁBOLA DO BESTIÁRIO HUMANO NOS MOSAICOS DA ANTIGA HISPÂNIA

Cátia Mourão*

Instituto de História da Arte - FCSH/UNL

RESUMO

As imagens fantasiosas do corpo humano surgem em todas as manifestações da cultura material, civilizações e geografias. Especialmente recorrentes na Literatura e nas Artes Plásticas da Antiguidade Clássica, denunciam uma prática contrária à *mimesis praxeos physeos*, pois embora partam da referência em modelos reais de norma ou exceção, envolvem um processo de enfatização e recombinação das suas partes, amiúde conjugadas com elementos de outras espécies.

Mais do que simples reconfigurações anatómicas que provam a dimensão ficcional do paganismo, estas reinvenções antropomorfizadas revelam a predisposição para as auto-representações expressivas (caricaturais ou idealizadas) decorrentes de exercícios de auto-crítica e promoção (numa estreita relação psicossomática), denunciam a aspiração do Homem a demiurgo de novas formas e vidas, e atestam o desejo de ultrapassar as próprias limitações físicas e cognitivas, bem como de superar a condição mortal e terrena.

Neste texto debruçamo-nos sobre essas recriações na musivária romana peninsular e realçamos o seu valor como elementos-chave para o conhecimento da cultura coeva e para a interpretação do sentido metafórico das narrativas mitológicas.

Palavras-chave: Híbridos; monstros; mosaicos romanos.

ABSTRACT

Fantastical images of the human body emerge in all expressions of material culture, civilisations and locations. Particularly recurrent in the literature and visual arts of Classical Antiquity, they reveal a practice that goes against *mimesis praxeos physeos*, because although they are based on references to real models of rule or exception, they involve a process of emphasizing and rearranging their parts, often mixed with elements from other species.

Rather than simple anatomical reconfigurations that demonstrate the fictional side of paganism, these anthropomorphised reinventions show a predisposition to expressive self-representations (caricatured or idealised) arising from self-criticism and promotion exercises (in a highly psychosomatic relationship). They decry Man's aspiration to be a demiurge of new forms and lives, and attest to his desire to overcome physical and cognitive limitations, and to surpass his mortal, earthly condition.

This text discusses these recreations in Roman mosaics in the Iberian Peninsula and highlights their value as key elements for knowing about culture at the time and for interpreting the metaphorical meaning of mythological narratives.

Keywords: Hybrids; monsters; roman mosaics.

*catia.mourao@ar.parlamento.pt

As tipologias do Bestiário Humano clássico

Por Bestiário Humano entendemos todas as figuras míticas de inspiração antropomórfica que de modo mais pontual ou mais extenso se demarcam do padrão anatómico da espécie humana (ortomorfismo humano real) e das suas variantes possíveis (heteromorfismos humanos reais, decorrentes de variações biológicas, miscigenações, mutações e anomalias genéticas). Estes heteromorfismos imaginários subdividem-se em teratomorfismos e hibridismos, igualmente fantasiosos, sendo que entre os primeiros contam-se as geminações siamesas, os gigantismos e os nanismos, e entre os segundos encontram-se diversos exemplos de cruzamentos entre elementos de procedências diferentes.

Embora estas categorias de fenómenos de exceção existam na realidade, devemos esclarecer que as suas expressões ficcionais diferem radicalmente das ocorrências naturais tanto ao nível da incidência como do aspeto fisionómico. No sentido desta desambiguação, e antes de detalharmos as características próprias das manifestações teratológicas e híbridas documentadas na museologia romana da antiga Hispânia, salientamos desde logo que a maior diferença entre os heteromorfismos reais e os míticos reside na limitação e na contenção daqueles, por oposição à frequência, à hiperbolização e à extrapolação destes.

1. BESTIÁRIO HUMANO TERATOLÓGICO

O termo "teratomórfico" resulta da associação das palavras gregas *téras* (τέρας) e *morphē* (μορφή), que significam, respetivamente, monstro e forma. Teratomorfismos são, portanto, todas as formas monstruosas reais e míticas que compreendem desproporções e malformações por desdobramento (excesso) ou supressão (defeito) de órgãos ou membros, relativamente ao *métron* de uma única espécie. No entanto os teratomorfismos míticos diferem dos reais pela superlativação dos resultados ao ponto da improbabilidade e pela anormal amplificação das capacidades, em vez

da diminuição dos poderes ou até mesmo da incapacidade (GIL, 2006, p. 143). Efetivamente, existem fenómenos naturais de geminação siamesa, mas a maioria ocorre na forma dupla e não superior (LEROI, 2009, p. 31-77). Do mesmo modo, o verdadeiro gigantismo nunca atinge o dobro da altura média do ser humano e não consta que algum caso até agora verificado estivesse associado à real ciclocefalia, como sucede nos mitos (LEROI, 2009, p. 83-96). Também as várias expressões reais de crescimento reduzido, de entre as quais se destacam os Pigmeus Africanos (LEROI, 2009, p. 203-215) e os Anões, não produzem efeitos tão significativos como se verifica nos congéneres míticos, normalmente representados com uma diminuição corporal à escala das aves (LEROI, 2009, p. 191-240) e com órgãos sexuais de proporções acintosamente desmesuradas (macromastia e macrofalia) e assumidamente caricaturais. A ocorrência factológica dos fenómenos de gigantismo, ciclocefalia e nanismo implica certas limitações físicas que dificilmente podem ser entendidas enquanto sobredotações, contrariamente ao que acontece sempre no registo mítico.

1.1. Geminação siamesa mítica

1.1.1. Gerião

Não sendo uma solução formal especialmente comum no ideário mitológico grego-romano, a geminação siamesa surge adstrita a uma personagem com especial relevo na geografia hispânica: Gerião. Esta figura masculina, que se acreditava habitar na Península Ibérica e dominar um extenso território onde pastava uma imensa manada de bovídeos, apresenta uma morfologia antropomórfica com teratomorfismo por geminação siamesa tripla.

Gerião afirmou-se como um símbolo bélico de defesa territorial e material, e como um perigo latente para quem ousasse invadir os seus domínios ou tomar-lhe os pertences. Com efeito, no cumprimento do seu 10º Trabalho (APOLODORO, *Biblioteca*, II, 2.10), Hércules teve de roubar os bois do portentoso guerreiro e viu-se em dificuldades. Depois de aniquilar

os guardadores de gado, defrontou pessoalmente o dono e travou com ele um combate desigual, já que o trigêmeo possuía a força e o raciocínio de três homens, ao passo que Hércules contava somente com as valências próprias de um único homem. Segundo Hesíodo (*Teogonia*, 288-290), Gerião terá mesmo sido morto por Hércules e, neste sentido, a vitória do herói reveste-se de uma relevância maior e exalta a sua coragem e bravura numa situação de desvantagem.



Fig.1

Nos mosaicos da Hispânia, a iconografia do episódio do confronto entre Hércules e Gerião torna evidente a inferioridade numérica do herói e vantagem do trigêmeo. No tesselado de Valência (Fig. 1), hoje no Museu Arqueológico Nacional, os dois personagens partilham o exíguo espaço de um retângulo e Gerião parece resultar da união perspéctica de 3 seres idênticos, ostentando 3 cabeças, 5 ou 6 pernas e 2 ou 3 troncos (os braços estão ocultados pelo escudo). O herói fixa o inimigo nos olhos (demonstrando uma atitude frontal, nobre e destemida, portanto virtuosa), agarra-lhe o escudo e prepara-se para lhe desferir um golpe de clava (o que desgarrar da lenda, dado que Gerião foi abatido com flechas, mas serve para enfatizar a ideia de combate próximo e, portanto, mais valoroso do que um alvejamento à distância). Envergando apenas a pele do leão de Nemeia, Hércules está quase nu, exibindo simultaneamente a sua desproteção e a

sua valentia, a sua vulnerabilidade e a sua robustez física; por seu turno, o vilão mostra-se apetrechadíssimo, com traje bélico completo (escudo, arma, túnica curta e elmos gregos – pormenor que atesta a sua origem helénica). Nesta representação sobressai a vitória do “herói humano” no confronto corpo a corpo com o “monstro humano”, triplamente mais dotado e protegido do que ele.

1.2. Gigantismos

1.2.1. Polifemo

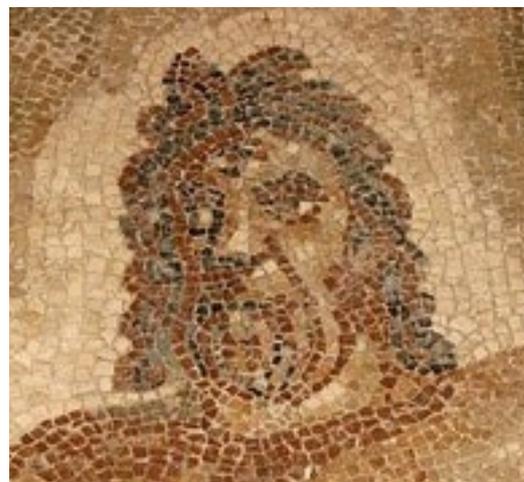


Fig.2

Embora não sejam os únicos casos mitológicos dotados de dimensões corporais exageradas, os Ciclopes são, sem dúvida, os mais conhecidos e representados nas artes plásticas. De entre eles, Polifemo foi o mais privilegiado na musivária romana, surgindo em pelo menos 2 tesselados ibéricos, estando um deles em Córdoba (Fig. 2) e o outro em Tarragona. No entanto, apesar do rigor descritivo impresso na literatura – que concebia esta enorme personagem com uma morfologia antropomórfica com teratomorfismo por gigantismo e ciclocefalia –, as representações em mosaico mostram sempre o gigante com 3 olhos, em vez de 1 só. Longe de constituir uma especificidade hispânica, tal característica atesta-se também no painel tunisino de El Djem e na composição siciliana da Vila Romana del Casale.

Ao contrário da visão monoftálmica, que constitui uma limitação de capacidades, a multiplicação de olhos funciona como uma sobredotação pela superlativação de poderes. Com efeito, tal como os seus congéneres, Polifemo era já naturalmente robusto e fazia uso excessivo da «força, violência e perícia» (HESÍODO, *Teogonia*, 146) – o que era, aliás, consentâneo não apenas com a sua dimensão física mas também com a sua condição civilizacional bárbara, pois tinha modos rudes e hábitos primitivos, vivia numa gruta, alimentava-se de carne crua, amiúde humana, era socialmente desorganizado e não obedecia a leis (HOMERO, *Odisseia*, IX, 105 e 112).

Ora a representação com maior quantidade de olhos compreende não só uma visão mais apurada, mas também uma superior aptidão para a vigilância e para a atenção. Esta extrapolação de sentidos aumenta o potencial de risco do Ciclope Polifemo e valoriza o desempenho heróico de quem o afrontava e vencía. Neste sentido, Polifemo encarnava o paradigma da correspondência entre a deformidade corporal, a distorção moral e a actuação imoral. Mas embora beneficiasse de uma visão mais ampla, afinal Polifemo não tinha maior previdência do que os heróis que o defrontaram. Mostrando a discrepância entre as valências físicas e as capacidades intelectuais (num jogo de opostos entre o excesso de visão, enquanto sentido, e o defeito da previsão, enquanto raciocínio), o gigante deixou-se enganar por Ulisses, quando este regressou de Tróia com os companheiros, e bebeu o vinho que o herói lhe ofereceu, acabando por adormecer embriagado e vulnerável. Tendo previsto este desfecho, os troianos cegaram-no, triunfando neste episódio onde sobressai a valorização do raciocínio sobre a força e a vitória da astúcia sobre a estultícia (HOMERO, *Odisseia*, I, 68-73; VERGÍLIO, *Eneida*, III, 991-1027). Era este o episódio que surgia parcialmente ilustrado num mosaico de Tarragona (hoje muito destruído e exposto no museu desta cidade), onde o Ciclope está sentado numa rocha, com um carneiro a seu lado (evocando a pastorícia), uma vítima humana e

algumas ossadas a seus pés (aludindo à antropofagia), e a receber de Ulisses a ardilosa oferta.

1.3. Nanismos

1.3.1. Pigmeus

Os Pigmeus míticos apresentam uma morfologia antropomórfica com teratomorfismo por nanismo e desproporção de membros (redução das pernas e dos braços, macrofalia, e ocasionalmente macrofalia e macromastia).

As suas representações gráficas contêm variantes que decorrem da criatividade e dos modelos de cada artista (BOISSEL, 2007, p. 184, 188-191 e 194-204), sendo que em raras obras de arte (sobretudo gregas arcaicas) são apresentados como homens muito pequenos mas corretamente proporcionados, autênticas miniaturas de adultos normais; noutras peças denunciam uma inspiração na fisionomia infantil; a maior parte, no entanto, confere-lhes uma anatomia anã com acondroplasia ou pseudo-acondroplasia (conforme apresentam desproporções mais ou menos ligeiras nos braços e nas pernas, no tronco e no crânio, ou apenas no último).

Nos mosaicos hispânicos não existem indícios de referência direta em Pigmeus reais, o que não será de estranhar pois se é certo que este povo era já conhecido à época (embora de modo muito insuficiente), também é óbvio que a esmagadora maioria dos romanos jamais teria visto um único representante (BOISSEL, 2007, p. 184, 216-217 e 332).

Geograficamente distantes, os Pigmeus foram reinventados com compleições engendradas no cruzamento entre nanismos reais e extrapolações próprias da imaginação, resultando em figuras com distorções burlescas que se prestavam a representações cómicas. Aliás, a excessiva dimensão com que eram, normalmente, dotados os seus órgãos reprodutores denuncia não só o gosto dos gregos e romanos pelo erotismo, mas também a vulgarização da ideia de que os indígenas, habituados à nudez quotidiana, teriam um maior apetite sexual e seriam dotados de

atributos mais generosos (BOISSEL, 2007, p. 197-200).

Na Península Ibérica foram até agora encontrados 5 mosaicos com Pigmeus integrados em cenas nilóticas de registo jocoso, lutando contra groux (geranomaquias), crocodilos e hipopótamos, e ocupando-se de outras atividades quotidianas que reforçam o quadro de dificuldades enfrentadas por este povo mítico que caiu em desgraça na sequência da arrogância religiosa da sua líder (Gerana) e da subsequente metamorfose desta em grua, por castigo da deusa Hera/Juno (GRIMAL, 2004, p. 374; BOISSEL, 2007, p. 225-228). Não se confinando à ridícula transformação física, o moralizante corretivo estendeu-se à conversão da personagem desaventurada em incitadora destas aves contra o antigo povo humano, redobrando-lhe as tarefas e agruras sazonais como forma de lembrança cíclica do dever de reverência dos Homens aos deuses.



Fig.3

Se a maioria das composições nilóticas decorre nas margens de outras principais, uma, porém, destaca-se das restantes ao assumir-se como tema único do mosaico: conserva-se na *Domus da Exædra*, em Itálica, e mostra 4 Pigmeus masculinos de diferentes tamanhos e idades, em atitudes inverosímeis e risíveis. Um está montado numa ave e apanha um golfinho com arpão; outro equilibra-se num pé sobre

o dorso de um grou e pesca um peixe; o mais velho está barbado, tem o falo proeminente e atinge um grou com uma lança, mostrando um vigor mais próprio da juventude do que da sua idade avançada; um último jaz por terra, com uma ave a bicar-lhe as nádegas. Nesta representação picaresca da vida e da morte, da virilidade e da fragilidade, da vitória e da derrota, sobrevém o tom crítico e ridicularizante com que os povos ditos civilizados e de estatura mais alta se referiam aos povos tidos como bárbaros e de estatura mais baixa. A constatação da diferença fez-se pela inferiorização e pelo escárnio do outro – o que se torna ainda mais evidente numa composição onde ele surge no centro.

2. BESTIÁRIO HUMANO HÍBRIDO

O étimo "híbrido" provém do grego *hýbris* (*Υβρις*), termo que expressava as ideias de desmedida e de desregra e que se instituiu como princípio moral e figura jurídica em situações de transgressão das normas éticas e sociais (BACELAR, 1984, p. 41). Tornando-se adjetivo por silogismo, passou a ser aplicado a tudo o que resulta da combinação não habitual de elementos de natureza distinta, inclusive ao fruto dos cruzamentos entre animais ou vegetais de espécies diferentes.

Tanto os hibridismos reais como os míticos compreendem, portanto, uma relação inter-específica. Todavia, os primeiros nascem de uniões limitadas a Famílias e Reinos idênticos, apresentam morfologias homogêneas, são geralmente dotados de uma força maior do que a dos seres puros e apresentam-se como exceções pontuais a uma regra natural, podendo ser considerados como manifestações espontâneas (quando ocorrem livremente na Natureza, sem outro propósito além satisfação imediata de um instinto) ou controladas (quando resultam da indução humana em cativeiro ou em horta e estufa, com o intuito de obtenção de uma espécie mais resistente). Embora se verifiquem casos de cruzamentos frutuossos nos Reinos animal e vegetal, ainda não se conhecem resultados positivos nas tentativas de hibridação entre humanos e outras espécies

animais ou vegetais.

Por seu turno, os híbridos mitológicos procedem de uniões arbitrárias e ilimitadas entre Famílias e Reinos diferentes, apresentam morfologias heterogêneas e inverosímeis, são dotados de uma força excepcional jamais possível na realidade, são frequentes no mundo da fantasia e podem ser considerados como manifestações espontâneas (quando ocorrem por vontade própria dos entes míticos, seja de comum acordo ou por subjugação de um a outro) ou controladas (quando decorrem por ação de um deus sobre seres inferiores, seja com intenção de puni-los, ou de ajudá-los, ou ainda de recompensá-los). Contrariamente à realidade, na mitologia existem numerosos casos de hibridações entre humanos e outros animais, vegetais e minerais.

Além das diferenças biológicas, também existem significativas diferenças concetuais entre os híbridos naturais e os míticos: ao passo que os primeiros só se revestem de um sentido intelectualizado quando são objetivamente promovidos pelo ser humano, afirmando-se *in extremis* como exemplos de superação de algumas leis da Natureza, os híbridos mitológicos têm sempre um valor simbólico imanente, instituindo-se *ab initio* como alegorias morais de valor pedagógico. Nestes casos, as características físicas e psicológicas inerentes às diferentes espécies animais ou vegetais conjugadas num único ser, bem como as formas de composição das diversas morfologias fantasiosas que este apresenta, são dois fatores que podem ajudar a revelar a carga positiva ou negativa que ele veicula. Com efeito, os conhecimentos que possamos ter, a partir das passagens mitológicas, sobre a mensagem que determinado híbrido transmite são quase sempre reiterados e acrescentados na análise da sua fisionomia, porquanto esta revela frequentemente uma esclarecedora relação psicossomática. Assim, é possível aferir a simbologia de cada personagem híbrida de acordo com a das várias espécies nele associadas e com a conformação justaposta ou aglutinada do seu corpo físico.

2.1. Híbridismos Humanos Justapostos

Por morfologias justapostas consideramos as composições orgânicas que preservam a integridade corporal de uma espécie e que a acrescem de elementos periféricos, com funcionalidades adicionais, oriundos de uma ou mais espécies diferentes da principal. Nas criaturas mitológicas gregas e romanas com fisionomias híbridas por justaposição, os membros associados não têm valor capital e não pertencem a animais das Classes mamífera (ainda que a espécie intacta possa pertencer) e reptilídea, sendo a sua aparência normalmente aprazível em termos estéticos e a sua conotação geralmente positiva em termos simbólicos, enquadrando-se quase sempre no ideal platónico (PLATÃO, *Timeu*, 87c; PLATÃO, *Politeia*, II, 7.VI.15-VII.5, 502c-521c.) da *kalokagathía* – *kalos* = Belo e *agathos* = Bom (LOMBARDO, 2003, p. 15, 16 e 25). Com efeito, os híbridos justapostos representados em mosaicos hispano-romanos descobertos até à data caracterizam-se por uma ambicionada sublimação formal e moral e surgem em contextos temáticos de harmonia, tais como cenas de triunfo, de amor, de abundância e de bem-aventurança, afirmando-se amiúde como coadjuvantes dos heróis. De entre eles destacam-se as Vitórias, Psique, Eros/Cupido e alguns génios alados, Talassa e Oceano.

2.1.1. Vitórias

As Vitórias têm uma morfologia híbrida extensivamente antropomórfica, com justaposição zoomórfica de asas de ave nas espaldas, assemelhando-se, nesta conjugação, a certas representações de Génios das Estações do Ano. Apresentam-se como jovens, graciosas e aladas, de corpos esbeltos parcialmente cobertos por túnicas diáfanas. Como personificações alegóricas do triunfo e símbolos de vitória, podem transportar coroas de louros e palmas, integrar cenas de competição, premiar um auriga vitorioso ou um herói de peleja. A sua iconografia reflete, por conseguinte, a adequação do sexo feminino a um ideal de beleza, juventude e sucesso, ao qual se alia o simbolismo teofânico das aves como revelação da intervenção divina no desfecho de desafios e confrontos.

A obediência a estes conceitos estéticos e morais está atestada em numerosos mosaicos hispânicos, dos quais realçamos um exemplar de Mérida proveniente da Calle Holguín, hoje no Museu Nacional, onde a personagem se insere numa cena de corrida de cavalos e segura os arreios de um dos alazões que puxam o carro vencedor, como se tivesse sido ela a conduzir a quadriga à vitória. Apesar da total destruição do seu rosto, conserva a beleza do corpo jovem e sadiamente rosado, com harmoniosas proporções e generosamente desvelado pela abertura da toga, que lhe evidencia o ombro direito, o seio e o braço, bem como toda a perna esquerda, proporcionando um jogo de ocultação e revelação.

2.1.2. Eros/Cupido

O deus grego Eros e o seu homólogo romano Cupido foram geralmente representados com uma morfologia híbrida, predominantemente antropomórfica e com pontual justaposição de asas de ave nas costas (podendo, contudo, surgir mais raramente na forma áptera). Surgiram primeiro como jovens adolescentes ou adultos, passando depois a figurar também como crianças, em especial a partir da época helenística (SANTA BÁRBARA, 2005, p. 2). Tinham uma aparência sempre delicada e amiúde andrógina, e apresentavam-se frequentemente de corpo nu e em posição frontal, ocasionalmente com um manto diáfano pelas costas ou, mais raramente, sobre as pernas. A preferência pela exibição da nudez dos seus corpos poderá ser duplamente entendida como o seguimento de um padrão de nudez divina e como uma demonstração de franqueza e abertura de sentimentos, já que Eros e Cupido eram divindades consagradas ao Amor e este sentimento exige a revelação de toda a Verdade e a entrega total, situações que implicam uma exposição completa.

Em numerosos mosaicos da antiga Hispânia, Eros/Cupido surge de acordo com estas características físicas e funcionais. Como exemplo indicamos o semicírculo conservado na *Villa de Materno* (Carranque), em Toledo, onde o deus

assume o papel de instigador da paixão de Poseidon por Amimone. Tomado de amores por esta princesa, o deus proteiforme dos mares aparece transmutado num cavalo e é montado por Eros-menino. A forma equídea indica que Poseidon perdeu a faculdade do discernimento, própria dos deuses e dos humanos, e abandonou-se aos instintos, próprios dos animais (cfr. GILHUS, 2006, p. 78), ficando à mercê do pequeno deus do Amor, que para além de o montar, toma-lhe as rédeas e incita-o a consumir a relação, fazendo-o saltar sobre a jovem para possuí-la.

Esta representação prova que Eros, não obstante a tenra idade e pequeno tamanho, controla e manipula um sentimento sumamente poderoso, vivido por um deus bestializado e com o quádruplo do seu tamanho e da sua pujança. Neste paradoxo de estaturas, poderes e hierarquias atesta-se a verdadeira força de Eros/Cupido, à qual ninguém (divino ou humano, herói ou anti-herói) consegue escapar – como bem referiu Marco Argentário (*Antologia Palatina*, IX, 221): «Tremo com aquele que é funesto aos mortais: de facto, quem subjuga um animal selvagem não será complacente com uns quantos seres efémeros.»

2.1.3. Psique

Psique apresenta uma morfologia antropomórfica ora pura, ora híbrida, áptera ou com justaposição zoomórfica de asas nas costas, consoante o episódio representado se situa antes ou depois da sua imortalização. De fisionomia atrativa, surge tanto como uma criança delicada, quanto como uma jovem e bela mulher, de corpo desnudo ou parcialmente coberto por panejamentos. As suas asas podem ser de ave ou de borboleta (RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 80 e 81) – sendo que ambas traduzem os conceitos de espírito, incorpóreo, invisível e etéreo, consentâneos com a sua condição de personificação alegórica da mente humana (*Idem, Ibidem*) –, e integra cenas de idílio, iniciação ou morte (MOURÃO, 2009, p. 19).

A lenda de Apuleio (APULEIO, *O Burro de Ouro*, IV-VI) instituiu Psique como um



Fig.4

símbolo da alma humana, da curiosidade e da avidez de conhecimento, bem como das paixões e das tentações. A sua imortalização afigura-se como paradigma do perdão e do triunfo do amor sobre o delito, já que apesar de ter quebrado a promessa de não descobrir o semblante do esposo, Psique foi perdoada por este e pela sogra, Vénus.

A sua iconografia revela um estereótipo de Amor feminino que oscila entre a ingenuidade e a sensualidade, e reflete a definição de um perfil psicológico marcado pela curiosidade, pela imprudência e pelo fulgor.

A conformação das representações a estes conceitos estéticos e morais pode ser constatada em 3 obras musivas da antiga Hispânia, de entre as quais escolhemos a

proveniente da Plaza de la Corredera (hoje no Alcázar de los Reyes Cristianos), onde a personagem ostenta asas de borboleta e tem a aparência de uma adolescente. Exibe o corpo de tez rosa clara (mais pálida do que a do amado, para melhor conformação a um ideal de beleza frágil), tem as costas nuas, apenas com um lenço sobre o ombro e em volta das pernas, retribui o abraço de Cupido, recebe dele um *osculum* na face e eleva-se com ele no ar, como se voassem em ascensão. A gestualidade intensa e o traje diminuto conferem à figura valores de sensualidade, paixão, entrega e enlevo. Por outro lado, a tenra idade evoca a ingenuidade dos primeiros amores e a imaturidade com que estes são vividos.

2.1.4. Talassa

Talassa apresenta normalmente uma morfologia híbrida, maioritariamente antropomórfica e com justaposição zoomórfica de crustáceos nas têmporas, embora tenha sido representada com forma antropomórfica pura no dealbar da Idade Média (RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965, p. 172; FARAL, 1953, GARCÍA FUENTES, 1973; BLANC, 2006). Enquanto personificação alegórica feminina do mar, é representada como uma jovem mulher de cabelos longos, emergindo das águas marinhas, podendo transportar um remo e fazer-se acompanhar de animais marinhos (híbridos ou puros).

A sua iconografia reflete um estereótipo



Fig.5

feminino de beleza vinculado à juventude e à fertilidade (na medida em que o seu hibridismo sugere que dela brotam os “frutos do mar”).

A adequação a estes conceitos estéticos e morais está patente em dois mosaicos hispânicos de Jaén, um dos quais proveniente de Marroquíes Altos, hoje no Museu da cidade (Fig. 5). Nele, a personagem ocupa o eixo central da composição, apresenta-se em busto (como se tivesse o corpo imerso), exhibe o rosto jovem e sereno, ostenta pinças de caranguejo entre os cabelos e está adornada com um diadema lanceolado e um colar serpentiforme. Integra-se num ambiente marinho, transporta um remo e está rodeada por animais reais e fantásticos (peixes, bivalves e dois *ketoi*), elementos que aludem ao apaziguamento e à navegabilidade das águas, à riqueza da fauna marinha como fonte de alimento e de imaginação.

2.1.5. Oceano

No período grego arcaico, Oceano foi concebido com uma fisionomia híbrida aglutinada, antropomórfica até à cintura e ictioforme a partir daí, contando com chifres de quadrúpede. Esta morfologia, que era comum a outras divindades aquáticas, estava inferiormente adaptada à deslocação na água e superiormente adequada à evocação da sua inicial natureza flumínea, já que os chifres constituíam uma alusão aos rios que de si nasciam, tal como explicou Apolónio de Rodes a propósito do Rio Istro (*Argonáutica*, IV, 290-291). No entanto, à medida que se foi afirmando como divindade maior de todas as águas, doces e salgadas, e já não apenas dos rios, Oceano foi sendo nobilitado e dignificado com um aspeto cada vez mais antropomórfico, especialmente na arte romana, mantendo um hibridismo mais pontual e agora preferencialmente justaposto, com associação limitada de alguns elementos da fauna e da flora marinha, tais como membros de crustáceos artrópodes (caranguejos e lagostas) nas têmporas, algas, limos e outros elementos vegetais nas capilaridades e em certas partes do

corpo.

Na grande maioria das vezes, Oceano foi representado em idade madura, com rosto severo a pele dourada pelo sol, cabelos e barbas em desalinho, revoltos pelos Ventos que amiúde o acompanham. A idade plena indicava a antiguidade geracional do titã, inferia a sabedoria necessária ao governo de um elemento primordial e inspirava respeito; a aparência austera revelava a sua índole implacável e o seu temperamento imprevisível, que tanto podia ter consequências benéficas e generosas, como prejudiciais e devastadores, ora propiciando a calma necessária às longas navegações, ora desencadeando violentas procelas e trazendo inimigos reais e imaginários que desafiavam as vidas dos homens comuns, dos heróis das grandes epopeias (HOMERO, *Odisseia* e VERGÍLIO, *Eneida*) e até de alguns deuses olímpicos (HIGINO, *Fábulas*, 134; PSEUDO-HIGINO, *Astronómica*, XII, 17; OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 572; APOLÓNIO DE RODES, *Argonáutica*).

Funcionando de modo quase arbitrário como coadjuvante e como oponente dos protagonistas, Oceano podia ser representado com uma expressão mais amena ou mais grave, e com uma dimensão híbrida mais contida ou mais extensa. De entre as 19 representações musivas peninsulares deste deus, selecionamos a de Alter do Chão por ser a única onde se apresenta de corpo inteiro no território hoje nacional. Aqui a figura está dotada de grandes proporções, apresenta-se em pose reclinada e enverga um manto azul esverdeado – características que denunciam a referência na iconografia romana dos rios (como a de Tiberino, que o ladeia no mesmo mosaico). O rosto e o pescoço têm tonalidades carnis, mas o resto do corpo tem a cor do manto, parecendo indicar que o deus se encontra parcialmente submerso em água ou que é mesmo feito deste elemento. Além das pinças de caranguejo e das antenas de lagosta nas têmporas, tem fios de água a escorrer pelos cantos da boca e jatos do mesmo líquido jorrando do peito. Este último pormenor de extremo realismo e raridade (para o qual não encontramos paralelo em

todo o mundo romano) está ligado à ideia de fertilidade das águas e coloca Oceano numa posição dúbia, comprometida entre a divindade e a personificação do próprio elemento aquático.

2.2. Hibridismos humanos aglutinados

Por morfologias aglutinadas consideramos as composições orgânicas que não preservam a integridade corporal de uma única espécie, combinando duas ou mais espécies diferentes em proporções preferencialmente equitativas (embora se notem casos aleatórios) e com número equilibrado ou redundante de membros (duplicando os superiores ou inferiores, ou os dianteiros ou posteriores). Nas criaturas mitológicas gregas e romanas com fisionomias híbridas por aglutinação, todas as partes associadas podem assumir um valor capital (ainda que tal não seja forçoso) e podem pertencer a animais das Classes mamífera e reptilídea, sendo a sua aparência normalmente desagradável em termos estéticos e a sua conotação geralmente negativa em termos simbólicos. De facto, excetuando casos pontuais que envolvem a associação vegetal (pela carga simbólica positiva que esta tem, enquanto arquétipo vital universal, e que se sobrepõe à conotação negativa da corrupção formal, permitindo sublimar o seu sentido), os híbridos aglutinados presentes em mosaicos hispano-romanos até agora descobertos caracterizam-se por uma corrupção formal e moral e surgem em contextos temáticos de tensão ou perigo, tais como cenas de festa efusiva (cortejos báquicos e marinhos), de provas ou trabalhos, de luta e de castigos, afirmando-se amiúde como adversários reais ou retóricos dos heróis. De entre eles destacam-se a Medusa, a Hidra de Lerna, as Sereias, a Esfinge, os Centauros, os Tritões, Pã e o Minotauro.

2.2.1. Medusa

A Medusa tem uma morfologia híbrida justaposta e aglutinada, antropomórfica e zoomórfica, com corpo e cabeça de mulher, asas de ave de rapina, ofídios no lugar dos cabelos, rosto severo e olhar petrificante, sendo a sua aparência manifestamente desagradável. Segundo as

diferentes versões, tal aspeto podia ser inato (como sucedia com tantos outros bizarros habitantes de zonas longínquas e bárbaras), ou, pelo contrário, podia ter sido adquirido na sequência de um castigo aplicado por Atena – pois consoante os autores, a deusa penalizara a górgona por esta rivalizar com ela na beleza, ou por ter desrespeitado um templo onde se lhe prestava culto (GRIMAL, 2004, p. 187 e 188).

Horripilante e perversa por natureza ou por sanção e recalçamento, a Medusa foi finalmente decapitada por Perseu e a sua cabeça passou a servir como símbolo apotropaico em espaços públicos ou privados e no armamento de deuses e heróis, tendo sido usado por Atena/Minerva, como proteção contra os inimigos, e pelo próprio Perseu, para petrificar o monstro marinho no resgate de Andrómeda.

A iconografia híbrida da górgona acaba por refletir os seus atos de *hýbris* (barbaridade, vaidade ou profanação) e os castigos que recebeu (a medonha cabeleira de ofídios e a decapitação) funcionam como exemplos morais com valor didático.

A obediência a estes conceitos estéticos e morais está atestada em muitos mosaicos hispânicos, de entre os quais ressaltamos o medalhão de Tarragona, exposto no Museo Nacional Arqueológico desta cidade, onde a Medusa se mostra em grande plano, preenchendo todo o espaço circular. Executada com primor técnico e tratada com admiráveis valores plásticos e expressivos, a figura ostenta um emaranhado capilar formado por finas serpentes, tem duas asas na fronte, uma considerável tensão facial e o olhar intenso, sensivelmente desviado para um ponto elevado e algo indefinido. A desordem caótica dos répteis e a carga dramática do rosto e do olhar, prudentemente desviado para não “afetar” o espetador, transformam a personagem num ícone do perigo iminente.

2.2.2. Hidra de Lerna

A Hidra de Lerna tem uma morfologia híbrida aglutinada dupla, com corpo de

serpente, uma ou mais cabeças de mulher e várias serpentes no lugar dos cabelos. Embora o número de cabeças varie tanto quanto os autores que a contemplaram, a sua fisionomia é sempre bizarra e afirma-se como característica de nascença. Do mesmo modo, correspondia-lhe uma índole maléfica e a sua presença constituía uma ameaça mortal para quem dela se aproximasse, em virtude do veneno dos ofídios capilares e do seu hálito fétido.

Personificação do mal e exemplo dos perigos de envenenamento por inoculação e por inalação, a Hidra foi engendrada pela deusa Hera para colocar à prova o mortal Hércules e acabou por ser morta por este, que a decapitou com o auxílio de Iolau. O seu veneno foi utilizado pelo herói para contaminar flechas e alvejar os adversários, numa demonstração dupla de inteligência e força.

A iconografia híbrida da Hidra somatiza o lado perverso, "viperino" e praticante de atos de *hýbris* (assassinato), sendo que a personagem e o castigo a ela aplicado funcionam como exemplos de valor didático. A conformidade com estes conceitos estéticos e morais está atestada em 2 mosaicos da Hispânia, ambos com ilustração dos 12 Trabalhos de Hércules, de entre os quais selecionamos o de Líria (Valência), hoje no Museu Arqueológico Nacional, em Madrid. Nele, a figura apresenta-se como uma serpente de enormes dimensões, com uma única cabeça de mulher e diversas serpentes em jeito de cabelos. O herói domina-a, imobilizando-a com um joelho sobre o corpo enrolado, agarrando uma das serpentes da cabeça e preparando-se para lhe desferir um golpe de clava (o que destoa da lenda, posto que a Hidra foi decapitada). Nesta representação sobressai a vitória do herói contra a força do mal protagonizada pelo monstro feminino.

2.2.3. Sereias

Originalmente as Sereias apresentavam uma morfologia híbrida aglutinada antropomórfica superior e aviforme inferior, variando a proporção das respetivas partes

de acordo com as épocas e os exemplares artísticos. Por volta do Séc. VI d.C. iniciou-se uma alteração no seu aspeto, tendo a metade inferior do seu corpo sido convertida em cauda de peixe (RUIZ DE ELVIRA, 1964-1965, p. 172; FARAL, 1953; GARCÍA FUENTES, 1973; BLANC, 2006).

As suas fisionomias na arte grega e romana são antagonicamente repulsivas e atrativas, expressando a dualidade dos próprios atos e dos sentimentos que provocavam naqueles com quem interagiam. De facto, a sua atuação era duplamente bela e horrível, pois encantava pela música e provocava a morte a quem a ouvia.

Consoante as lendas, a aparência híbrida das Sereias seria uma característica adquirida na sequência de um desejo próprio (OVIDIO, *Metamorfoses* V, 512-562) – segundo o qual elas teriam ganhado asas para resgatarem Perséfone/Prosérpina, raptada por Hades/Plutão –, ou de um castigo perpetrado por Deméter/Ceres (HIGINO, *Fábulas*, 125) – que as terá castigado com a desfiguração por não terem evitado o rapto da filha. A iconografia das Sereias ilustrava, de modo lato, a faceta encantatória e sedutora do sexo feminino, à qual se associava o simbolismo predador das aves de rapina, funcionando como advertência para o sexo masculino.

A concertação com estes conceitos estéticos e morais está atestada num mosaico proveniente de Santa Vitória do Ameixial (Fig. 6), hoje no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa, onde surgem 3 Sereias integradas numa cena homérica (HOMERO, *Odisséia*, XII, 1-200). Apresentam-se todas como jovens mulheres até à cintura e aves daí para baixo, cada uma poisada no seu rochedo, duas delas tocando um instrumento (flauta dupla e lira) e a do meio cantando. Ulisses surge mais à esquerda, atado ao mastro do navio que segue viagem, demonstrando o sucesso do expediente do herói. Nesta representação sobressai a vitória do herói contra as tentações simbolizadas pelos híbridos femininos.



Fig.6

2.2.4. Esfinge

A Esfinge tem uma morfologia híbrida com aglutinação antropomórfica até à cintura e zoomórfica felina daí para baixo, acrescida de justaposição de asas de ave de rapina. Em sintonia com o seu aspeto grotesco, desarticulado, bizarro, corpulento e feroz, a sua índole era maléfica e a personagem constituía-se como uma ameaça mortal de antropofagia.

Remontando ao imaginário egípcio sob a forma masculina e com o nobre cargo de guardião da última morada dos Faraós, a Esfinge sofreu uma radical alteração de sexo, função e significado nas mitologias grega e romana, passando a figurar como criatura feminina e a desempenhar o papel de cruel castigadora (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 297-298). Surgiu, então, num contexto de vários atos de *hýbris* praticados no seio de uma família régia que colocou em risco numerosos princípios morais e a validade da própria sucessão; foi enviada a Tebas pela deusa Hera como castigo pelos amores homossexuais e extra-conjugais de Laio, filho do rei Lábdaco, com Crisipo; desafiava os habitantes daquela cidade com vários enigmas e devorava aqueles que não conseguiam resolvê-los (GRIMAL, 2004, p. 128 e 149). Na versão de Sófocles (*Oedipus Rex*), só Édipo (filho enjeitado de Laio, parricida e autor de incesto com a própria mãe, Jocasta) terá conseguido vencê-

la, usando a inteligência e resolvendo os desafios. Frustrada, ela lançou-se de um rochedo e morreu. Na Antiguidade Tardia surgem representações extra-mitológicas da Esfinge, nas quais é amansada por Orfeu, juntamente com outros animais, numa demonstração explícita e retórica da capacidade apaziguadora e conciliadora deste deus oriental.

A Esfinge personifica, por conseguinte, o conceito de enigma (enquanto desafio que estimula o raciocínio do interlocutor e não a sua força física) e é exemplo de ferocidade letal, sendo que a sua iconografia exalta as facetas enigmática e vingativa do sexo feminino perante a rejeição masculina. A estas características alegadamente próprias das mulheres, junta-se o simbolismo predador das aves de rapina e dos felinos de grande porte. Não será, pois, casual a sua conceção como ser do sexo feminino para castigar o amor entre dois homens, um dos quais casado e traidor da aliança conjugal com a sua mulher. Também a pujança e a fereza dos animais que a compõem são adequadas à punição física dos indivíduos do sexo masculino. A figura e os castigos (frustração e morte ou apaziguamento) a ela aplicados funcionam como exemplos morais de valor didático.

A conformidade com estes conceitos estéticos e morais demonstra-se em dois mosaicos da Hispânia, dos quais incidimos sobre o de Badajoz, exposto no Museo Arqueológico desta cidade, por ser um caso paradigmático da contextualização tardia da Esfinge. Nele, a figura aparece integrada numa cena do ciclo órfico, elevando-se num relevo acidentado (provavelmente aludindo ao penhasco tebano onde vivia) e destaca-se entre os vários animais que rodeiam Orfeu pelo facto de ser o único ser fantástico – e declaradamente feminino – ali contemplado. Uma vez que a fauna é variada, integrando aves, mamíferos e répteis, bichos ferozes e mansos de origem europeia, africana, asiática e também fantasiosa, a presença desta figura mítica em tal contexto reveste-se de um significado lato que extravasa a ideia de domínio das feras e abarca todas as criaturas e criações reais e imaginárias.

2.2.5. Centauros

Os Centauros apresentam uma morfologia híbrida por aglutinação antropomórfica até à cintura e zoomórfica daí para baixo, sendo originalmente concebidos como hipocentauros (meio homens, meio cavalos) e posteriormente, na arte romana tardia, bucentauros, capricentauros, onocentauros, etc (consoante resultavam do cruzamento com bovídeos, caprídeos, asnos e outros quadrúpedes terrestres). A sua fisionomia é bizarra, grotesca, desarticulada e corpulenta. Esta aparência estranha era uma característica de nascença e a sua índole desordeira era inata.

Os Centauros habitantes das planícies da Arcádia e da Tessália viviam em sociedade e normalmente acasalavam entre si (embora se verifiquem casos de tentativa de rapto e violação de humanas por centauros machos). Os filhos destas relações inter-específicas eram semelhantes aos progenitores, situação rara nas mitologias, onde frequentemente os filhos não partilham sequer da(s) espécie(s) dos seus pais. Estas particularidades revelam um interessante sentido de família, de grupo e até de identidade social, que, porém, não é garantia de cumprimento de quaisquer regras comportamentais próprias das sociedades desenvolvidas. Com efeito, os seus elementos eram indivíduos quase selvagens, propensos à embriaguez, a violentas pulsões carnis e ao uso excessivo da força (própria dos cavalos e imprópria dos humanos) em detrimento da inteligência (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 181-182), o que transformava esta sociedade num exemplo de desordem, caos e devassidão, bastante próxima das sociedades humanas primitivas e bárbaras. Neste sentido, os Centauros afiguram-se como alegorias do ser humano num estágio de evolução inferior, civilizacionalmente atrasado, ou pelo menos entregue a uma vida marginal quando comparada com a que levam os restantes cidadãos helenizados e romanizados. Os Centauros Quíron e Folo foram as únicas exceções claramente reconhecidas a esta regra, porquanto se regiam pelo raciocínio e pelas boas ações. Com percursos e destinos diferentes dos seus congéneres, foram

poupados por Hércules, que matou grande parte dos restantes elementos – façanha esta que consagrou o seu autor como herói e que constituiu um ato de triunfo da virtude sobre o vício.

A iconografia dos Centauros destaca não apenas a sua pujança física, típica dos equídeos que formam a parte inferior do seu corpo, mas também a sua ligação a contextos báquicos, onde o ambiente de festa convida a todos os excessos e prevaricações. A conformidade com estes conceitos estéticos e morais está patente no mosaico de Écija, conservado no Museo Histórico Municipal desta cidade. Nele estão representados dois casais de Centauros puxando a quadriga triunfal do deus Baco. O contexto dionisíaco em que as figuras se integram denuncia a tendência destes seres para a ebridez e para os comportamentos desregrados. As suas atitudes são, aliás, reveladoras da desordem social em que vivem, pois cada par segue uma direção oposta, sendo que o casal da direita vai a galope para esse lado e o casal da esquerda toma o rumo correspondente. A esta dessincronização junta-se o facto de cada um tocar o seu instrumento musical de forma diferente, o que parece resultar numa certa cacofonia.

2.2.6. Tritões

Tritão apresenta uma morfologia caracterizada pela aglutinação antropomórfica até à cintura, com ocasional justaposição de pinças e antenas de artrópode ou ramificações de coral nas fronteiras, e zoomórfica pisciforme daí para baixo, podendo ter cauda dupla ou simples, por vezes apresentando ainda pinças de crustáceo ou patas dianteiras de equídeo no ventre (nas versões ictiocentáuricas). Homologados nos Centauros, partilhavam com eles uma fisionomia bizarra, grotesca e desarticulada que, tal como aqueles, era característica de nascença e suscitava algum temor – de certa maneira reforçado pela pujante força e pela séria missão de mensageiros de Poseidon/Neptuno e de arautos de tempestades (RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1993, p. 46).

Ainda que existissem outros seres aquáticos

morfologicamente próximos de Tritão, tais como Glaukos, Nereus, Phorkys, Proteus e Aqueloo (NEIRA JIMÉNEZ, 1991 b, p. 42 e 43), nas primeiras teogonias não constavam referências a qualquer tipo de agrupamento social com caráter prolongado ou provisório. Não obstante, no período helenístico proliferaram as representações plurais destas criaturas, que logo passaram a interagir como uma coletividade. Este fenómeno enquadrou-se numa conjuntura estética de desdobramento figurativo (DURÁN PENEDO, 1993, p. 233), que ocorreu na razão direta do desenvolvimento de uma predileção pelo decorativismo de prevalência simétrica, ao qual não terão sido alheios o «gosto dos Gregos pelas personagens plurais» (Giulia SISSA, in PANTEL, 1993, p. 47) e a consciência coletiva inerente ao conceito de *Politeia* (Πολιτεία – equivalente à *Res Publica* romana). A arte romana incorporou já esta “coletivização” iconográfica de Tritão, e transpô-la para as representações de cortejos e de outras extensas composições com fauna real e mítica que pontuam ambientes termais, fontes e sarcófagos – sendo que ali têm uma função essencialmente decorativa, ligada à utilização prática das águas, e aqui adquirem uma simbologia escatológica, muito próxima da que têm os golfinhos enquanto animais psicopompos (MOURÃO, 2008, p. 18, 55, 57 e 124).

Bastante comuns na musivária ibérica, os Tritões figuram, entre outros, no painel inferior do tesselado de Santa Vitória do Ameixial, hoje no acervo do Museu Nacional de Arqueologia. Ali apresentam duas versões ictiocentáuricas diferentes, tendo um deles dois membros dianteiros de equídeo (versão mais comum) e outro duas pinças de crustáceo no ventre (caso único em território hispânico). Ambos transportam as respetivas Nereides sobre as longas caudas pisciformes e sulcam as águas repletas de peixes, tomando direções opostas como acontece amiúde com os Centauros – demonstrando também nesta atitude descoordenada a sua referenciação naqueles híbridos terrestres.

2.2.7. Pã

Concebido com uma morfologia híbrida aglutinada antropomórfica e zoomórfica caprídea, Pã foi arbitrariamente representado com diferentes proporções de cada espécie, apresentando, mais frequentemente, a metade superior humana masculina, com chifres na fronte, e a metade inferior de bode, podendo ocasionalmente ostentar cabeça de caprídeo e membros inferiores humanos. Na arte grega foi muitas vezes dotado de proeminentes atributos viris, característica que se foi perdendo na arte romana onde o aspeto antropomórfico se acentuou.

Esta divindade local dos pastores arcádicos rapidamente integrou a mitologia greco-romana, tornando-se presença habitual no ciclo dionisíaco graças à sua simbologia telúrica, ligada à fertilidade e às pulsões. Com efeito, encontramos-lo representado em numerosos mosaicos peninsulares de iconografia báquica, munido de um cajado, envergando uma pele de animal (*nebris*) e tocando uma siringe ou participando ativamente na vindima, assumindo um aspeto rústico, de modos desbragados e, por vezes, até libidinosos. Como exemplo indicamos um painel tesselado oriundo de Écija, conservado no Museo Histórico Municipal da cidade, onde Pã colabora numa cena de produção vinícola, transportando um cesto com uvas para o lagar, parecendo esboçar um passo de dança, imbuído do espírito festivo e, quiçá, já ébrio. Abaixo de si está o próprio deus Baco, em idade infantil e montado numa pantera, entre um *riton* e um *krater*, atestando a ligação com Pã.

2.2.8. Minotauro

O Minotauro apresenta uma morfologia aglutinada, composta por uma parte taurina capitular (alargada a toda a cabeça na arte grega e ocasionalmente resumida a dois chifres na arte romana), e por corpo humano. Embora a sua iconografia tenha sido confundida na época medieval com a dos bucentauros (*Liber Floridus*, de Lambert de Saint-Omer, fl. 20r), o Minotauro distingue-se deles não apenas pela distribuição inversa do hibridismo, mas sobretudo pela inferior

capacidade intelectual, já que a sua cabeça taurina não lhe permitia alcançar os níveis de raciocínio daqueles híbridos que tinham cabeça humana (embora optassem por se entorpecer com vinho e preferissem ceder aos instintos da sua porção animal).

Com a humanidade simbolicamente circunscrita à parte inferior, o Minotauro vivia irremediavelmente preso nos seus instintos animais e no seu Labirinto (PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, I, 27.10), sendo que a sua forma bizarra constituía uma somatização do castigo dos Homens que desprezam o dom da inteligência, que se nivelam com os seres irracionais e que ousam desafiar os deuses; por sua vez, o seu labirinto mais não era, afinal, do que uma parábola para a limitação da intelectual.

De entre as várias representações musivas hispânicas deste mítico híbrido e da sua condição irracional, escolhemos a que provém da *Villa* de Torre de Palma, onde o monstro apresenta a cabeça totalmente taurina e ostenta um corpo humano viril e vigoroso. Não obstante a sua pujança física, deixa-se dominar pelo herói Teseu, que lhe agarra um chifre e o faz ajoelhar-se. Tal ato é particularmente simbólico, na medida em que «agarrar o touro pelos chifres e dominar o animal, é impor a sua vontade e também vencer em si as pulsões primárias, o que equivale a transformar-se no mestre da luz, seja ela lunar ou solar» (BAYARD, 2008, p. 31).

CONCLUSÃO

Na nossa exposição sobre o Bestiário Humano esclarecemos a latitude do conceito de heteromorfismo e analisámos as suas expressões formais teratológicas (geminacões siamesas, gigantismos e nanismos) e híbridas (cruzamentos entre criaturas de Espécies, Famílias ou Reinos diferentes), estabelecendo quer as diferenças entre fenómenos reais (limitados e raros) e recriações fantasiosas (hiperbolizadas e frequentes), quer as dissemelhanças entre as várias arquiteturas morfológicas (desproporções por excesso ou defeito, dimorfismos e polimorfismos, justaposições e aglutinações).

Ao fazermos a contextualização temática mitológica de cada figura do Bestiário Humano, percecionamos as ideias de bestialização do Homem e de humanização dos restantes animais – comprometidas entre o entendimento do ser humano como parte integrante da Natureza (no sentido do reconhecimento de uma essência comum a todas as criaturas do Reino Animal), e o elitismo especista antropocêntrico (que simultaneamente eleva e rebaixa os seus congéneres, identificando-os com espécies animais simbolicamente conotadas com sentidos positivos ou negativos). Do mesmo modo, também entendemos as relações psicossomáticas e a correspondência entre integridade corporal e moralidade, ou corrupção física e imoralidade, e entre beleza, virtude e prémio, ou fealdade, vício e castigo (características que definem o papel dos protagonistas como seres civilizados ou bárbaros e como coadjuvantes ou oponentes dos heróis, em todo o caso promotores de uma noção de equilíbrio baseada na harmonia dos opostos).

Concluimos que cada figura do Bestiário Humano da Antiguidade tem simbolismos específicos e gerais, funciona como alegoria moral e assume uma função didática ativa na formação das mentalidades coevas – sendo que em alguns casos estes seus valores se mantêm na atualidade, sendo culturalmente transversais pela sua dimensão arquetípica. Neste sentido, percebemos que a Arte funciona como uma espécie de laboratório onde o Homem experimenta, desde sempre, processos de auto-transformação alquímica e que serve de meio privilegiado de transmissão de princípios civilizacionais.

Bibliografia

Bacelar, A. (1984). «Os homens são como os animais? O uso da fábula em *Os trabalhos e Os dias*», in *CALÍOPE: Presença Clássica*, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol.1, n.º 1, Editora 7 Letras, Rio de Janeiro, 1984, p. 33 a 42.

- Bayard, J. P. (2008). *Symbolique du labyrinthe. Sur le thème de l'errance*, Les éditions du huitième jour, Col. Symbolique, Paris.
- Belfiore, J.C. (2010). *Dictionnaire des Croyances et Symboles de l'Antiquité*, Larousse, Col. Larousse in Extenso, Paris.
- Blanc, A. e Blanc, R. (2006). *Monstres, Sirènes et Centaures. Symboles de l'art roman*, Éditions du Rocher, Paris.
- Boissel, I. (2007). *L'Égypte dans les mosaïques de l'occident romain: images et représentations (de la fin du IIème siècle avant J.-C. au IVème siècle après J.-C.)*, Vol. I (texte), Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Faculté des Lettres et Sciences Humaines da Université de Reims Champagne-Ardenne, Reims, policopiado.
- Burnet, E. e Burnet, R. (2012). *Le bestiaire biblique symbolique et fantastique. Origines, histoire, chefs-d'œuvre*, Bayard, Hors-Série La Croix, Col. Images, N. ° 3, Montrouge.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Editorial Teorema, Lisboa, 1994 (tradução do francês por Cristina Rodriguez e Artur Guerra – *Dictionnaire des Symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, Paris.)
- Durán Penedo, M. (1993). *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial*, Universitat Rovira / Virgili, Barcelona.
- Eco, U. (dir.), (2007). *História do Feio*, DIFEL, Algés, 2007 (tradução portuguesa de António Maia da Rocha, a partir do italiano *Storia della Bruttezza*, RCS Libri, S.p.A., Milão, 2007).
- Eco, U. (dir.), (2004). *História da Beleza*, DIFEL, Algés, 2004 (tradução portuguesa de António Maia da Rocha, do italiano *Bellezza. Storia di un'idea dell'occidente*, Motta On Line, s.l., 2002).
- Faral, E. (1953). «La Queue de Poisson des Sirènes», in *Romania*, LXXIV, s.l., 1953, p. 433-506.
- García Fuentes, M. C. (1973). «Algunas precisiones sobre las sirenas», Sep. *Cuadernos de Filología Clásica*, Vol. 5, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat Complutensis, Madrid.
- Gil, J. (2006). *Monstros*, Relógio d'Água Editores, col. Antropos, Lisboa.
- Gilhus, I. S. (2006). *Animals, Gods and Humans: Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York.
- Grimal, P. (2004). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 4ª ed.. Lisboa: Difel, 2004 (tradução do francês de *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951).
- Leclercq-Marx, J. (2002). *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, 2ª ed., Bruxelles, 2002.
- Leroi, A. M. (2009). *Mutantes - Forma, Variações e Erros do Corpo Humano*, Gradiva, Col. Ciência Aberta, Lisboa, 2009 (tradução portuguesa por Jorge Lima, com revisão científica de Paulo Gama Mota, a partir do inglês *Mutants - On the Form, Varieties and Errors of the Human Body*, Harper Perennial, London, 2003).
- Lombardo, G. (2003). *A Estética da Antiguidade Clássica*, Editorial Estampa, Lisboa, (tradução portuguesa por Isabel Teresa Santos, a partir do italiano *L'Estetica Antica*, Società Editrice il Mulino, Bolonha, 2002).
- Moore, C. C. (2009). *Making Monsters: The Monstrous-Feminine in Horace and Catullus*, Dissertação de Mestrado em Artes e Literatura Comparada, Colégio das Artes e Ciências da Universidade da Carolina do Sul, Carolina do Sul, 2009, policopiado.
- Mourão, C. (2012). «Las Sirenas en el limes de la civilización. Los ejemplos de los mosaicos de Santa Vitória do Ameixial y de Osuna», in *Civilización y Barbarie. El mito como argumento*, coord. Luz Neira, Universidad Carlos III de Madrid & Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid, pp. 195-202.
- Mourão, C. (2011). «Simbología de lo femenino en las representaciones de híbridos en los mosaicos romanos de España y Portugal», in *Las representaciones de mujeres y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Universidad Carlos III de Madrid & Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid, pp. 207-224.
- Mourão, C. (2008). *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*, Vols. I e II, Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade, Departamento de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010, policopiado.
- Neira Jiménez, M. L. (1992). *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos*.

Nereidas y Tritones, Tesis doctoral presentada a la Universidad Complutense, Madrid, 1992, policopiado.

Pantel, P. S. (1993). *História das Mulheres no Ocidente*, Vol. 1, «A Antiguidade», Edições Afrontamento, Porto, 1993 (tradução portuguesa por Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquim, a partir do italiano *Storia delle Donne*, Tome 1, «L'Antiquité», Gius Laterza & Figli Spa., Roma-Bari, 1990).

Rodríguez López, M. I. (1993). *Posídon y el thiasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*, tesis doctoral presentada a la Universidad Complutense de Madrid, policopiado.

Rodríguez López, M. I. (2002). «*Omnia vincit amor: iconografía de Eros y Psique*», in *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, dir. José Manuel Pita Andrade, Tomo XI, N.º 21, Madrid, 2002 (paginado de 77-101) – <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai21e.pdf> (consulta em 25/06/2009)

Ruiz de Elvira, A. (1964 -1965). «Bibliografía», in *Anales de la Universidad de Murcia*, XXIII, 1964-1965, Universidad de Murcia, p. 172 ss.

Santa Bárbara, M. L. (2005). «Representações do Amon», in *Metacrítica*, Revista de Filosofia da Unidade de Investigação em Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade Lusófona, dir. Fernando dos Santos Neves, N.º 6, Ano 3, Lisboa, 2005 (não paginado) – <http://metacritica.ulusofona.pt/representa%C3%A7%C3%B5es%20do%20amor.pdf> (consulta em 29/10/2009).

III

Uma teologia para o corpo

ON BODIES AND IMAGES IN THE MIDDLE AGES

Alícia Miguélez Cavero*

Instituto de Estudos Medievais da FCSH/UNL

RESUMO

O Simpósio Internacional "O Corpo através da Imagem", celebrado em Coimbra em Outubro de 2013, dirigiu-se ao estudo da representação do corpo ao longo da história a partir de um ponto de vista multidisciplinar. Respondendo aos desafios científicos do Simpósio, o objetivo deste trabalho foi estabelecer um quadro teórico, geral e abrangente sobre o corpo na Idade Média. Os determinantes do corpo, os seus usos e funções e a sua representação na imagem medieval são as principais questões abordadas neste estudo.

Palavras-chave: Corpo, Imagem, Imagem-Objecto, Idade Média

ABSTRACT

The International Symposium "O Corpo através da imagem", held in Coimbra in October 2013, addressed the study of body representation throughout History from a multidisciplinary viewpoint. Responding to the Symposium's scientific challenges, the objective of this paper was to establish a theoretical, general, and global framework on the body in the Middle Ages. The determinants of the body, its uses and functions and its depiction in the medieval image are thus the main issues approached in this study.

Keywords: Body, Image, Image-Object, Middle Ages

*amiguel@fcsh.unl.pt

1. INTRODUCTION

The symposium "O Corpo através da imagem", held in Coimbra in October 2013, was dedicated to a multidisciplinary analysis of the body image throughout the history of the western world. The objective of this study was to approach the body in a historical period, the Middle Ages, and build up a general theoretical framework of the session devoted to the medieval period, after which studies and approaches on more specific aspects on the body and its representation in medieval image were presented.

It is virtually impossible to tackle in depth all those aspects related to the body and its image in medieval culture; that is why my paper will be limited to specific remarks on the method for addressing the study of the body image in the Middle Ages. In this sense, the methodological basis for this approach will be the definition, description and analysis of the body made by several disciplines –Semiotics, Anthropology, Sociology and Image Theory.

In the first place and as a starting point I shall use Semiotics (Magli 1987), which holds that human body does not possess only one body but each person is plural in its bodies –biological, anatomic, anthropologic, historical.

In the second place, I am taking as a fundamental reference the idea from the Anthropology and Sociology according to which a body has completely different uses and functions in the various cultures and societies in which it lives and dies, since, as Marcel Mauss suggested a few decades ago, a body is a cultural product and each society imposes upon its individuals how to use their bodies specifically (Mauss, 1935).

The third methodological approach comes from the Image Theory, which pays attention both to the role played by the body in relation with its image and to the role played by the image in the depiction of the human body.

2. MEDIEVAL BODIES

Taking the semiotic and anthropological

analyses pointed above as a reference and applying them to the body study in the Middle Ages, we can suggest the existence of several kinds of medieval bodies and of various factors which conditioned the use of bodies in this historical time.

2.1. The biological body

The first of them is related to the "biological body" to which P. Magli refers. In this sense, it is necessary to bear in mind that man's life expectancy in the Middle Ages was about thirty-five years. Roughly old people are considered to be an exception. Some texts quite often that a person or a personage is old when they are hardly forty-five years old. For example, on studying the death of the French kings, J. Le Goff y N. Truong indicate that those who died when they were over fifty or fifty-five years old were exceptional (Le Goff & Truong, 2003). To it a lot of important factors must be added: tough conditions of life, wars, lack of sanitary facilities, etc. –all of them are factors that implied the appearance, development and rapid spread of diseases. Leprosy, for example, spread in Europe from the 7th century and was a major sanitary problem in the Middle Ages (Bériac, 1988).

Death was thus something occurring every day. Medieval man felt that death was something familiar and close –quite different from what present-day society thinks: quite often death is something people almost never talk about. Suffice it to say, for instance, that there are taboo topics related to death in our society –euthanasia and suicide, for example. The Middle Ages, on the contrary, used to take in and interact with death and the funerary world in a more dynamic, fluent, and natural way. It was the "Tamed Death" (Ariès, 1975, 1977, 1983). Yet this does not mean that death was more peaceful, as there was a great fear among people of meeting a sudden and hasty death, which entailed the risk of their dying in a state of mortal sin, so increasing the possibilities of their being condemned to hell (Le Goff & Truong, 2003). But something is true: the presence of death and of the dead was engrossing and ubiquitous in medieval man's daily life,

in his more immediate environment, and in his imagery. As J.-C. Schmitt has indicated, in the Middle Ages “the dead were in the centre of life in the same way as the churchyard was in the middle of the village” (Schmitt, 1988). Accordingly, a great turning point was the great epidemic plague which scoured Europe during the latter half of the 14th century –the Black Death. It decimated the population and, no doubt, had an effect on the idea that medieval people had about death. The natural relation they had with death and the funerary world was progressively giving way to the surging of a certain fascination about death, which we see reflected in various manifestations – literature and iconography among them.

2.2. The social body

The second of the facts that conditioned human body is related to the kind of society and culture of this period, that is, we stand in front of the “social body”. Medieval civilization developed a kind of hierarchical and pyramidal society out of the establishment of a political economic and institutional specific system –feudalism (Bloch, 1939; Ganshof, 1982 reed; Sánchez-Albornoz, 1993; Baschet, 2006). That conditioned the evolution of the western world community and imposed upon individuals some certain uses of their bodies.

Thus, each social group should utilise their bodies according to some specific purposes: the classes at the top of the social pyramid were expected to use their bodies to govern that pyramid correctly; the religious estate was expected to use theirs to pray and seek society’s moral good; while common people, which occupied the base of the pyramid, were expected to use their bodies to sustain society. The body itself was used metaphorically to explain the functioning, dynamics and hierarchy of medieval civilization. Inhering some general ideas that were rooted in Platonic philosophy and the Helenistic and Late Roman world, medieval civilisation established a symbolic comparison of the human body to explain its dynamics and social structures. This political use of the body as a metaphor commenced to be institutionalised in Carolingian times,

and came to be important in the Gregorian Reform; it reached its summit in the 12th century, in John of Salisbury’s writings, as is demonstrated in the well-known passage of his *Policraticus*, which made a metaphoric comparison of social, political, and institutional reality taking the human body as its basis (Le Goff, 1989; Klapisch-Zuber, 1993).

On the other hand, feudalism imposed the establishment of a patronage and vassalage system between the various social groups, from the top to the base of the pyramid. This relationship had a pivotal consequence for the body, as it became the sole protagonist of the acts most relevant to the community. We can accordingly remark its role in the so called symbolic rite of vassalage –a ceremony at which lords and vassals showed their compromise and link for life (Althoff, 1997; Buc, 2000; Carré, 1992; Le Goff, 1977; Keller, 1993; Koziol, 1992; Rusell Major, 1987).

2.3. The religious body

In relation to medieval man’s beliefs, lifestyles and anthropological experiences, we can speak of a “religious body”, which, on approaching the analysis of the body in Medieval West becomes a primordial study object. The three main great religions which lived next to each other in the Medieval West –Christianity, Judaism, and Islam– had a particular, specific and very different view of the human body, various ways of interacting with and using it, as well as of looking at the bodies of the other religions they lived with (Martínez Gázquez & Tolau, 2013).

Regarding Christianity, the predominant religion in Medieval Western Europe, the biblical story of God’s creation of Adam, first moulded and then animated, marks the starting point of the importance the body had in Christian beliefs but it also shows another fact: how the Church tried and, in fact, succeeded on many occasions to impose an energetic control in every aspect related to the acts and interactions of the human body in the medieval period. Yet, as J.-C. Schmitt has stated, medieval Christianity never knew

how to solve the contradiction between two of its deep demands: on the one hand, the desire of rejecting the body so as to better tend towards God, assimilate spiritual and immaterial things; on the other, the necessity to imagine what is visible and, consequently, to place things in space and time, to imagine places, forms, volumes and bodies precisely where they should not exist (Schmitt, 1988, pp. 63-69).

This dichotomy in Christianity gave rise to a great veneration of the body but, at the same time, to the fact that, throughout the Middle Ages, it was highlighted that, in a rough and violent way, the body should be chastised.

As for the bodies that were venerated, these were mainly and in a hierarchical order, those of Christ, the Virgin, the saints and the martyrs of the Christian doctrine. A product and direct consequence of that veneration was the appearance and development of the relic phenomenon in all the Medieval West, becoming one of the major axes of the medieval "religious body" (Bozoky, & Helvetius, 1999). Relics were set into hierarchies according to the rank of the personages they belonged to; depending on their importance: those of Christ, the Virgin and the rest of the saints –from those who were most important to those who were the least. There were other hierarchies, too, in accordance with their entirety; isolated members; corporal remnants, like hairs, blood or milk teeth; natural secretions, like milk; miraculous secretions, like oil emanating from holy bodies; and, finally, contact relics, basically clothes and personal objects.

However, as indicated above, the body was also strongly chastised in medieval times. The French historian Michel Foucault (1975) maintains that nothing is more material and corporal than the exercise of power, as power uses people's repression through punishments that appropriate the accused's body. This procedure has been used in all societies, cultures and historical times as a "pedagogy of fear". Therefore, medieval society was one of the epochs in history when body punishment and repression

became something more habitual. And Christian doctrine, reflected in the Holy Writ descriptions, was one of the sources in which medieval power found moral justification to inflict corporal punishments. Thus, hangings, the stake, beheadings, flagellations, mutilations, and dismemberments were habitual practices. Clear parallels of them can be found in biblical passages, like when Malchus' ear is cut off by Peter in the passage of Christ's arrest, and in the punishments described in purgatory and hell.

2.4. The gestural body: *gestus* vs *gesticulatio*

Speaking about the body is speaking about the expression forms of that body. The human being is an entity which thinks and feels, and those thoughts, feelings and emotions are expressed, communicated and transmitted through the fundamental means of communication: verbal vocal communication, that is, the spoken word; verbal non-vocal communication, that is, the written word; and finally non-verbal communication, which comprises body activities –facial and gestural (Kendon ed., 1981).

In a differentiated way with respect to other epochs, gestural language reached ample development in the medieval period, in such a way that it has been defined as the civilisation of gestures (Díaz-Corralejo, 2004; Le Goff, 1997; Reyerson, 2002; Schmitt, 1990). Gestures, postures, attitudes and facial expressions were some of the body resources of non-verbal communication through which medieval man expressed himself and manifested ideas, thoughts and emotions.

However, there existed in medieval mentality a sort of dichotomy about gestures, influenced by the ambivalent Christian vision of the body. On the one hand, the body was synonymous with sin and consequently gestures, as the extension of that body, had a clearly negative value. Yet, it could also be a symbol of virtue and, therefore, those gestures related to virtue had a positive value and contributed to salvation, which the medieval man longed for. Thus, at this

time there were two different nuances which defined each of both concepts. In the first place, the term *gestus* was associated with the positive concept of gestures. Out of its diminutive form, *gesticulus*, we find another two terms, *gesticularius* and, above all, *gesticulatio*. They were used in the contexts in which gestures gained a negative or pejorative connotation (Díaz-Corralejo, 2004; Le Goff & Truong, 2003; Sánchez-Ameijeiras, 2003; Schmitt, 1981).

Gestus would, therefore, be the gesture made by medieval man in acts and ceremonies considered useful and positive from a social and religious viewpoint. It is, for example, the vassalage ritual, which has been referred to above. This ritual generally consisted of three phases: homage –it included a verbal compromise according to which the vassal expressed his will to become the lord's man. It was sealed when the vassal placed his joined hands between the hands of the lord, who closed his. The second phase of this rite consisted of a fidelity compromise and was carried out through the exchange of a kiss between the vassal and the lord and it was called *osculum*; and by an oath, generally on the Bible or on relics. Finally, the ritual ended with the fief investiture, made through the handing of a symbolic object by the lord to the vassal. All these gestures, according to medieval mentality, had a positive meaning since they showed the vassal's dependency on, fidelity to and confidence in, the lord.

Gesticulatio, however, was a kind of gestural behaviour made by mimes, pantomimes and buffoons, that is, the lowest classes of medieval society, in which, according to the Church's proclamations, sin, vices and the lowest instincts of human beings were embodied. Among such proclamations, for example, was laughter, which was strongly condemned by Christian doctrine, basically in the early medieval centuries.

3. MEDIEVAL IMAGES

When approaching the study of the image of the body in the Middle Ages we must also consider the definition and concept of image (Debray, 1992; Schmitt, 1996). It

is a term widely used in the History of Art over decades, above all in the History of Medieval Art, as in principle it implies a solution to avoid the use of more problematic terms, like "art", "work of art", "idol" or "representation" –all of them controversial concepts when dealing with medieval figurative production.

Yet, the term "image" also brings up serious problems as far as its definition and meaning are concerned. About this it is interesting to point out that the English language distinguishes in terms between two important concepts –image, on the one hand, that is, an inner representation; and picture, on the other, the outer or material representation. This distinction does not exist in other languages, like French (*Image*), German (*Bild*), Italian (*Immagine*), Spanish (*Imagen*) or Portuguese (*Imagem*), in which both mental representations and their embodiment are described with the same term. In all these languages the term image can refer to a vision, an idea or a thought, as well as to a scene painted on a wall or in a manuscript (Krüger & Nova eds., 2000).

To solve these linguistic and conceptual problems, several solutions have been suggested. Some time ago J. Baschet proposed the use of the notion "image-object" (Baschet, 1996, 2008, 2010). Thus, two terms which in themselves have a great semantic load are converted into two poles of the same terminological axis. These two poles do not lose their own identity and conceptual independence thanks to the use of a link, but its strategic union succeeds in joining, under the same expression, several concepts connected with medieval figurative production. So the idea "image-object" enables medievalists to deal with their research from several perspectives: its materiality, its thingness (what in French historiography is named 'choséité', Bonne, 1999), the various contexts in which it is inscribed and located, and the set of spatial, temporal and ritual factors associated to its functioning.

The execution of global, ample, and deep studies is advisable on analysing figurative productions from any culture and society,

but it becomes indispensable in the ambit of the studies about the Middle Ages, since, unlike other epochs in history, there is virtually no medieval image which is pure representation. We always find images associated to objects and places, live and active images immersed in situations and contexts –which has led J.-C. Schmitt (2002) to speak of medieval images as “images-body”. Consequently, when trying to deal with the studying of image in medieval times, it is indispensable to analyse its uses and functions (Didi-Hubermans, 1996), its performance, efficiency, and power (Freedberg, 1989; Wirth, 1989; 2009; Dierkens, Bartholeyns, & Golsenne eds., 2010). Ultimately, it is about analysing image in relation with the ideas of action, reaction, and interaction in a precise medium and context –the rules complied with, the intention and purpose they were carried out with; the use or uses they were put to, the role they played. But, besides all that, it is necessary to treat these aspects both at the moment when they were created and afterwards, in the development of its own history, that is, their uses and functions – whether mutable or immutable– in time.

4. THE BODY AND THE IMAGE-OBJECT

Regarding the relationship between the human body and the medieval image, I shall refer to the role played by the body in the process of the appearance and creation of images-body, that is, the role of the body as a motivating agent.

According to several scholars, the body played a definitive role in the creation of the first pictures by humans (Belting, 2002, 2005; Baudrillac, 1976; Gombrich, 1966). From early on they started to use physical images in very precise conditions, situations and rituals where the body was playing the main character. To show it properly, let us focus on one of the most important of them –the cult of the dead. In Baudrillard's terms, a “symbolic exchange” between a dead body and a living image might be understood, joining in three kinds of agents: the image of the dead, in the place of the missing body; the artificial body of the image, that is, the medium; and finally the

looking body of the living. The three of them interacted in creating iconic presence.

In this sense, the Middle Ages is one of the historical periods in which the body has played a decisive role as an agent motivating the appearance of images-object in the context of the cult of the dead and funerary culture. As suggested above, death was a phenomenon especially near and familiar to medieval man. This phenomenon was gradually going up throughout all the period, so that we may speak of the development of a real macabre culture in the autumn of the Middle Ages. Works like Jorge Manrique's *Coplas a la muerte de su padre* and Francesco Petrarca's *I trionfi* attest clearly to it in the literary environment; and they run parallel to the appearance, creation and production of innumerable images-object in the visual field.

All of the medieval bodies we referred to – biological, religious, social and gestural ones – originated the appearance of material images related to the funerary world and the cult of the dead throughout the medieval period and to the macabre culture which evolved in the final medieval centuries. Therefore, it is necessary to specify that the latter, the macabre culture, was not rooted exclusively in the Holy Writ or in any other kind of writings of the Christian tradition. It was introduced in sacred places: inside churchyards and cemeteries, inside churches, as well as in all kinds of media linked to the profane world; but, according to J. Wirth (2013a), in a global way, medieval macabre culture should not be defined only as a Christian, or non-Christian, or anti-Christian theme. It is rooted in everyday living experiences of medieval civilization along with medieval man's worries, anxieties and fears.

Let us see some situations in which the body became an agent motivating images-object in relation with a funerary context. In the first place, a dead body originated the appearance of several types of visual representation: a skeleton, a body wrapped in skin, and the expression of decaying and decomposing corpses. On the one

hand, we find images of clothed bodies showing a serene and sweet appearance, as can be seen on the reliefs of tombstones which present the dead joining their hands together and with closed eyes as already participating eternal life. On the other hand, we also find images which show the dead in physical decomposing process, like, for instance, in the cadaver monument of Guillaume de Harcigny, formerly at the Franciscan Church and now at the Musée de Laon (Église des Cordeliers); the tomb of Archbishop Henry Chichele in Canterbury Cathedral (Fig. 1); or the one for Cardinal Lagrange in the Musée do Petit Palais in Avignon, who looks like a dried and mummified corpse. Finally, the dead body as a skeleton caused the graphic personification of the concept of death as a human figure which, in the autumn of the Middle Ages, played an essential role in the creation of iconographic themes like the Dance of Death.

which, according to Baudrillac, would be "the looking body of the living".

On the other side, the so called religious body gave rise, among other aspects, to the phenomenon of relics and the veneration of the bodies, or parts of them, of Christ, the Virgin, and Christian saints and martyrs. But, likewise, we may suggest that this phenomenon gave also rise to the fact that certain images became proper relics themselves. Thus, the appearance of images-relic was originated in Byzantium, from where it spread to the Medieval West. Here the first two manifestations were known as the Volto Santo and Veronica (Kessler & Wolf dir., 1998). The Volto Santo was a wood crucifix preserved in the cathedral of Lucca, in Italy, which, according to a medieval legend, had been carved by Nichodemus, one of the personages involved in bringing Christ down from the Cross. Nichodemus would have been aided by an angel. This



Fig.1 - Tomb of Archbishop Henry Chichele. Canterbury Cathedral

Besides, the dead body originated the development of acts, ceremonies and cults both liturgical and popular: funereal cortèges, burial ceremonies, laments for the death of a loved one. All of them were transferred to the visual field, and a number of images were created that graphically recreated the real experiences of the living bodies in relation with the dead bodies,

legend was widely accepted in the 12th-century medieval world. This is why copies of this work started to be produced in great number for the use of pilgrims who rushed to venerate the relic. Veronica, on its turn, had a different origin. From the second century the Vatican preserved a veil which had been used to wipe Christ's bloodstained face. By the end of the 12th century, it had come to be considered that

this veil contained the impression of Christ's face. From 1216 it began to be carried in procession once a year and was venerated by the pilgrims who came to it to pray, for which they received indulgences.

Through the funerary context just examined we can then see the importance of the body as an agent motivating and generating images. Let us see now some considerations about how that body was depicted in medieval images.

5. THE BODY IN THE IMAGE-OBJECT

Some remarks can be made when trying to establish how the body was represented in the medieval image-object. In this sense, one of the first issues to be noted is that, unlike what can be appreciated at first sight, medieval images do not reject showing the naked body (Clarck, 1956; Borzello, 2012; Wirth, 2013b). This peculiarity is in clear relation with the practices and customs themselves of this period's society, which considered nakedness as something natural. Throughout the medieval period it was, for instance, a common practice for people to bathe themselves naked, both in private houses and in public baths, if we consider regulations like that in the Charter of Teruel, in Spain, which penalised clothes stealing in public baths, except if the crime victim was, according to the text, a "proven whore" (Rodrigo Estevan & Val Naval, 2008). Christianity in general and the Catholic Church in particular accepted nakedness as something logical and natural. The theological debate held throughout the medieval period on whether resurrected bodies were clothed or naked is well known in this context. The most logical theological solution was nakedness, since after the Last Judgement the chosen ones will be free of original sin; and as being clothed is a consequence of Adam and Eve's sin, there will be no need to show people dressed (Le Goff & Truong, 2003).

This natural acceptance of nakedness, both in daily life and in Christian doctrine during the medieval period, had an immediate consequence in medieval imagery. There was no objection to the representation of

nakedness in those themes where it was considered necessary: the narrative of Adam and Eve, the narrative of Noah's drunkenness, the baptism of Christ, the Crucifixion, the martyrdom of saints, the resurrection of the dead, and the penalties of hell.

Furthermore, medieval imagery did not dodge either the blunt and realistic representation of the sick, marginalised or punished body. In relation with this, for example, it can even be remarked that both the chastising and punishing practices which were carried out in real life and those described in the Holy Writ were utterly surpassed. As J. Baschet (1993) points out,



Fig.2 - *Femme aux Serpents*. Church of the Abbey of St. Pierre in Moissac. South Portal

the abundant repertoire of earthly justice was summoned and really surpassed by medieval sadistic imagery. The image of the naked woman whose genitals are bitten by snakes to allude to the punishment for one of the seven deadly sins, lust, represented on the south portal of the French abbey of St. Peter in Moissac (Fig. 2), or the face, whose mouth is widely open, of Malchus on the image that illustrates the Biblical passage when St. Peter cuts off his ear in the wall pictures of the Aragonese church of St Julian and St. Basilissa in Bagüés (Fig. 3), are some

in the medieval epoch by placing the body in society (Schmitt, 2006; Boucher, 1965). Clothing was linked to the representation of people's social status, to the valorisation of the body, and to the distribution of individuals by gender and age (Wirth, 2003c). Because of that, the presence of the clothed body in medieval imagery was associated to showing people's social class.

Finally, in relation with the representation of the "gestural body" in medieval image-object, several aspects can be considered.

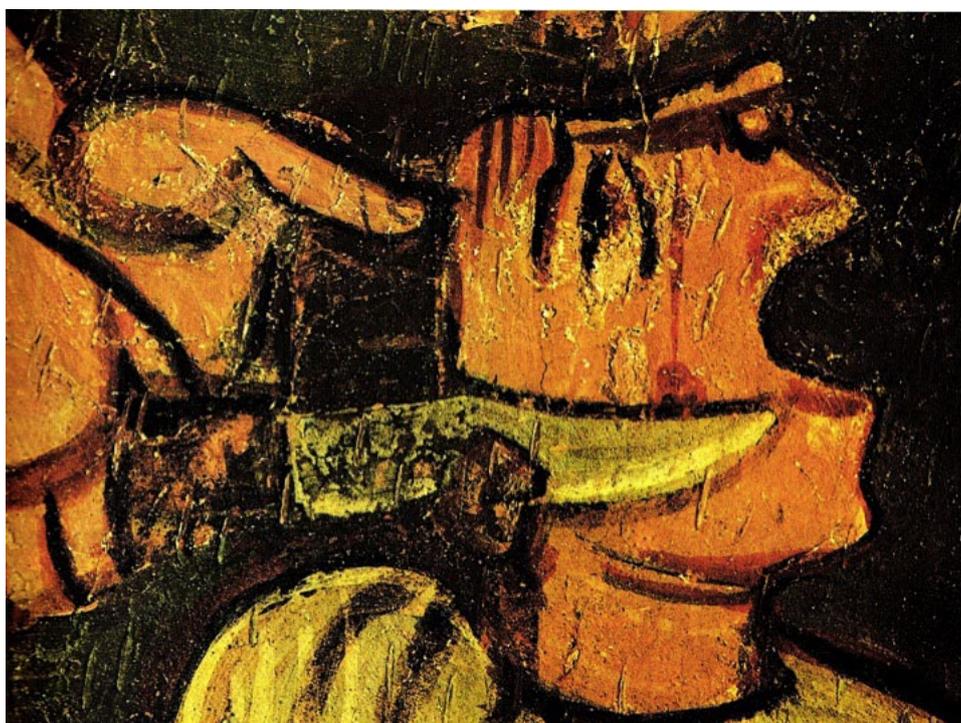


Fig.3 - St. Peter cuts off Malchus ear. Wall paintings from the church of St Julian and St. Basilissa in Bagüés (Aragón). Today preserved in Jaca, Diocesan Museum

of the best examples of a harshly chastised body in medieval imagery.

In the third place, regarding the representation of the "social body", we must remark that medieval imagery always showed the human body immersed in a visual prioritized universe and it did it by using several resources –the space distribution of bodies in the same image, the size of some bodies in regard with others, and through a clearly distinctive element, clothing. Like in other times, clothing played an essential role

As already said above, in the medieval period orality and gestuality were the two major vehicles through which man expressed, communicated and transmitted his messages. Spoken and gesture languages were both linked to the body as a living medium and were one of the most important meeting points between body and soul. In the case of gestures, they came to play an important paper in the visual representations of medieval culture. Gestures were the outward (foris) physical expression of the inward (intus) soul and they

were in the center of human representations in medieval times (Schmitt, 1989, 2006). They were one of the most useful “body techniques” when turning images, ideas and emotions into pictures; they linked images and pictures, internal and external representations, the so-called mental and physical images (Belting, 2005).

Yet, it is necessary to clarify a significant fact. By default, medieval image has a static character, whereas gestures generally imply movement; that is why in principle we find an apparent contradiction between gesture and image. Unlike what happens in other manifestations in which gestures also play an important role, for example in oratory or on stage, or unlike what happens in other periods of the history of art, medieval visual images are mute and motionless. They are made up of precise elements which appear to perception in a global and simultaneous way; they do not impose either a reading order or any arbitrary ideas. All the figurative elements are motionless, even if the arrangement of their members suggests movement. Due to it, any succession, duration, time, and speed reading that is made is the result of an interpretation based on a code. Thus, medieval image encodes visual gestural language, so that the viewer must see in a fleeting glimpse the successive instants in which a gesture is developed on stage or in oratory and must take into account the rest of the components of that image for its correct understanding.

6. CONCLUSIONS

As we have seen, there are several kinds of body and, therefore, the approaches we can make to them when we address the medieval period are also many. All of them show the ambivalent and dual relationship, at the same time paradoxical and contradictory, that the medieval man maintained with his body. Perhaps we could speak of a paradoxical kind of Middle Ages in general, but on approaching the study of the body those contradictions seem to be more evident.

The body, on the other side, played a definitive role as a motivating agent of

images, which, at least in the Middle Ages, we have to understand as images-object with a precise use, function and performance. Therefore, the major concern was not to depict realistically and truthfully the anatomical body, but depicting it to undertake a particular performance.

Bibliography

- Anima e corpo nella cultura medievale: atti del V Convegno di studi della Società italiana per lo Studio del Pensiero Medievale* (1999). Firenze: Sismel.
- Althoff, G. (1997). *Spielregeln der Politik im Mittelalter: Kommunikation in Frieden und Fehde*. Darmstadt: Primus.
- Ariès, P. (1975). *Essai sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seui.
- Ariès, P. (1977). *L'Homme devant la mort*. Paris: Seuil.
- Ariès, P. (1983). *Images de l'homme devant la mort*. Paris: Seuil.
- Baschet, J. (1993). *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle)*, Rome: École française de Rome.
- Baschet, J. (1996). Introduction: L'Image-Objet, in J. Baschet, & J.-C. Schmitt (Dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval. Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)* (pp. 7-26). Paris: Le Léopard d'Or
- Baschet, J. (2006). *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*. Paris: Champs-Flammarion.
- Baschet, J. (2008). *L'Iconographie médiévale* (pp. 25-64). Paris: Gallimard.
- Baschet, J. (2010). Images en acte et agir social, in A. Dierkens, G. Bartholeyns, & T. Golsenne (eds.). *La performance des images. Problèmes d'histoire des religions*, vol. 19 (pp. 9-14). Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Baudrillard, J. (2000, originally 1976). *Symbolic Exchange and Death (Theory, Culture and Society)*, London: Sage.
- Belting, H. (2002). *Bild-Anthropologie*. Paderbon:

- Wilhelm Fink Verlag.
- Beltling, H. (2005). Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology, in *Critical Inquiry*, 31.2, pp. 302-319.
- Bloch, M. (1992, originally 1939). *La société féodale*. Paris: Les Éditions Albin Michel.
- Bonne, J.-C. (1999). Entre l'image et la matière: la chose du sacré en Occident, in Sansterre, J.-M., & Schmitt, J.-C. (eds.), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée* (pp. 77-111). Bruxelles-Rome: Institut historique belge de Rome.
- Borzello, F. (2012). *The Naked Nude*. London: Thames and Hudson.
- Bozoky, E., & Helvetius, A.M. (1999). *Les Reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du Colloque International de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne sur Mer), 4-6 septembre 1997*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Boucher, F. (1965). *Histoire du costume en occident des origines à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Buc, P. (2000). "Political ritual: medieval and modern interpretations", in H.W. Goetz (ed.), *Die Aktualität des Mittelalters* (pp. 255-272). Bochum.
- Carré, Y. (1992). *Le Baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités, XIe-XVe siècle*. Paris: Le Léopard d'Or.
- Clark, K. (1956). *The Nude: a study in ideal form*. New York: Pantheon Books.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- Díaz-Corralejo, V. (2004). *Los gestos en la literatura medieval*. Madrid: Gredos.
- Didi-Huberman, G. (1996). Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique, in Baschet, J., & Schmitt, J.-C. (dirs.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval. Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)* (pp. 59-86). Paris: Le Léopard d'Or.
- I Discorsi dei Corpi /Discourse on the body* (1993). Firenze: Sismel.
- Ganshof, F.L. (1982, reed.), *Qu'est-ce que la féodalité?*. Paris: Tallandier.
- Gombrich, E. (1982, originally 1966). Ritualized gesture and expression in art, in *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press; Oxford: Phaidon.
- Grantley, D. & Tauston, N. (eds.) (2000). *The body in the Late Medieval and Early Modern Culture*. Aldershot: Ashgate.
- Il Feudalismo nell'alto Medioevo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 47. Spoleto, 2000.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard.
- Freedberg, D. (1989). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University Press.
- Kay, S. & Rubin, M. (eds.) (1996). *Framing Medieval Body*. New York: Manchester University Press.
- Keller, H. (1993). "Die Investitur. Ein Beitrag zum Problem der <Staatsymbolik> im Hochmittelalter, *Frühmittelalterliche Studien*, 27, pp. 51-86.
- Kendon, A. (ed.) (1981). *Nonverbal Communication. Interaction and Gesture. Selections from Semiotica*, The Hague: Mouton.
- Kessler, H. L., & Wolf, G. (dir) (1998). *The Hole Face and the Paradox of Representation*. Bologna: Alfa Studio Editoriale.
- Klapisch-Zuber, C. (1993). *Le corps de la parenté, in I discorsi dei corpi* (pp. 43-60). Firenze: Sismel.
- Koziol, G. (1992), *Begging Pardon and Favor. Ritual and Political Order in Early Medieval France*. Ithaca: Cornell University Press.
- Krüger, K., & Nova, A. (eds.) (2000). *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Mainz: Philip von Zabern.
- Le Goff, J. (1977). "Le rituel symbolique de la vassalité", in *Pour un autre Moyen-Age. Culture et Travail en Occident* (pp. 349-420). Paris: Gallimard.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire medieval*. Paris: Gallimard.
- Le Goff, J. (1989). "Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages", in M. Feher (ed.), *Fragments for a History of the Human Body*, part 3 (pp. 12-27). New York: Urzone, Inc.
- Le Goff, J. (1997). *La civilisation de l'Occident*

- Médiévale*. Paris: Flammarion.
- Magli, P. (1987). Il doppio gioco del corpo, in P. Bourdieu (ed.), *Il corpo tra natura e cultura. Quaderni dei Problemi del Socialismo* (pp. 94-108). Roma: Franco Angeli.
- Martínez Gázquez, J. & Tolau, J. V. (eds.) (2013). *Ritus Infidelium. Miradas interconfesionales sobre las prácticas religiosas*. Madrid: Casa Velázquez
- Mauss, M. (1979, original 1935). *Body Techniques, in Sociology and Psychology: Essays* (pp. 97-123). London: Routledge and Kegan Paul.
- Reyerson, K. (2002). "Rituals in Medieval Business", in *Medieval and Early Modern Ritual. Formalized Behavior in Europe, China and Japan* (81-104), Leiden: Brill.
- Ribémont, D. (dir.) (1993). *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge, Actes du Colloque Orléans 15-16 mai 1992*. Caen: Paradigme.
- Rodrigo Estevan, M. L., & Val Naval, P. (2008). "Miradas desde la Historia: el cuerpo y lo corporal", in Gil, M., & Cáceres, J. (Ed.). *Cuerpos que hablan. Géneros, identidades y representaciones sociales* (pp. 1- 89). Zaragoza: Montesinos.
- Russell Major, J. (1987). "Bastard Feudalism and the Kiss: Changing Social Mores in Late Medieval and Early Modern France", *Journal of Interdisciplinary History*, 17.3, pp. 509-535.
- Sánchez-Albornoz, C. (1993). *En torno a los orígenes del feudalismo*. Madrid: Istmo.
- Sánchez-Ameijeiras, R. (2003). *Geste, Dictionnaire critique d'icongraphie occidentale* (pp. 410-411). Rennes: Presses Universitaires.
- Schmitt, J.-C. (1981). *Gestus-gesticulatio: contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes, La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge* (pp. 377-390). Paris: CNRS.
- Schmitt, J.-C. (1988). Une horde de revenants envahit l'Église, in *Vivre au Moyen Âge* (pp. 63-69). Paris: Tallandier.
- Schmitt, J.-C. (1989). The Ethics of Gesture, in M. Feher (Ed.), *Fragments for a History of the Human Body, Part 3* (pp. 129-147). New York: Urzone, Inc.
- Schmitt, J.-C. (1990). *La raison des gestes dans l'Occident Médiévale*. Paris: Gallimard.
- Schmitt, J.-C. (1996). *Imago: De l'image à l'imaginaire*, in J. Baschet, & J.-C. Schmitt (dirs.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval. Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)* (pp. 29-37). Paris: Le Léopard d'Or.
- Schmitt, J.-C. (2002). *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard.
- Schmitt, J.-C. (2006). O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval, in Buescu, A. I., Silva de Sousa, J., & Miranda, M. A. (eds.), *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval* (pp. 17-38). Lisboa: Edições Colibri.
- Wirth, J. (1989). *L'image médiévale, naissance et développements (VIe-XVe siècle)*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Wirth, J. (2009). Performativité de l'image?, *Problèmes d'histoire des religions*, 19, pp. 125-135.
- Wirth, J. (2013a). Le macabre dans l'art médiéval: un essai d'interprétation, in *L'image du corps au Moyen Âge* (pp. 167-185). Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Wirth, J. (2013b). Le nu dans l'art médiéval, in *L'image du corps au Moyen Âge* (p. 35-46). Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Wirth, J. (2013c). Le corps et sa parure, in *L'image du corps au Moyen Âge* (p. 17-34). Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.

O CORPO COMO MEMÓRIA DO PÓ DA TERRA - UMA LEITURA A PARTIR DO ORTO DO ESPOSO

Marisa das Neves Henriques*

CLP - Centro da Língua Portuguesa
UC - Universidade de Coimbra

RESUMO

O *Orto do Esposo*, obra medieval portuguesa, de carácter místico e de teor teológico-filosófico, produzida por um monge cuja identidade ainda hoje se desconhece, é a obra que propomos trazer à reflexão nas próximas linhas.

Apesar de não conter uma única iluminura nem de revelar aparentes motivos de interesse artístico, é uma obra que, à semelhança do Jardim das Delícias de Bosch, aqui evocado a certa altura, encerra uma imagética do corpo não negligenciável.

Depois de apresentar otimisticamente o espaço edénico colocado à disposição do homem, a narrativa muda o seu curso e o tom de escrita, enveredando por um pessimismo antropológico estreitamente ligado à lembrança da desobediência de Adão e Eva às recomendações divinas. Daqui decorre uma visão crua e impiedosa do corpo, cúmplice do pecado e da mundaneidade, que tentaremos analisar com base em excertos textuais mais significativos e à luz da sensibilidade cristã.

Palavras-chave: Alma, Corpo, Desprezo do Mundo, Paraíso, Pecado, Sentidos

ABSTRACT

In the next lines we intend to analyze *Orto do Esposo*, a Portuguese medieval work, which mystical and philosophical roots point to a religious author, whose identity is still obscure.

Despite not having a single miniature, neither arousing artistic interest, it is a work that, not unlike Bosch's Garden of Earthly Delights (mentioned in this article), encompasses an image of the body that is not to be neglected.

After an optimistic presentation of the heavenly space at the disposal of man, the narrative changes its path and tone, heading towards anthropological pessimism that is strongly connected to the memory of the disobedience of Adam and Eva towards divine recommendations. This leads to a raw, ruthless vision on the body, seen as an accomplice to sin and mundanity, which one will try to analyse, based on textual excerpts more significant on the light of a christian sensibility.

Keywords: Soul, Body, Contempt for the World, Paradise, Sin, Senses

*marisaneves.henriques@gmail.com

“... Pedro Damim, duc de Ueneza, avia hũa sua mulher que viuia tam delicadamẽte e tam uiçosamẽte, que se nõ queria lauar çõ as aguas das fontes nõ doutros lugares com que se acostumauã lauar os homens, mas os seus seruos lhe apanhauã, donde quer que podiam, o orvalho que caya do ceo pera se lauar cõ elle. E os mãjares que auia de comer, nõ os tangia cõ as suas mããos mas cõ colhares douro os comia e cõ outros estormentos [douro]. A sua camara era toda cõprida de odores preciosos de tantas especias e de fumaduras, que era cara cousa de dizer. Mas, sêẽdo ella uiua, o seu corpo per juizo do Senhor Deus apodreceo ã tal guisa que toda a camara ãchia de tal fedor, que o nõ podiam sofrer. (...) E aquella dona a pouco tẽpo morreo daquella ãfirmidade en grande amargura, porque se pagou muyto das delectações e uiços corporaaes.”
(*Orto do Eposo*:345)

Leitores e ouvintes desta narrativa extremamente curta, inserta no *Orto do Eposo*,¹ têm acesso a uma imagem muito nítida do corpo, que nem o orvalho nem o incenso poupam da mais hedionda degradação. A dama que em cada gesto corpóreo colocara toda a delicadeza e requinte descuroou a saúde da alma, precipitando-se para a morte, ainda manifestada em vida, sob os cuidados da única criada que aceitou ampará-la, nesses dias agónicos, e aos olhos de quem quisesse daí extrair uma lição.

Mas, deixemos por ora a malograda duquesa italiana e a cena doméstica que protagoniza para tentarmos refletir um pouco sobre a ideia do corpo como memória do pó da terra a partir da leitura do *OE*, obra situável entre finais do século XIV e o princípio do século XV, e que chegou até nós através de dois manuscritos alcobacenses.² Nenhum dos códices revela particular desvelo artístico, à exceção do uso de cores (amarelo, azul, vermelho e violeta) para destacar determinadas iniciais no alc. 198. Quase acidentalmente, este mesmo manuscrito ostenta alguns desenhos realizados nas margens de vários fólhos, de entre os quais salientamos uns pequenos dedos (aguçados e curiosos), que apontam para *auctoritates* citadas no texto, acusando ser o indício material da presença do leitor do momento e a concretização dos seus sublinhados mentais.

Apesar deste despojamento ornamental, que, a comprovar-se a proveniência cisterciense da obra, respeitaria a parcimónia aconselhada por Bernardo de Claraval, o texto é fértil em imagens literárias que se imbricam com a iconografia medieval, aquela que durante séculos fez brotar da mão de talentosos artistas iluminuras de rara beleza. Desde a representação verbal do mirífico jardim inspirado no *Cântico dos Cânticos* e enriquecido por minuciosas descrições do Paraíso, passando pelo debuxo de espécimes da fauna e da flora, a partir da apresentação das suas características físicas e comportamentais mais impressionantes, que evocam elementos decorativos de bestiários e obras enciclopédicas medievais, até à visão disfórica e crua do homem, na sua condição de mortal fragilidade e repugnância escatológica, vislumbra-se razões suficientes para associar o texto do *OE* a um legado iconográfico eivado de sugestões de influência religiosa e profana.

Tal como o Jardim das Delícias de Bosch, também ele portador de uma densa narrativa, particularmente desenvolvida em relação à fonte da excitação dos sentidos corporais, e que culmina no acesso a um degrau descendente para a humanidade, o *OE* dedica o extenso Livro IV à expiação humana dos pecados – com sede no corpo –, embora, ao contrário do que se perspetiva na tela, a obra literária anuncie a redenção final, num outro espaço paradisíaco, que sacie os sentidos espirituais e anule a carne, sinédoque do corpo.

Na verdade, são significativas as afinidades filosóficas e teológicas que se estabelecem entre o texto monástico português e o tríptico de Hieronymus Bosch, uma vez que, independentemente das diferentes linguagens artísticas utilizadas e da distância temporal que separa as duas criações, ambas dão a conhecer o inferno ao seu público, numa derrisória acusação dos efeitos perversos do prazer e dos desregramentos mundanaís cometidos no jardim luxurioso.

O que a estridência da cor e o efeito sinestésico de Bosch avivam e denunciam,

embebidos numa simbólica da época que recorre à cultura popular neerlandesa, de tradição oral, as palavras disfémicas do autor monástico português escarpelizam e reprovam, para mostrarem uma terrível imagem do corpo e do corpóreo com assinatura cristã.

deteriora a imagem inaugural de ordem e felicidade oferecida pelo jardim edénico. Nessa estação áurea, a criatura humana faz jus ao seu Criador revelando-se digna do espaço em que habita:



Fig.1 - Bosch, *Jardim das Delícias* (1480-1490), Painel central.

A tessitura narrativa do OE desenvolve-se em três cenários (Éden, falso Paraíso, Inferno) tal como o quadro boschiano, embora no livro se entreatam as portas do céu, desvelando os horizontes de uma possível salvação, ao passo que na tela se topa com a consumação multifacetada do castigo.

Depois de ter sido introduzido num idílico horto paradisíaco, de matriz clássica e bíblica, o leitor é colocado diante de uma figura humana (OE: 57) pouco abonatória que se entrega às tentações da carne e ao vão conhecimento, expondo-se à baixeza física e moral. Na verdade, este retrato é ampliado no Livro IV, cujo pano de fundo temático é o *contemptus mundi*. Aí, o corpo parece funcionar simultaneamente como lugar e marca do tempo, através do qual o miasma da passagem terrena pelo mundo

“Adam, primeyro homẽ, morador do parayso, principe do linhagẽ humanal, fecto aa ymagẽ de Deus, prelado de todalla[s] cousas que deu nome aas creaturas e recebeo senhoryo sobre ellas, este foy posto ãnos dileitos do parayso florido, antre os boscos das especias de bõõ odor e antre a[s] matas uerdes, e moraua ãnos canpos cheeos de flores, fazendo sua uida noua cõ prazer e sempre uerde como ã uerãõ perpetuu”. (OE:84)

Mas, “ẽçuyado pelo ẽgano do diaboo e pela língua da femea” (OE: 84), cedo o homem se condena pela ousadia dos seus atos, tornando-se pó da terra e manjar dos vermes.³ Ecoa nestas palavras, muitas vezes repetidas ao longo da obra, o vaticínio do versículo genesiaco 3,19 proferido após a queda de Adão (Ês pó, e ao pó voltarás), a que se há de acrescentar a voz desencantada de Job, presença assídua nesta parte do escrito monástico,⁴

bem como o eco do canto magoado do Salmista (cf. Ps. 37,3-11).

Concebido em pecado original, o homem surge envolto, desde a nascença, num manto de contrariedades que o aproximam de vestígios terrenos perecíveis e espúrios como o restolho, o feno, o vapor (OE:175), ou o lodo e a cinza⁵:

“... o homẽ he fecto de terra, cõcibido ẽ culpa e nado pera pena. Formado he o homẽ do poo e do lodo e da ciinza e ajnda doutra muy uil e muy çuya cousa, concebido he em feruor de luxuria e ẽ grande fedor...” (OE: 91).⁶

Por conseguinte, o corpo, mau conselheiro (OE: 122), liga-se à transitoriedade e à sedução pelos bens temporais (OE: 95) e assume a forma de um vaso corrupto e sujo (OE:97) que coloca em perigo a liberdade da alma, por ser “como carne graue e pesada ao spiritu” (OE:121). Fiel à ideia neoplatónica do corpo como cárcere,⁷ o autor português só aceita a união da alma com o Esposo, via salvífica do processo de restauração espiritual, até porque os bens corporais – “fremusura e fortaleza e saude, nobreza e liuridõ” – (OE:147) a retêm, anquilosada no patamar da labilidade. Se é certo que a formosura não dura mais do que as flores do verão (OE:148), também o corpo do pecador não ultrapassa a condição de sepultura da alma,⁸ pois o que “jaz so a pelle” (OE:147-148) é repugnante e as graças corporais revelam-se desgraçadamente mesquinhas (OE:348).

Entre as várias propostas de libertação dos grilhões que fixam o homem à matéria há um traço em comum – a busca da leveza, que o caminho a percorrer com os pés da alma anuncia:

“...em vez do correr dos pees corporaaes ẽ este mudo lodoso e fedorẽto, deue o homẽ escolher ẽ esta uida presente correr cõ os pees dedentro da alma, que som o ẽtedimẽto e a afeyçõ...” (OE: 169)

Os outros pés, aqueles que calçam sandálias e se envolvem na poeira, conduzem, pelo contrário, os homens para itinerários lúdicos desviantes (de

jogos e danças), verdadeiras “redes” usadas pelo “diaboo pera tomar a alma dos sandeus” (OE:169). Perante tamanhos ardis que ameaçam, a todo o instante, a integridade espiritual das criaturas de Deus, urge adotar atitudes de abnegação e de desprendimento.

Assim, se a carne for subjugada⁹ transporá o estado servil, preferindo às vestes “molles e preciosas” – verdadeiro “sepulcro cayado defora e dedentro cheo de çugidade” (OE: 326) – a “uestidura rude”, sacrificial que eleva. Os panos de sirgo devem substituir as roupagens do século e o ser humano deve envergar a sobriedade e o despojamento, escolha feita pelo senhor “muy nobre e de grande poder e muy rico” que surge no *exemplum* do capítulo XIII.¹⁰

Apresentado ao mundo em estado de nudez, fruto impuro do ventre feminino (OE: 99), o homem é um ser para a morte (OE: 91), que retorna à terra na mais pura miséria ontológica, caso não rompa a ligação com o corpo:

“Asy como sayo nuu do uẽtre da sua madre, assy se tornara e nõ leuara nẽhũa cousa do que trabalhou. Mizquinha, ẽfirmidade de todo ẽ todo. Assy como ueo, assy se tornara.” (OE: 104)¹¹

Não admira, por isso, que a aparência e a beleza corporal sejam desvalorizadas, pois, para além de efémeras (OE:147), revelam ser a porta diletta de entrada do pecado. As principais frinchas desse possível desvio são os cinco sentidos, “castellos guerreyros contra a alma do homẽ” (OE:151), que, excitados pela malha de tentações lançada pela mulher,¹² aprisionam o espírito. É que, se a obra monástica não abona a favor da figura masculina, vilipendiada pela relação que mantém com a mundaneidade, não é menos acutilante a leitura misógina do vulto feminino, estilhaçado por um pessimismo colhido em Hugo de São Victor e em outras autoridades monásticas.

Assim, o nosso autor trata de condenar os sentidos, um a um, entre os capítulos XVIII e XXII, começando por criticar os olhos, um dos maiores inimigos da alma que “ẽflamã e acendem a luxuria” (OE:153). Além de

enumerar as vantagens da fealdade, faz o elogio da cegueira física, que entrava o apego aos bens terrenos e refreia sentimentos indignos como a vaidade e a inveja.

Se a visão concupiscente, que se fixa apenas no exterior, desvia o homem da contemplação, também o ouvido corporal compromete os arroubos da alma extática (OE:159). Por essa via sensitiva o homem torna-se permissivo, através do enlevo da música e dos cantares femininos, ao divertimento e à secundarização da mente em relação ao corpo (OE: 160). Com efeito, aquele que é surdo desde o berço, parece ser mais venturoso do que quem ouve perfeitamente, porque escapa ao visco lançado pelos aduladores¹³ e às melodias enganadoras dos "tangeres mūdanaaes" (OE: 160).

Outra das prescrições que encontramos nestas páginas é a de fugir dos odores e sensações olfativas incendiárias que acicatham as más paixões, através do recurso a um salvífico antídoto: a inspiração espiritual do aroma dos corpos dos santos e das suas relíquias. A lembrança do cheiro "de lílios e de rrosas e de cinamomõ e de balsamo" (OE: 164) do jardim de Sião e o perfume do nome de Deus (*oleum effusum nomen tuum*) devem anular a atração humana por "odores naturaes" demasiado presos à realidade terrena.

No capítulo XXII, apresentam-se os efeitos perversos que irradiam da boca e dos pés. A boca deve ser silenciada para que

a voz interior exprima "a fala dedentro secreta, muyto mais doce e mais blanda que a defora" (OE: 168). De nada servem a boca, os lábios ou a língua para o estabelecimento da comunicação íntima; é o coração que se exprime em silêncio e permite ao mudo "falar cõ tanta multidõ de sanctos e cõ pessoas tam dignas" (OE: 168). Da mesma forma, hão de brotar do peito as razões afetivas que façam sorrir e derramem sobre os lábios¹⁴ o prazer de amar a Deus.

Jacob da Pérsia, mártir barbaramente desmembrado, representa aqui o exemplo máximo de renúncia ao corpo, proferindo, no último suspiro de vida, palavras que celebram a libertação desse velho ónus que o acompanhara: "O Senhor Deus me vistira de carne noua, a qual nõ poderõ magoar as uossas chagas" (OE:173).

À verdadeira graça de ter todos os sentidos corporais embotados (OE:167), acrescenta-se a de ser doente, já que a fragilidade física é sinal de eleição divina, e dom de proximidade relacional com o céu.¹⁵ O corpo enfermo habitua-se a sofrer com paciência, sem ser acometido pela soberba (OE:149) nem acorrer voluptuosamente ao espetáculo do mundo, no qual, segundo St. Agostinho,

"... aquelles que se querem alegrar cõ as cousas defora da alma, ligeyramête esuaeceem e espargen-se e som derramados e espedaçados ã aquellas cousas que parecem e nõ som e lanben as ymagẽes ãno espelho ou que parecẽ em sonho..." (OE:130)



Fig.2 - Bosch, *Jardim das delícias* (pormenor do painel central).

Não estamos longe da atmosfera retratada por Bosch no painel central do Jardim das Delícias. Aí, as figuras humanas, nuas e despudoradas, protagonizam cenas lúbricas, envolvendo-se eroticamente, numa cumplicidade que se estende a animais, flores e frutos. Parece brotar dessa ocupação incestuosa e agressiva do espaço alegórico um imenso ruído, talvez aquele que o autor português antevia no corpo saudável e na excitação dos sentidos.

Com efeito, o vigor físico e o alheamento face ao frágil estatuto do corpóreo parecem convidar à *hybris* e à perversidade, que tanto o autor português como o pintor neerlandês temem. Parece possível encontrar alguma validade para esta afirmação através da realização de um exercício de comparação. Se olharmos para um pormenor do painel central de Bosch, mais precisamente para a cena que se desenvolve em torno do pequeno lago (onde várias mulheres se banham), circundado por homens que montam a cavalo e, depois de o observarmos com acuidade, cotejarmos a sua semântica com um passo da obra monástica portuguesa

“o homẽ, quando he sãõ ão corpo, anda folga[n] do pelos canpos uerdes e pelos montes e pelas serras e per matas, caçando o[s] ceruo[s] e os gamos e as outras bestas feras e as aves. Mas o ãfermo do corpo nõ pode esto fazer. E porẽ podera, se quiser, fazer outras cousas mayres e milhores. Quanto elle he meos poderoso de ssayr aas cousas de fora, que som transitorias e falecidoyras, tanto mais podera emtrar aas cousas dedentro da alma e sobir per entrada emcuberta aas cousas celestriaes e perdurauees...”. (OE:177)

não parece difícil encontrar pontos de interceção entre as duas manifestações artísticas, unidas por um objetivo comum, de denúncia e reprovação da luxúria.

O deleite e a fruição temidos pelo nosso autor anónimo são abertamente denunciados no Jardim das Delícias de Bosch, onde se representam gestos que lembram atos venatórios, mas que aludem à dominação sexual. Aproximamo-nos também, nesse sentido, do “sagrado de

transgressão” descrito por Roger Callois quando fala do *topos* da festa, numa dinâmica cíclica de abrandamento temporal, ameaça de estagnação e ciclo de regeneração (1988: 165) que sucede ao tempo “sagrado de regulação”, permeado de interditos.

A imagem do corpo e do corpóreo que se extrai dos dois autores não podia ser mais desencantada nem depreciativa. Na verdade, o OE podia inserir-se entre os títulos que engrossariam a *História do corpo na Idade Média*, especialmente o capítulo assente no binómio Quaresma /Carneval (Le Goff: 2005, 29-76). É que vislumbra-se no seu pessimismo ontológico o desprezo como conduta de vida e como forma de habitar o corpo que, lembrado da sua condição de fragilidade – anunciada no Génesis e bradada aos céus por Job – deve sacudir o pó dos pés da alma e tecer com etérea imaginação grinaldas de **flores e esquecimento de si próprio**.

Notas

(1) As citações são feitas com base em MALER, Beril. (ed.). (1956). *Orto do Esposo*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação. Doravante a obra será apresentada pela sigla OE.

(2) Posteriormente foram encontradas várias tiras e um fragmento da obra, descoberta que é documentada por ASKINS, Arthur, L.-F., DIAS, Aida & SHARRER, Harvey L. (2002). *Fragmentos de Textos Medievais Portugueses da Torre do Tombo*. Lisboa: IAN/TT.

(3) OE, *op. cit.*, Livro IV, cap. 1, p. 92: “E será factõ manjar do vermem que sempre roe e sempre come e nunca morre. E é massa de pudrimento que sempre fede e sempre é çuja e espantosa.”

(4) É notória a força ilocutória de versículos como 14, 1-2 (O homem nascido da mulher vive pouco tempo e está cheio de misérias. É como uma flor que germina e logo fenece, uma sombra que foge sem parar.) ou 18, 13-16 (O sepulcro será a minha morada, nas trevas prepararei o meu leito. Direi à podridão: «Tu és meu pai»). E aos vermes: «Vós sóis a minha mãe e a minha irmã». Onde está a minha esperança? Quem verá a minha felicidade? Descerão comigo ao sepulcro, e nos afundaremos juntos no pó?)

(5) Job 30, 19: Sou reputado como lodo e assemelhado ao pó e à cinza.

(6) E, um pouco mais adiante, op. cit., Livro IV, cap. III, p. 97: “Que cousa he o homẽ senõ lodo e ciinza? E porẽ diz [o homẽ a]o Senhor Deus: Senhor, lenbra-te de mÿ, que me fezeste asy como lodo e tornar-me-as depois ã poo. E o Senhor Deus disse ao homẽ: Tu es ciinza e ã ciinza seeras tornado.”

(7) OE, op. cit., Livro IV, cap. II, p. 88: “E como quer que o spiritu he muy agruado e pessado pella cõpanha da carne, pero elle guarda o seu carcel, e porẽ nõ pode seer liure, segundo diz Sancto Agostinho.”; *Vd. ainda OE, op. cit., Livro IV, Cap. III, p. 98.*

(8) OE, op. cit., Livro IV, cap. XVII, p. 147: “Prymeyramẽte a fremusura do corpo nõ he muyto pera louuar nõ prezar, porque tostemẽte trespassa. E o corpo do homẽ he assy como sepulcro, onde diz Sancto Agostinho que o corpo do pecador he moymẽto da alma morta.”

(9) OE, op. cit., Livro IV, cap. XI, p. 122.

(10) OE, op. cit., Livro IV, cap. XIII, p. 135: “...ueẽdo como a boa andãça do mũdo nõ era uerdadeyra, leixou [toda] a ponpa do segre e fez-sse mõge. E ueerõ os seus e quiserõ-no tyrar da hordem, queyxando-sse porque leixara tam nobres vestires e tantas riquezas e tam grande poder e se uestira ã auito tã uil. E elle lhes disse que millhor era [ẽ] panos viis auer saude pera sua alma ca ã panos de sirgo gaanhar cõdenaçom pera senpre.”

(11) Neste passo ecoa Job 1, 21: *Saí nu do ventre da minha mãe e nu voltarei para ele. O Senhor mo deu, o Senhor mo tirou;*

(12) OE, op. cit., Livro IV, cap. XVIII, p. 156: “E como quer que a çugidade da luxuria regna ã todolos sentidos do corpo, pero muyto mays ãna vista, ca o tangimẽto tan solamẽte recebe a blandeza da carne e o ouvydo recebe da mulher e das especias ou de fumaduras, e o gosto, ã comẽdo cõ a molher, nõ recebe della nehũa cousa senõ tan solamente o sabor das cousas que come cõ ella, mas a vista recebe della a fegura e a collar e o gesto e o afeitamẽto e todos os mẽbros e toda a desposiçom do corpo. E todas estas cousas quanto mais som, tanto mais acende[m] a maa cobiça, asy como a lenha quanto mais he, tanto mais faz mayor fogo.”

(13) OE, op. cit., Livro IV, cap. XX, p. 162: “E assy deue fazer todo homẽ: çarre suas orelhas, ã guisa que nõ ouça as palavras doces dos louuaminheyros que enganõ os homẽes con palauras brandas, asy como fazem as sereas cõ seus cantares.”

(14) Job 8, 21: *Ele encherá a tua boca de sorrisos, e de júbilo os teus lábios.*

(15) Relaçom ambivalente que a exposiçom *Arte Médica e Imagem do Corpo. De Hipócrates ao final do século XVIII*, bem como o seu belíssimo catálogo (Lisboa: BN.) captam.

Bibliografia

Askins, A. L.-F.; Dias, A. & Sharrer, H. L. (2002). *Fragmentos de Textos Medievais Portugueses da Torre do Tombo*. Lisboa: IAN/TT.

Callois, R. (1988). *L'homme et le sacre*, Paris: Gallimard.

Cardoso, A.; Oliveira, A. B. de & Marques, M. S. (2010). (coords.). *Arte médica e Imagem do Corpo. De Hipócrates ao final do século XVIII*. Lisboa: BNP.

Koldeweij, J.; Vandenbroeck, P. & Vermet, B. (2005). *Hieronymus Bosch El bosco. Obra completa*. (trad. de Marta Pérez Sánchez) Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Le Goff, J. & Truong, N. (2005). *Uma história do corpo na Idade Média* (trad. de Telma Costa), Lisboa: Teorema.

Maler, B. (ed.) (1956). *Orto do Esposo*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

CORPO E TEMPO - AS IMAGENS IDEALIZADAS DA ARTE EGÍPCIA

José das Candeias Sales*

CHUL - Centro de História da Universidade de Lisboa

RESUMO

O espectro da degenerescência corporal, destino de todos os humanos que alcançam idades mais avançadas, era algo pesado e terrível para os antigos egípcios. Compreensivelmente, ansiavam pela anulação desses efeitos e dessas marcas.

A sua preferência quase obsessiva nas pinturas, esculturas e baixos-relevos vai para as figuras da juventude ou da maturidade de homens e mulheres. Exploradas magicamente, essas figuras, estão, porém, ao serviço de um outro ciclo da existência: a existência extraterrena. Foram elaboradas e ganham consistência pela sua profunda ligação com esta dimensão do universo do Além.

Segundo a concepção egípcia, os seres vivos no Além deixam de estar sujeitos ao tempo e às suas manifestações. Para eles, o tempo não existe. O tempo no Além não está sujeito à mudança inerente à linearidade, não é mutável, nem é dinâmico: é imóvel, estático e fechado.

Subjacente às "moradas da eternidade" onde essas representações eram incorporadas (mastabas, hipogeus, templos funerários) há, portanto, uma concepção de temporalidade imóvel ou estacionária que lhes dá suporte ou justificação.

Palavras-chave: Convenções artísticas, concepções de tempo, morte, eternidade.

ABSTRACT

The specter of bodily degeneration, fate of all humans that reach more advanced ages, was something heavy and terrible for the ancient Egyptians. Understandably, they longed for the elimination of those effects and marks.

In paintings, sculptures and bas-reliefs, they almost obsessively favored youth or mature figures of men and women. Magically explored, those figures, however, stand for another cycle of existence: the existence in the Afterlife. They have been conceived and gain consistency by its deep connection to this dimension of the Afterlife.

According to Egyptian understanding, in Afterlife living beings are not anymore exposed to time and its manifestations. For them, time does not exist. Time in the Afterlife is not subjected to the change inherent to linearity, is not mutable nor is dynamic: it is unchangeable, static and closed.

Underlying the "houses for eternity" where these representations were incorporated (mastabas, hipogeos, funerary temples) there is, therefore, a concept of static or stationary temporality that gives them support or justification.

Keywords: Artistic conventions, concepts of time, death, eternity.

*sales@uab.pt

Quem confrontar as informações textuais com as figurações artísticas (pinturas, baixos-relevos, esculturas) representando homens e mulheres que, em contexto funerário, nos chegaram do antigo Egípcio encontra uma contradição, aparentemente insanável: os textos consideram e elogiam a idade avançada, ao passo que as representações figurativas a ignoram quase por completo e preferem fixar-se em imagens idealizadas da juventude e idade viril.

Os textos existentes permitem-nos perceber que para a concepção existencial egípcia a "idade ideal", o limite extremo sonhado para uma vida perfeita, eram os «110 anos». ¹ Atingir essa idade era considerado uma bênção dos deuses e um privilégio que só poderia resultar de uma recompensa divina pelo bom comportamento mantido durante a vida terrena e que deviam ser coroados com um «belo» e «bom» enterro (*keseṯ neferet*, em egípcio) que continuariam a glorificar o defunto na vida extra-terrena. Nestes textos percebe-se que atingir uma prolecta idade era, pois, motivo de grande respeito e apreço e um sintoma de uma vida justa, vivida em harmonia com o Cosmos, a Sociedade e os Deuses.

Os idosos/ anciãos (*iau* ou *teni*) eram valorizados como verdadeiros sábios, repletos de experiência de vida e por isso dotados de grande autoridade moral. O velho (*semesu*) era prezado e todos os Egípcios aspiravam teoricamente, pelo menos sob o ponto de vista poético, a passar com êxito todas as fases da existência humana terrena e atingir esse último estádio jubiloso que era a velhice.

Um texto da XV dinastia (c. 1700 a.C.), o conto maravilhoso do mágico Djedi (quarto conto narrado ao faraó Khufu por um dos seus filhos, o príncipe Djedefhor), contido no *Papiro Westcar* ou *Papiro nº 3033 do Museu de Berlim*, composto um milénio depois dos eventos que supostamente relata, é elucidativo a este respeito:

«Existe um velho de nome Djedi que reside na (cidade de) Djedsenefu(...).² É um velho com cento e dez anos que come

ainda quinhentos pães, metade de um boi e que bebe, ao mesmo tempo, até ao dia de hoje, cem cântaros de cerveja.» (Araújo, 2005, p. 178; Simpson, 1972, p. 22; Lefebvre, 1949, p. 81).

Num texto gravado numa estátua de granito cinzenta encontrada no templo de Karnak (actualmente no Museu Egípcio do Cairo)³, o grande arquitecto da XVIII Dinastia (reinado de Amenhotep III), Amenhotep, filho de Hapu, faz o balanço da sua vida e proclama:

«Aquele que me viu desejará ser semelhante a mim, de tal modo é grandioso aquilo que me aconteceu. A velhice é testemunho de uma (vida) justa. Atingi agora os meus oitenta anos e é grande o meu favor junto do soberano; chegarei aos 110 anos» (Lalouette, 1995, pp. 451-452; Breasted, 1906, p. 373; Carreira, 2012, pp. 214, 215).

Uma inscrição descoberta em El-Assasif, referente a Bakenkhonsu, Primeiro Profeta de Amon em Karnak durante 27 anos e mestre-de-obras do templo de Luxor, da XIX dinastia,⁴ menciona:

«Cada nova madrugada dá-me um suplemento de felicidade e isto desde que era criança até ao dia em que a velhice chegou, no interior do templo de Amon, enquanto posso andar por todo o lado e ver com os meus olhos a sua face sagrada. Possa ele recompensar-me e que eu esteja sempre de pé, feliz, com a idade de cento e dez anos.» (Lalouette, 1984, p. 186)⁵

«Se atingi os cento e dez anos de vida, tal como o rei me concedeu, e os meus favores ultrapassam os dos meus antecessores, isso deve-se ao facto ter praticado a maet para o rei até ao lugar da honra (o túmulo)» (Vernus, 2001, p. 112). Quem assim fala, no final da sua obra, é Ptahhotep, o vizir do faraó Djedkaré Isesi, da V dinastia, suposto autor de uma das mais célebres *Máximas* ou *Ensinamentos* do antigo Egípcio, também ele espiritualmente alinhado com as concepções existenciais egípcias.

O orgulho de Ptahhotep patente na sua

afirmação não o fez, todavia, esconder as indesmentíveis e indisfarçáveis desditas da velhice. Com grande perspicácia e poder de observação descreveu-as também, sem rebuço, no seu *Ensinamento*:

«Passam os anos, chega a velhice, vem a fragilidade, a debilidade aumenta. Dorme-se todo o dia, como as crianças. Os olhos turvam-se, os ouvidos ensurdecem. Com o cansaço diminuem as forças; a boca, silenciada, não fala; o coração, vazio, não recorda o passado. Doem os ossos, o bom é mau, foi-se o gosto. Aquilo que os anos nos fazem é mau em todos os sentidos.» (Vernus, 2001, p. 73).

Se, por um lado, o estado jubiloso da idade avançada era uma aspiração proclamada com vaidade, por outro, o espectro da inevitável degenerescência corporal daqueles que alcançavam idades mais avançadas, era algo pesado e terrível para os Egípcios. Do ponto de vista emocional, os Egípcios temiam e rejeitavam o aniquilamento da existência terrena tanto como qualquer outra sociedade. Neste sentido, os Egípcios amavam a vida e odiavam a morte (Taylor, 2001, p. 12).

Diminuídos nas suas faculdades, de carnes flácidas e enrugadas, calvos e alquebrados pelo peso da idade,⁶ os Egípcios procuraram obviar a estes traços inevitáveis da passagem do tempo linear através de uma iconografia idealizada. A sua preferência quase obsessiva nas pinturas, esculturas e baixos-relevos vai para as figuras da juventude ou da maturidade de homens e mulheres. As figurações contrariam as afirmações textuais e assumem-se, portanto, como formas sublimadas de lidar com a passagem do tempo.⁷ Exploradas magicamente, essas figuras estão, porém, ao serviço de um outro ciclo da existência: a existência extraterrena, onde o tempo flui e se comporta de forma distinta.

É obviamente impossível visitar, aqui e agora, todas as representações figuradas que nos chegaram do antigo Egipto, mas podemos isolar algumas delas, integradas em contextos funerários, onde se percebe

claramente a forma como os antigos Egípcios lidaram plasticamente com as figurações do corpo e com a noção de tempo.⁸

Começemos pelo túmulo de Sennefer (TT 96), da XVIII Dinastia, localizado na necrópole tebana, em Cheikh Abd el-Gurna. Sennefer foi «Governador de Tebas», «Administrador dos Celeiros e do Gado» e «Intendente do jardim de Amon» sob o reinado de Amenhotep II, sendo um dos principais dignitários da corte egípcia no início do século XV a.C. (Weeks, 2005, p. 408).

O seu túmulo é um dos mais lindos da necrópole tebana, mas também um dos mais insólitos, nomeadamente pelo facto de os seus tectos não estarem, como noutros túmulos, devidamente afeiçoados. Propositadamente, o tecto foi deixado irregular, ondulado e rugoso, transmitindo ao visitante uma sensação de tridimensionalidade que o pintor anónimo inteligentemente aproveitou para decorar com uma linda videira de uvas pretas, associada a Osíris e ao conceito de força vital, rejuvenescimento e regeneração. Essa característica faz com que o túmulo seja também frequentemente referenciado como «túmulo das vinhas» (Strudwick, 1999, p. 150; Manniche, 1987, p. 54; 1994, p. 148; Weeks, 2005, p. 408; Dodson & Ikram, 2008, p. 227; Sillioti, 1996, p. 142).

Nas numerosas representações, do hall de entrada à câmara funerária propriamente dita, com os seus quatro pilares, passando pela passagem de acesso, pelo hall interior e pela antecâmara, o governador aparece representado nas paredes e nos pilares, em vários registos, com várias das suas mulheres (Senetneferet, Senetnay, Senetmi, Senetemiah, Merit) e com três das suas filhas (Mutneferet, Tuya e Muttui, esta última «cantora de Amon») – Porter & Moss, 1994, pp. 196- 203; Weeks, 2005, pp. 409, 411, 414; Hodel-Hoenes, 2000, pp. 112-139; Sillioti, 1996, p. 142.

Em cenas de intimidade e convivialidade familiar ou de adoração aos deuses, ornados com múltiplos elementos (flores

de lótus e mandrágoras, unguentos perfumados, grinaldas de flores frescas de lótus, colares, pulseiras, braceletes, sistros, incenso, amuletos do coração, alimentos,) os casais são apresentados segundo o canónico princípio da coloração: as mulheres num tom de pele amarelo claro; os homens a ocre vermelho ou castanho avermelhado (Sillioti, 1996, pp. 143-147).⁹

Além deste aspecto da aplicação do princípio da coloração que significa e implica que pela cor podemos identificar os seres e objectos representados na pintura egípcia, constatamos que Sennefer e as várias figuras femininas são representados de forma idealizada, no auge da sua maturidade juvenil, com uma beleza física invejável, quase inultrapassável: Sennefer é jovem e vigoroso e as mulheres jovens, esbeltas, formosas. Em caso algum se vislumbram as marcas da passagem do tempo linear. Estamos perante figuras em contexto fúnebre que não denotam quaisquer marcas da passagem do tempo e que, simultaneamente, proclamam uma juventude eterna. O tempo nelas estacionou. Aqui não há cansaço, olhos

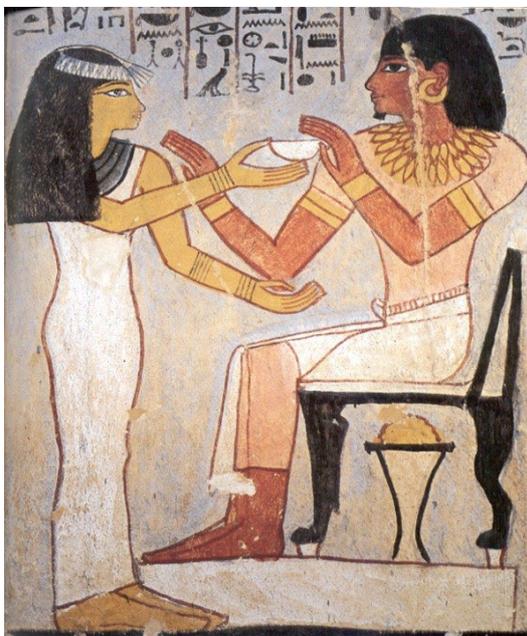


Fig.1 - Merit, a esposa de Sennefer, oferece-lhe uma bebida.
Túmulo de Sennefer (TT 96). XVIII Dinastia. Cheikh Abd el-Gurna.
Câmara funerária. Pilar posterior direito.

turvos, ouvidos duros, dores ou fragilidades. Aqui não há qualquer vestígio das misérias humanas.

Também no túmulo de Nakht (TT 52), igualmente localizado em Cheikh Abd el-Gurna e datado da XVIII Dinastia, século XIV a.C., verificamos as mesmas características. O seu túmulo, cruciforme, qual hipogeu clássico, com decoração no vestíbulo transversal, é um dos melhor preservados de toda a necrópole tebana e uma verdadeira obra-prima da pintura egípcia (Weeks, 2005, p. 436).

O proprietário, o escriba Nakht, «Chefe do gado», «Responsável dos vinhedos reais», «Segundo profeta» e «Astrónomo real de Amon» no templo de Karnak no fim do reinado de Tutmés IV e início do reinado de Amenhotep III, entre cenas em que preside a várias actividades agrícolas, de horticultura e de viticultura e em que se dedica à caça e à pesca nos pântanos do Nilo, surge, só ou em companhia da sua esposa (Tui, também «cantora de Amon»), filhos e filhas, com um corpo jovem e perfeito, vigoroso e bem constituído. Também as «ravissantes jeunes filles»¹⁰ representadas no túmulo (ex. banquete com músicas tocando flauta, alaúde e harpa, cantoras e bailarinas), seminuas ou com os seus elegantes vestidos de fino linho branco, compridos e transparentes, são de uma enorme graciosidade, elegância e sensualidade (Porter & Moss, 1994, pp. 99-102; Weeks, 2005, p. 438; Hodel-Hoenes, 2000, pp. 24-41; Sillioti, 1996, p. 153). São todas, obviamente, jovens, adornadas com apelativos e delicados enfeites (cabeleiras, cones de perfume, tiaras, brincos, colares *usekh*, pulseiras, braceletes, flores de lótus de compridos caules, etc.) destinados a acentuar a sua sensualidade e frescura.¹¹ Também aqui não há sinais aparentes de debilidade.

As paredes calcárias deste túmulo revestidas de estuque e pintadas a têmpera com pigmentos naturais comprovam o ideal de juventude e de perfeição cultivado obsessivamente pelos antigos altos funcionários Egípcios. Os adornos usados por Nakht e pelas mulheres sublinham essa

juventude e os seus predicados: a alegria, a sensualidade, os prazeres da vida, o apreço pela vida (Lalouette, 1992, p. 211).

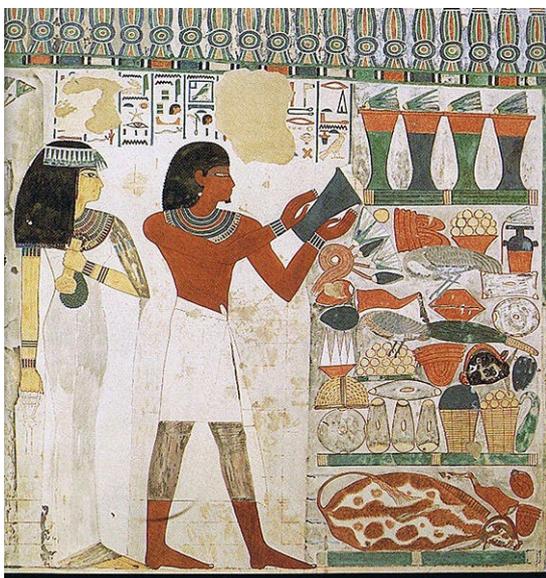


Fig.2 - Túmulo de Nakht (TT 52). XVIII Dinastia. Cheikh Abd el-Gurna.el-Gurna. Câmara funerária. Pilar posterior direito.

O TT 359, situado na necrópole tebana, em Deir el-Medina, dedicado a Inherkau, «Contramestre dos Senhor das Duas Terras no Lugar da Verdade», ou seja, encarregado dos trabalhadores da necrópole tebana, nos reinados de Ramsés IV e Ramsés VI (XX Dinastia), apresenta, no essencial, as mesmas características dos túmulos mencionados antes. Trata-se de um excelente exemplo da pintura da XX dinastia onde, apesar da temática reduzida, se nota o talento e a imaginação dos trabalhadores (nomeadamente os dois «artistas» irmãos, Nebnefer, o mais velho, e Horman, ambos filhos de Hori, o chefe desenhador)¹² que criaram as belas cenas animadas e resolveram de forma engenhosa alguns problemas técnicos com que se depararam no túmulo.

Entre numerosos detalhes interessantes do ponto de vista da execução técnica e artística, as representações da câmara interior G em que o proprietário do túmulo, Inherkau, a sua esposa, os seus irmãos, os seus filhos e filhas e os seus netos e netas

são figurados a receber oferendas, a cumprir ritos de adoração ou desfrutando de momentos de convivialidade e prazer (ex.: com tocador de harpa ou no banquete funerário) assentam na mesma concepção de juventude, de idealização e de suspensão da temporalidade (Porter & Moss, 1994, pp. 416, 423; Málek, 2003, p. 258; Sillioti, 1996, pp. 136, 137.).¹³ De corpos e rostos perfeitos, eternamente jovens e bem parecidos, os proprietários do túmulo socorrem-se de todos os meios ao seu dispor (vestes plissadas de linho puro, cabeleiras, brincos, colares, braceletes, etc.) para garantirem esse bem-estar e bem- parecer, que se pretendia eterno.

As mesmas concepções estão subjacentes às representações pintadas do túmulo de Ipuy (TT 217), em Deir el-Medina, escultor da época de Ramsés II, ou aos baixos-relevos do túmulo de Ramose (TT 55), da XVIII dinastia, em Cheikh Abd el-Gurna (Porter & Moss, 1994, pp. 308, 316).

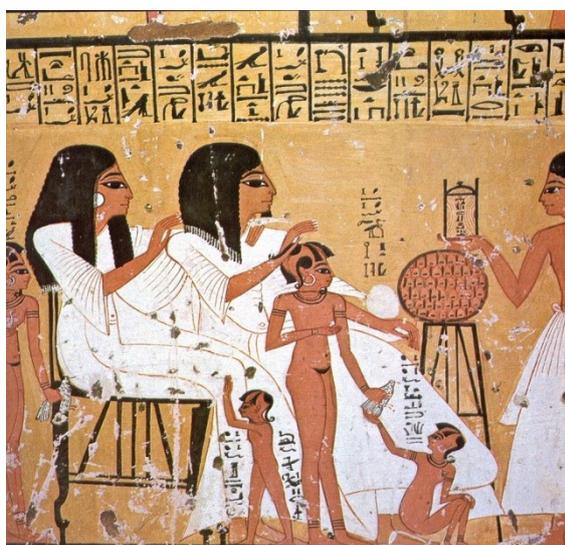


Fig.3 - Cena de grande intimidade familiar: Inherkau com esposa e netos e netas recebendo oferendas.

No TT 217, Ipuy e a sua esposa, Duammeres, são representados sentados numa cena de enorme elegância e sensualidade, recebendo oferendas dos seus filhos. A elegância dos adornos (cabeleiras, vestes de linho plissado, tiaras florais, cones de unguento perfumados sobre as cabeças



Fig.4 - Ipuy e a sua esposa, Duameres recebendo oferendas dos seus filhos. Cena de enorme elegância e sensualidade. Túmulo de Ipuy (TT 217). XVIII Dinastia. Deir el-Medina.

de ambos, grinaldas de flores frescas sobre a cabeça da mulher, brincos, colares *usekh*, pendentes, pulseiras, braceletes, sandálias) confere a esta figuração um imenso *glamour*. Se os corpos são perfeitos e formosos, os traços escolhidos para o desenho dos rostos são de uma beleza inigualável. Estamos perante autênticos *top-models*, segundo a concepção de representação egípcia (Porter & Moss, 1994, p. 316).

De perfeição similar gozam Ramose, Vizir, Governador de Tebas, Director dos Trabalhos Reais nos reinados de Amenhotep III e Amenhotep IV, proprietário do túmulo 55, em Cheikh Abd el-Gurna, e sua esposa Meritptah, bem como os convidados para o banquete funerário (pais, meio-irmão, sobrinho, sogro e cunhado de Ramose; ex.: Neby e Apuia, May e Uerel) em finíssimos baixos-relevos nos vários registos das paredes orientais da primeira câmara do túmulo (Porter & Moss, 1994, pp. 107-109).¹⁴ Como menciona Kent Weeks, «Chaque boucle de cheveux, chaque pli de vêtement, chaque amulette furent sculptés dans le calcaire avec une habileté remarquable doublée d'une grande sensibilité esthétique» (Weeks, 2005, pp. 444, 445).

Embora o proprietário do túmulo seja

representado de uma forma talvez menos idealizada (estamos perante um homem gordo ou, pelo menos, de formas mais avantajadas), as restantes figuras (masculinas e femininas), sentadas, em poses convencionais, serenas, apresentam as ideais forma e beleza físicas, isentas de quaisquer imperfeições humanas (Weeks, 2005, p. 445; Hodel-Hoernes, 2000, pp. 42-64). As lindíssimas cabeleiras, os *bouquets* de lótus que homens e mulheres seguram nas mãos, os colares, os diademas, os brincos, as pulseiras e as braceletes que ostentam ajudam à desejada composição ideal do corpo humano.



Fig.5 - May e Uerel, convidados para o banquete funerário. Túmulo de Ramose (TT 55). XVIII Dinastia. Cheikh Abd el-Gurna.

Não obstante esta generalizada e dominante ideia de perfeição que encontramos nas pinturas e baixos-relevos da maioria dos túmulos egípcios, ao abrigo do que poderíamos chamar a «lei da estereotipização das imagens»,¹⁵ há dois curiosos exemplos de representação dos idosos que nos surgem nos túmulos de Arinefer (TT 290) e de Pachedu (TT 3), ambos da XIX Dinastia, em Deir el-Medina: para indicar a idade avançada de Siuzit e Tauseret, pais de Arinefer, e também de Menna e Huy, os pais de Pachedu, são usadas cabeleiras de cabelos grisalhos e brancos.¹⁶ Assinala-se assim uma marca, bem visível, da passagem do tempo. Paradoxalmente, os rostos de todos são de uma brilhante e cândida juventude

(Porter & Moss, 1994, pp. 2, 10, 370, 372-373). Estamos perante uma representação pintada da elite egípcia que fica a «meio caminho» entre a descrição real e a descrição ideal. Não se perde, assim, a dimensão de eterna juventude e formosura física que se pretende associar à representação. A passagem do tempo linear «espreita» através dos cabelos esbranquiçados, mas a imobilidade da temporalidade permite os rostos e corpos viçosos e graciosos. Não fosse o «pomenon» dos cabelos esbranquiçados e os pais tinham exactamente o mesmo aspecto exterior dos filhos...



Fig.6 - Para indicar a sua idade, o casal é representado com os cabelos brancos. Túmulo de Arinefer (TT 290). XIX Dinastia. Deir el-Medina.



Fig.7 - A mãe de Pachedu com uma cabeleira de pontas grisalhas e o pai com uma cabeleira de cabelos brancos. Túmulo de Pachedu (TT 3). XIX Dinastia. Deir el-Medina.

Todos estes exemplos são, em nossa opinião, suficientes para se compreender que, por princípio, nas composições pintadas e incisas egípcias eram eliminados todos os elementos que pudessem reenviar para o provisório, para a efemeridade, para a transitoriedade. Os desenhadores, pintores e escultores anulam ou disfarçam intencionalmente as marcas dos aspectos eminentemente transitórios e passageiros, do presente e fixam-se nos duradouros, permanentes, «eternos» (Sales, 2007b, pp. 178, 179). Esta preocupação era tanto mais sentida quanto é certo que os prospectivos ocupantes do túmulo inspecionavam regularmente os trabalhos de construção e de decoração da sua «morada eterna», em vida, sugerindo imagens pretendidas, em tipo e em forma, e criticando obviamente as que não satisfaziam os seus intentos (Taylor, 2001, p. 173). Estava em causa o «conforto eterno» do(s) defunto(s).

As pinturas egípcias mostram, pois, insistentemente, os seres de forma idealizada, isto é, como eles deviam ser mais do que como eram na realidade. Perde-se muito da dimensão individual, pessoalizada, experiencial (tempo temporário). Estamos perante uma idealização artística ou, se quisermos, perante uma linguagem intelectual que alia ao charme estético, à harmonia e à beleza corporal uma profunda reflexão sobre as formas existentes no universo. A arte consegue escapar à concretez do tempo, rechaçando as (de)limitações que o mesmo implica e comporta. A estética egípcia procura o intemporal e a essência (tempo intemporal); a arte egípcia é, neste sentido, um meio de imortalidade mais do que de imortalização.

O tratamento estético-artístico dos corpos e rostos humanos nas pinturas e baixos-relevos tumulares tem a mesma finalidade que a preservação do corpo físico dos defuntos (mumificação): a vida eterna no Além. Tal como a mumificação, com os seus vários procedimentos e métodos associados (lavagem corporal, secagem com natrão, tratamento com óleos e perfumes, extracção do cérebro, extracção e preservação das vísceras em vasos

adequados específicos, enfaixamento com longas tiras de linho, incorporação de jóias, amuletos e encantamentos, elaboração de máscaras funerárias, disposição em sarcófagos e ataúdes, aprovisionamentos de alimentos, de bebidas, de mobiliários, de estatuetas e modelos funerários e de outros objectos, deposição de oferendas, realização de ritos e cerimónias litúrgicas canónicas, etc.), também a arte egípcia (nesta caso, a qualidade das decorações tumulares pintadas ou incisas em baixos-relevos) procurava assegurar aos defuntos da elite egípcia as condições materiais e simbólicas necessárias para garantir a sua legitimidade como grupo privilegiado e a sua eterna sobrevivência, em pleno vigor, no Além (Taylor, 2001, pp. 46-135; Hartwig, 2001, p. 2; Kadish, 2001, p. 408).

Se a mumificação se destinava a garantir a integridade física dos membros do corpo, através de métodos artificiais (aparência interior), a pintura e os baixos-relevos procuravam assegurar magicamente a eterna e perfeita imagem e beleza dos defuntos (aparência exterior). A transfiguração dos defuntos em glorificados-*akh* («ser transfigurado») é, pois, o desiderato maior procurado por mumificadores e «artistas» ao restaurarem a integridade do corpo e ao reproduzirem as suas melhores imagens em vida (não forçosamente as da altura efectiva da morte). O próprio túmulo (com a câmara funerária, onde se colocava o corpo, o sarcófago e o principal equipamento funerário, selada depois dos funerais, e a capela, acessível aos sacerdotes *hem-ka* e *khery-hebet* e aos familiares e amigos do defunto), era o local físico, arquitectónico, dotado de importante significado cosmogónico, que se destinava ao descanso eterno do corpo do defunto e à sua mágica vida eterna noutra dimensão espaço-temporal (Taylor, 2001, pp. 136-139; 151-154. 170).

A atenção dedicada aos cuidados com o corpo no antigo Egipto, na morte e na arte, visava justamente sublimar o horror do seu desmembramento, corrupção ou destruição, a inevitabilidade da morte em contexto terrestre e preparar a (nova) vida, eterna, no Além. A noção de importância

do corpo implica simultaneamente noções de espacialidade e de temporalidade que lhe conferem coerência e justificação.

As concepções egípcias de tempo

A «contradição» assinalada entre a documentação escrita e a documentação iconográfica é sobretudo uma divergência resultante da concepção de tempo que é assumida e valorizada. Obviamente que a percepção e análise da passagem do tempo é distinta consoante o sistema de referência em que nos colocarmos e, de facto, no antigo Egipto havia várias concepções de tempo (*rek*): a **concepção cíclica**, a **concepção linear** e a **concepção imóvel ou estacionária**. A linguagem (textual ou iconográfica) é, em muito, devedora da concepção de tempo adoptada e do domínio cósmico em causa (o Aquém e/ou o Além egípcio).

A **concepção cíclica** de tempo no Egipto antigo (denominada pelo termo *neheh*)¹⁷ derivava da repetição periódica (desejada eternamente periódica) de uma série de ritmos naturais, externos ao homem, imprescindíveis todavia para a boa ordem (*maet*) do universo e da sociedade (Assmann, 2003b, p. 130). Fundada na observação permanente e continuada desta repetição, percebida, em muitos casos, de forma sensorial e pragmática, o que significa de forma a-científica ou pré-científica, esta concepção resulta do simples facto de se «estar no mundo». É uma concepção que implica o mundo (mundo físico, cósmico), o envolvente, e que estipula uma perfeita integração, quase sujeição, do Homem aos ritmos e à sequência dos eventos naturais. Compõem esta concepção a sucessão/ alternância do dia e da noite (a regular cadência temporal apurada pelo ritmo diário), a sucessão/ substituição das estações do ano e o fenómeno da inundação anual do Nilo (dinâmicas associadas à regular cadência temporal apurada pelo ritmo anual). Como fenómenos físico-naturais, eram esquemas recorrentes, periódicos, fixos, que ritmavam a vida dos homens do Nilo, a que se associavam o aparecimento diário do Sol e o seu ciclo diurno (Khepri – Ré – Atum), as fases da Lua, o levantamento helíaco de

Sotis e o ciclo agrícola da vegetação e das culturas. A Natureza institui-se no garante do eterno retorno (Winand, 2003, pp. 18, 23, 33).

A vida individual de cada Egípcio, independentemente da camada social, era, logicamente, afectada directamente pela alternância dia/ noite, uma vez que, em regra, o labor/ acção e o descanso/ repouso estavam directamente relacionados com cada um destes ciclos ecológicos do dia e da noite e ajustavam-se bem ao ritmo biológico dos indivíduos. O dia (12 horas do ciclo diurno) era a unidade de medida do tempo de trabalho.¹⁸ O tempo individual (biológico) ajustava-se assim ao tempo colectivo (solar).

À dualidade temporal dia (*heru*)/ noite (*gereh*) correspondia, além das oposições luz/ trevas, acção/ descanso, a dualidade astral natural de referência, Sol/ Lua, os «luminares do céu». Não é por acaso que a Lua (divinizada como Tot)¹⁹ era o vigário do Sol-Ré. A constância da rotatividade astral provava também a adequação dos ritos praticados e garantia a absoluta ordenação dos Cosmos.

Se a alternância dia/noite se materializava pela acção divina, a sucessão das estações (*Akhet* – período da inundaçãõ/ *Peret*, época da sementeira/ *Chemw*, época da colheita)²⁰ era a prova inquestionável da protecçãõ e do favor dos deuses sobre a terra do Egípcio.²¹ Esta sequência temporal dentro de um ciclo, repetitivo, constante, é, por excelência, o tempo do camponês, daquele que pauta a sua existência laboral segundo os ritmos da própria Natureza, que se submete e aceita a ordem da Natureza. Mas é também o tempo da administração (local, regional e central), logo dos altos funcionários a ela ligados, que supervisionam as actividades agrícolas, que inspeccionam a programação das rotinas, que estipulam e recolhem os impostos. O tempo das estações é o tempo do quotidiano, o tempo do trabalho, o tempo dos impostos, o tempo da fiscalidade, o tempo da contingência.

A sucessão das estações era testemunho do pacto entre deuses e homens

e, simultaneamente, a garantia da continuidade da sociedade humana, desejavelmente em abundância e prosperidade. O ciclo das estações incluía as fases também elas cíclicas da germinação, crescimento e morte das plantas, manifestações naturais facilmente perceptíveis nos campos egípcios.

O simples «estar no mundo» não permitia a ninguém alhear-se do mundo envolvente e a cadência regular do fenómeno da inundaçãõ, tão visível e sensível, remetia os vivos para a azáfama empenhada do quotidiano (limpando valas e canais de irrigaçãõ, preparando e reparando barreiras de contençãõ, represas e diques, organizando eficazmente a mão-de-obra disponível, supervisionando as infra-estruturas e a força de trabalho, etc.), em que sobrevivência era, amiúde, sinónimo de observância e respeito pelos ritmos naturais.²²

Paralelamente, os indivíduos confrontavam-se com a **concepção linear** de tempo (denominada pelo termo *djet*). A concepção linear ou rectilínea é, no fundo, a que se encontra subjacente e que rege a duração da existência e da experiência humana terrestre (*ahau*) ou, dito de outra forma, a que superintende à actividade humana no tempo atribuído à vida no Aquém.²³ O inexorável caminho que conduz à morte individual (nascimento – vida – morte) inscreve-se numa concepção de tempo orientada, linear, não reversível, que vem do passado e se dirige para o futuro (Winand, 2003, p. 18).

Os antigos Egípcios concebiam o ciclo da existência como dois momentos distintos ou como o resultado da conjugação de dois sub-ciclos: o ciclo da vida humana terrena (efémero, transitório) e o ciclo da vida extraterrena (eterno, infinito).²⁴ A primeira etapa do ciclo da existência passada no Aquém obedecia, deveras, ao tempo histórico, uma concepção linear e dinâmica de tempo: o indivíduo era concebido, nascia, crescia, envelhecia e inexoravelmente morria.²⁵ O tempo de vida (tempo dos nascimentos, dos desenvolvimentos, dos declínios e das

mortes) era, obviamente, um fluxo contínuo, com a sua multiplicidade, variabilidade e irreversibilidade. Era um tempo aberto, cumulativo, percebido de forma universal e dinâmica, feito de uma série de mudanças encadeadas, concatenadas, na medida em que cada fase, numa situação normal, era um momento transitório, projectado «para a frente», para o momento seguinte do tempo.

O tempo linear é, pois, uma percepção que nasce da auto-consciência individual (tempo individual) e das relações interpessoais esboçadas e vividas em sociedade (tempos sociais) e é um processo de desgaste em que o indivíduo, além de «estar no mundo», está «com o mundo» (com os outros). É no tempo linear que se apoia o funcionamento da administração e da economia (Winand, 2003, p. 19). O tempo do indivíduo cruza-se com o tempo da sociedade ou vice-versa. O próprio ciclo das estações interage com a sucessão linear do tempo de duração da vida humana terrena, instituindo-se em significativo referente temporal. É esta a concepção de tempo, combinada com a concepção cíclica, que enforma as descrições existenciais do Aquém presentes nas narrativas textuais de Djedi, de Amenhotep, filho de Hapu, de Bakenkhonsu e de Ptahhotep mencionadas atrás.

Combater e vencer a irreversibilidade do tempo sequencial, factual, da vida, fixando para a eternidade os momentos gloriosos e as figurações ideais, dignos de memória, era um sonho que comandava a vida de muitos Egípcios. Através da preservação e mumificação dos corpos (*khet*), acreditavam que era possível reagrupar os vários elementos físicos e metafísicos que compunham a personalidade humana (*ka*, *ba*, *chut*, etc.) e alcançar o re-nascimento no Além. Os numerosos amuletos e as jóias, as fórmulas, súplicas e orações de que cada morto se dotava para a «viagem» de um mundo para outro, de um ciclo da existência para outro, significam que a existência era, de facto, orientada por um vector temporal colocado «mais à frente».²⁶ A morte mais não era do que a momentânea disfunção dos elementos, a

ruptura que marcara a transição de ciclos de vida do indivíduo.

Tal como a noite ou a ocorrência de uma inundação escassa ou excessiva constituíam no âmbito da concepção cíclica quebras, rupturas, tentativas iseféticas de destruição da ordem pré-inscrita no funcionamento do universo, a morte do homem representava a mais séria ameaça à concepção linear de tempo. A morte introduzia uma descontinuidade, uma paragem, na sucessão articulada do tempo de vida. A ocorrência da morte pressupõe uma vitória temporária do Caos. Mas, ao ser declarado *mae kheru*, «justo de voz», no Tribunal do Além, cada defunto vence a morte, vence o tempo linear e os seus malefícios e recupera a noção de eterna ordenação do mundo.

A hipótese de uma «segunda morte» ou aniquilamento eterno existia, prefigurada na devoradora Amut que, ansiosamente, esperava que alguma pesagem do coração se revelasse, para seu gáudio, negativa. Comer Amut o coração do morto significaria o triunfo completo do tempo linear e a sua orientação não para um infinito temporal de eternidade mas para a absoluta finitude e extinção.

As constâncias do universo do Além egípcio não desaparecem nunca. Os seres deixam de estar sujeitos ao tempo e às suas manifestações. Um jovem vigoroso representado numa pintura será eternamente jovem e vigoroso. Uma mulher elegante e sensual pintada num baixo-relevo sê-lo-á por toda a eternidade. Uma criança irrequieta e vivaça não perderá esses atributos no Além. O tempo linear e cíclico neles não existe. O tempo para eles não existe.²⁷ O tempo do Além não está sujeito à mudança inerente à linearidade, não é mutável, nem é dinâmico: é imóvel, estático e fechado. Os documentos iconográficos pintados e esculpidos nas paredes tumulares são subsidiários desta dimensão da temporalidade.

É esta **concepção imóvel ou estacionária/estática** do tempo que está patente em cada mastaba, em cada hipogeu,

em cada templo funerário, ou seja, nas «moradas da eternidade» (*hut neheh ou per-djet*).²⁸ Ao dinamismo do tempo do primeiro ciclo da vida humana terrestre corresponde a imutabilidade do tempo no ciclo da vida extra-terrena. No Além, não há passado, nem futuro.²⁹ Só eternidade, infinito, eterno presente.

Como escreveu Robert Boulanger, «Les scènes peintes ou sculptées sur les parois des hypogées ne se proposaient pas d'exposer aux vivants l'existence et les mérites des défunts, mais plutôt de procurer aux morts tout ce qui était nécessaire à leur survie spirituelle dans le monde où régnait Osiris. Les éléments des compositions n'étaient pas répartis au hasard, mais avec un sens aigu de l'équilibre et du rythme, selon des critères inspirés par la religion et la magie.» (Boulanger, 1965, p. 21).

O sistema de vida do Além, onde a magia impera, sendo um sistema fixo, não está submetido ao tempo. Nasceu do e no tempo, mas subtraiu-se-lhe; está fora do tempo, visto que este não contribui para a sua existência nem para a sua organização. É como se o indivíduo estivesse «fora do mundo». A decoração tumular funciona assim como um dispositivo destinado a projectar o(s) seu(s) proprietário(s) para a vida extra-túmulo.

O morto, depois de ultrapassar com êxito todos os perigos e testes da viagem e das provas da Sala das Duas Verdades, entrava, além disso, num novo estado de existência: transformava-se num *akh*, («ser transfigurado»). Ser um *akh* é um estágio completamente diferente de todos os outros modos de existência humana já experimentados: adquirem-se qualidades e energias divinas, sem se ser, contudo, totalmente igual aos deuses: «to be *akh*, then, was to be an effective spirit enjoying the qualities and prerogatives of gods, having the capacity for eternal life and being capable of influencing other beings» (Taylor, 2001, p. 32).³⁰

As cenas pintadas ou esculpidas, de eminente fundo funerário, não ilustram um momento particular da vida do(s)

defunto(s), nem um facto concreto, circunscrito no tempo. Antes, apresentam-se como uma generalização e uma reconstituição das acções humanas na sua intemporalidade (Boulanger, 1965, p. 31).

Conclusão

Intelectualmente, a civilização egípcia demonstrou, provavelmente como nenhuma outra, saber reconhecer, por um lado, a inevitabilidade da morte, crendo firmemente, todavia, por outro lado, na sua superação no Além. Esta atitude perante a morte e, logo, perante a vida, é talvez o aspecto mais extraordinário da sua mundividência.

Devido à condição humana, todo o Egípcio era, ao longo da sua vida terrestre, inexoravelmente afectado pela trama tecida pelo tempo nas suas várias formas de expressão, sentindo, em consequência, os inevitáveis efeitos e influências do passar dos anos. O espectro da degenerescência corporal, destino de todos os humanos que alcançam idades mais avançadas, inerente às concepções cíclica e linear do tempo, era algo pesado e terrível para os antigos Egípcios. Compreensivelmente, ansiavam pela anulação desses efeitos e dessas marcas.

A concepção de tempo e de temporalidade em vigor no antigo Egipto, sobretudo a partir do Império Médio, quando se verifica a chamada «demotização da esperança de vida no Além», na XII dinastia, com o desenvolvimento das crenças no julgamento dos mortos e a generalização dos *Textos dos Sarcófagos*, promete à existência de um indivíduo uma duração muito superior à da sua vida corpórea terrena. A eternidade passa a ser um objectivo da sociedade egípcia. O desejo de abolir o tempo generaliza-se.

O desejo natural de ter mais tempo para viver desembocou, assim, no desejo de um tempo «sem fim» e, em última instância, no próprio desejo de eternidade. Apesar de diminuídos nas suas faculdades, numa clara demonstração da isefética decadência

física, os antigos Egípcios procuraram obviar a esses traços inevitáveis da passagem do tempo linear, dispensando os seus desencantos e embaraços, como a fragilidade, a debilidade, o cansaço, a dor, o envelhecimento, através de uma iconografia altamente idealizada, onde a eficácia mágica se associava à harmonia do desenho, ao jogo de relações, à vivacidade das cores e à deliciosa perfeição anatômica. Os Egípcios acreditavam que era possível vencer o tempo.

A sua preferência quase obsessiva nas pinturas, esculturas e baixos-relevos vai para as figuras da juventude ou da maturidade de homens e mulheres. Exploradas magicamente, essas figuras elaboradas para permanecer encerradas sem serem vistas por ninguém, integram um discurso sobre a eternidade e estavam ao serviço de um outro ciclo da existência: a existência extraterrena. Foram elaboradas e ganham consistência pela sua profunda ligação com esta dimensão do universo do Além e com a concepção estática ou imóvel de tempo. Há nelas uma sublimar intenção paliativa: reconfortar o homem egípcio da profunda angústia que inspira a velhice, a morte (a primeira morte), o mundo do Além.

Os espaços imaginários do outro mundo são concebidos à imagem e semelhança dos espaços do mundo terreno e a única consolação/ redenção que pode existir advém de uma outra forma de experimentar e vivenciar o tempo: um tempo melhor, liberto das limitações e constrangimentos dos tempos linear e cíclico. Um «tempo grande», cósmico e divino, por oposição ao «tempo pequeno» da terra, histórico e humano (Assmann, 2003c, pp. 113, 114). A dimensão aspectivo-conceptual da arte egípcia ajusta-se bem a esta noção de temporalidade.³¹ O sistema aspectual serve e serve-se de facto do sistema temporal, sobretudo no que diz respeito à sua variante estática ou imóvel. As figurações iconográficas pintadas ou em baixo-relevo das «moradas da eternidade» (*hut neheh* ou *per-djet*) são visualizações icónicas da concepção estática de tempo dos antigos Egípcios.

Ao dinamismo do tempo passado no Aquém corresponde a imutabilidade do tempo no ciclo da vida extra-terrena. O sistema de vida do Além, sendo um sistema fixo, não está submetido ao tempo; é, por isso, ahistórico. No Além, não há passado, nem futuro. Só eternidade, infinito, eterno presente. Era essa a dimensão última que as figurações artísticas egípcias procuravam.

Notas

(1) As medidas preferidas pelos Egípcios para medirem o espaço e o tempo eram o 10 e os seus múltiplos. O ideal de anos de uma ideal vida expressava-se através do número 110, ou seja, o resultado da multiplicação por si próprio a que se soma mais um período de 10 (10x10+10), denotando o jogo numérico realizado pelos Egípcios em torno do 10 (Cf. Wilkinson, 1999, p. 137).

(2) «Possa o rei Seneferu habitar!». Localidade de Meidum, perto da pirâmide de Seneferu (faraó fundador da IV dinastia) – Cf. Lalouette, 1987, p. 293, nota 21. Vide também Araújo, 2005, pp. 171-173.

(3) JE 38368; CG 42127. Vide http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amenhotep_son_of_Hapu.jpg. Cf. Saleh, Sourouzian, 1987, entrada 149.

(4) A carreira de Bakenkhonsu iniciou-se sob Seti I e prosseguiu sob Ramsés II (Cf. Rice, 1999, pp. 33, 34, e Lalouette, 1984, p. 328). Vide também Jansen-Winkel, 1993.

(5) Nascido c. 1310 e falecido c. 1220 a.C., Bakenkhonsu viveu, de facto, 90 anos, mas como qualquer Egípcio cōnscio da concepção de tempo-tipo para a vida humana terrena desejava atingir a idealizada e prestigiada idade de 110 anos (Cf. Rice, 1999, p. 34).

(6) Coerentemente, os signos hieroglíficos A 19 e A 20, frequentemente usados como determinativos associados à velhice, mostram velhos Egípcios apoiados num *medu*, «bordão»: devido à degenerescência física, o velho é alguém que perdeu o equilíbrio natural e que necessita de mais um ponto de apoio (Cf. Carreira, 2012, p. 214).

(7) Na arte egípcia, nomeadamente na pintura, esta idealização aplica-se apenas aos membros das camadas sociais mais elevadas. Em contraste, os grupos sociais mais baixos na hierarquia social ou subordinados, são normalmente representados a trabalhar, a discutir ou a lutar, com a pele enrugada, envelhecidos,

calvos, deformados ou doentes. O princípio da idealização recomenda igualmente que a elite seja representada em repouso, bem penteada e vestida, com numerosas jóias de toda a espécie (brincos, braceletes, pulseiras, colares, tiaras, etc.). À maior rigidez nas atitudes e poses do faraó e dos altos funcionários corresponde uma maior liberdade de atitudes, gestos e posições dos trabalhadores manuais (Cf. Sales, 2007b, p. 184). Da mesma forma, as convenções fundamentais do desenho só se aplicavam aos personagens de estatuto social mais elevado: faraós, altos funcionários, sacerdotes e defuntos de prestígio (Cf. Boulanger, 1965, p. 22).

(8) Na nossa selecção de figuras, centrámo-nos apenas nas representações a duas dimensões (pinturas e baixos-relevos) constantes em túmulos do Vale dos Nobres (necrópole tebana), deixando de fora, portanto, os túmulos do Vale dos Reis e do Vale das Rainhas, bem como as representações a três dimensões (esculturas). Todos os casos mencionados são do Império Novo (XVIII-XX Dinastias), quando Tebas era o centro dos enterramentos da elite dos funcionários. Este período é caracterizado por uma graciosa humanização das figuras, particularmente das mulheres, e por uma acentuado suavizar dos traços anatómicos. A sumptuosidade das vestes e dos elementos de adorno que acompanham a composição plástica das figuras humanas traduzem o refinamento existencial que marcou as esferas mais elevadas da sociedade (Cf. Boulanger, 1965, p. 64; Hartwig, 2001, p. 7).

(9) O universo egípcio é colorido, com um rigoroso sistema de regras e de valor simbólico subjacente (Cf. Bonhême, 1992, p. 95; Lalouette, 1992, p. 89; Hartwig, 2001, p. 1). O princípio da coloração, com a classificação e codificação de aplicação das cores ao corpo humano, estava já bem definido no Império Antigo e manteve-se praticamente inalterado durante toda a história da antiga civilização faraónica (Cf. Sales, 2007b, pp. 181, 182).

(10) A expressão é de Boulanger, 1965, p. 67.

(11) É preciso, todavia, ter sempre presente que estas representações se referem a uma camada muito restrita da sociedade egípcia: «As belas e elegantes damas das cenas de banquete, servidas por criaditas esbeltas e meio nuas, divertindo-se ao toque da harpa e ao ritmo das dançarinas, representam uma camada bem restrita da sociedade egípcia» (Carreira, 2001, p. 20). Sobre os simbolismos inerentes às flores

de lótus, cabeleiras, cones de perfume, vide Manniche, 1994, p. 144.

(12) Segundo os especialistas, Hormin denota um estilo técnico-artístico superior ao do irmão. É de sua autoria uma bela pintura do gato solar Ré matando a gigantesca serpente Apofis - http://farm4.staticflickr.com/3227/2940187802_50d2a8e6f7_o.jpg (Cf. Weeks, 2005, pp. 500, 501). Vide Hodel-Hoenes, 2000, pp. 266-290.

(13) Nas cenas em que é representado conjuntamente com a esposa, Inherkkaou e a esposa estão sempre sentados: posição que na arte egípcia assinala os de maior estatuto socio-administrativo-familiar. O princípio da variação dos tamanhos é também usado como processo técnico para marcar eficazmente a hierarquia: os personagens principais são representados maiores que os outros situados num nível hierárquico inferior. O tamanho assinala o estatuto e traduz o valor dos indivíduos na hierarquia (Cf. Sales, 2007b, pp. 182, 183; Bonhême, 1992, pp. 82, 83, Lalouette, 1981, p. 93; 1996, pp. 64-66). Os netos de Inherkkaou são representados como autênticos adolescentes e não como «adultos em miniatura» (Cf. Manniche, 1994, p. 253).

(14) Ao contrário de outros túmulos, a decoração do TT 55 não compreende cenas de vida quotidiana, mas apenas os funerais de Ramose e a sua relação com Amenhotep IV. Os baixos-relevos deste túmulo figuram entre os maiores *chefs-d'oeuvre* do relevo egípcio (Cf. Weeks, 2005, p. 444). À excepção dos olhos e das sobrancelhas das figuras (a negro), os relevos não receberam qualquer cor, talvez porque o proprietário do túmulo morreu prematuramente ou porque, na sequência da aventura amarniana, construiu outro em Akehtaton (Cf. Dodson, Ikram, 2008, pp. 218, 233; Sillioti, 1996, p. 156). Ainda assim, «The confidence and complete lack of hesitation with which the sculptors carved the low raised relief (...) are astonishing, and the meticulous attention to detail is spell-binding. The internal modeling of the bodies as done with deliberate economy and the greatest attention was paid to the faces» (Mälek, 2003, p. 173).

(15) Alguns autores chamam a atenção para o «imobilismo mortal» (embora não monotonia) que resulta da utilização ao longo de milénios das mesmas imagens estereotipadas (Cf. Boulanger, 1965, p. 24).

(16) Cf. Manniche, 1987, p. 82; Weeks, 2005, p. 466. No TT3, a representação dos pais de Pachedu encontra-se no registo superior, à direita da entrada na câmara funerária: a mãe com os

cabelos grisalhos; o pai com os cabelos de um branco imaculado. No registo central encontram-se representados os pais de Nedjembehdet, esposa de Pachedu, três irmãs e uma sobrinha. Os pais de Nedjembehdet têm também os cabelos grisalhos, talvez para indicar que eram um pouco mais jovens do que os pais de Pachedu (Cf. Weeks, 2005, p. 466; Sillioti, 1996, p. 138). Registe-se também que neste túmulo a canónica diferença cromática por género sexual não é observada: homens e mulheres surgem pintados com a mesma cor – ocre vermelho.

(17) Sobre a terminologia temporal, Cf. Hornung, 1996, pp. 72-74. Vide também Taylor, 2001, p. 31; Leclant, 1969, 231; Bickel, 2003, p. 44.

(18) A questão da duração do dia laboral em sociedades agrícolas como a egípcia estava, logicamente, relacionada com as «horas de Sol»: «do nascer ao pôr-do-Sol». O «escuro» da noite levava à percepção do tempo da noite como tempo inutilizável. Sobre a selecção do número 12, Stephen Quirke escreve: «Aucun traite n'explique la raison de la sélection du nombre douze, mais celui-ci est peut-être déduit des mouvements de la terre et de la lune l'une par rapport à l'autre et par rapport au soleil. La lune accomplit son cycle de croissance et de décroissance à peu près douze fois en douze mois, en relation avec le mouvement apparent du soleil au cours de l'année divisée en saisons (...). Les douze cycles lunaires en relation avec le cycle annuel du soleil fournissaient un cadre temporel pour l'année agricole. À l'échelon plus réduit de la vie quotidienne, les douze segments furent sans doute transposés para analogie de l'année au jour pour créer douze sections diurnes et douze sections nocturnes» (Quirke, 2004, p. 58). A convenção das 12 horas diurnas e 12 horas nocturnas é um princípio de expressão patente em numerosos textos religiosos (Cf. Kadish, 2001, p. 406).

(19) Como deus-lunar, Tot possuía vários epítetos eloquentes relacionados com a temporalidade, por exemplo «Governador dos Anos» e «Contador do Tempo de Vida». A iconografia desta divindade (antropomorfo, com cabeça de íbis encimada pelo disco solar e pelo crescente lunar), a sua forma animal de babuíno (*Cynocephalus hamadryas*) e o bico recurvado da íbis (alusão ao crescente lunar) atestam igualmente a sua associação à temporalidade ou aos astros relacionados com a medição da temporalidade no antigo Egipto (Cf. Sales, 1999, pp. 182-186).

(20) Cada estação tinha quatro meses, num total de 12 meses (*abed*) de 30 dias (*heru*) cada.

(21) Como escreveu J. Leclant: «Vallée fertile paradoxalement située au cœur des déserts de la zone tropicale, l'Égypte est toute entière soumise à l'impératif de deux grandes forces de la nature: son fleuve et le soleil» (Leclant, 1969, p. 219). Hapi (rio) e Ré (Sol) protegiam o Duplo País.

(22) O ano de trabalho dos camponeses começava justamente quando a água das cheias do Nilo invadia os canais ressequidos.

(23) Como escreve José Nunes Carreira, «a expressão mais óbvia do tempo histórico, representado geometricamente na linha sem fim, era a vida do indivíduo» (Carreira, 1994, p. 63). Cf. Assmann, 2003b, p. 14.

(24) Sintomático desta concepção, os materiais construtivos das habitações do quotidiano terreno, incluindo os palácios reais, eram perecíveis (adobes, madeira, ramagens, etc.) e os das habitações eternas da existência extraterrena eram de pedra ou escavados na rocha (Cf. Taylor, 2001, p. 12).

(25) Embora esta fosse a ordem sonhada dos acontecimentos, os antigos Egípcios sabiam que um acidente podia privar a criança ou o jovem de vida. O *Ensinamento de Ani* consigna: «Ne dis pas "Je suis (trop) jeune pour que tu [m'] enlèves!" car tu ne connais pas ta mort. La mort vient pour prendre l'enfant qui est dans le sein de sa mère, aussi bien que celui qui est devenu un vieillard» (Vernus, 2001, p. 245).

(26) Sobre as fórmulas de passagem nos *Textos das Pirâmides* e nos *Textos dos Sarcófagos*, vide Bickel, 2004, pp. 91-115.

(27) Recordemos François Daumas que via na arte egípcia «un art à la mesure de l'éternité» e que dizia «tout l'art religieux et funéraire n'est pas autre chose qu'une transmutation de la vie présent en éternité. (...) L'art égyptien exprime au premier chef la hantise de l'éternel» (Daumas, 1977, p. 432).

(28) Apropriadamente, os templos funerários eram apelidados de «templos dos milhões de anos». Vide Weeks, 2005.

(29) Sintomaticamente, Osíris, deus do Além, é nb nHH HqA D̄t, «Senhor da Perenidade, Governador da Eternidade».

(30) Recordemos que os Egípcios acreditavam que o universo era habitado por três tipos de seres que se podiam interinfluenciar: os deuses (*netjeru*), os vivos (*ankhu*) e os mortos transfigurados (*akh*) — Cf. Taylor, 2001, p. 15. Claude Traunecker escreve: «Par la mort

l'Égyptien franchira définitivement la frontière séparant le sensible de l'imaginaire. Il rejoindra le monde des dieux où, après avoir retrouvé une nouvelle intégrité grâce aux rituels funéraires, il exercera des pouvoirs nouveaux et jouira de facultés qui lui étaient inconnues» (Traunecker, 1996, p. 24).

(31) A arte figurativa egípcia preocupava-se com captar a essência das coisas e dos seres (aspectividade) e, ao mesmo tempo, com a feição pragmática da sua elaboração: a consecução dos seus objectivos (conceitos) – Cf. Winand, 2003, p. 27. A ausência de tensão no desenho egípcio reforça também a atemporalização das suas figurações. O mundo representado não é um mundo do instante e da transitoriedade, mas um mundo definido, definitivo e estático.

Ilustrações

Além das figuras incluídas no texto, ver ainda:

* Túmulo de Sennefer (TT 96):

- <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/tt99/pictures/tt96-2.jpg>
- http://farm2.static.flickr.com/1179/5106612063_fa8e52f113.jpg
- http://farm2.static.flickr.com/1171/5106613993_986321a0e8_z.jpg

* Túmulo de Nakht (TT 52):

- http://farm5.static.flickr.com/4086/5201313772_e1873be9cd_o.jpg
- http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/nakht52/photo/nakht_tc_westwall_n03_ndgd.jpg
- http://egyptianaemporium.files.wordpress.com/2012/09/nakht_tc_northwest_corner_01_an.jpg

* Túmulo de Inherkau (TT 359):

- http://farm5.static.flickr.com/4128/5093865397_9f64633efd.jpg

* Túmulo de Ramose (TT 55):

- <http://guardians.net/hawass/articles/images/tombsofthebes/tomb%20of%20ramose-%20A.%20Bayuk.jpg>
- <http://img237.imageshack.us/img237/5268/r6qz8.jpg>
- http://www.flickr.com/photos/louise_al/2076220936/

- http://alain.guilleux.free.fr/gournah_ramose/Pc060729.jpg

- http://alain.guilleux.free.fr/gournah_ramose/Pc060730.jpg

* Túmulo de Arinefer (TT 290):

- http://xy2.org/images/IMG_9036.JPG
- http://www.leben-in-luxor.de/luxor_kultur_graeber_tt290_irunefer.html

Bibliografia

Araújo, L. M. (2001). A imagem da mulher na arte pré-clássica, in *A mulher na História – Actas dos Colóquios sobre a temática da mulher – 1999-2000* (pp. 53-77). Moita: Câmara Municipal da Moita.

Araújo, L. M. (2005). *Mitos e lendas do antigo Egipto*. Lisboa: Centralivros.

Araújo, L. M. (2007). A preservação dos afectos na arte figurativa do antigo Egipto. in *Arte Pré-Clássica. Colóquio comemorativo dos Vinte Anos do Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa* (pp. 197-223). Lisboa: Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Assmann, J. (2003a). *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*. Mónaco: Éditions du Rocher.

Assmann, J. (2003b). *The mind of Egypt*. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press.

Assmann, J. (2003c). La notion d'éternité dans l'Égypte ancienne. in V. Pirenne-Delforge, Öhnan Tunca, (eds.), *Représentations du temps dans les religions. Actes du Colloque organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Liège* (pp. 111-122). Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.

Bakir A.-el-M- (1953). NHH and Dt reconsidered. *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. 39, 110-111.

Baud, M. (1978). *Le caractère du dessin en Égypte Ancienne*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve.

Bonhême, M.-A. (1992). *L'art égyptien*. Paris: P.U.F.

Boulanger, R. (1965). *La peinture égyptienne et l'Orient ancien*. Lausanne: Editions Rencontre.

Bickel, S. (2003). Temps liminaires, temps meilleurs ? Qualifications de l'origine et de la fin du temps en Égypte ancienne. in V. Pirenne-Delforge, Ö.

- Tunca, (eds.), *Représentations du temps dans les religions. Actes du Colloque organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Liège* (pp. 43-54). Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.
- Bickel, S. (2004). D'un monde à l'autre: le thème du passeur et de sa barque dans la pensée funéraire in S.Bickel et B. Mathieu (eds.), *D'un monde à l'autre. Textes des Pyramides et Textes des sarcophages. Actes de la table ronde internationale «Textes des Pyramides versus Textes des Sarcophages» IFAO – 24-26 Septembre 2001* (pp. 91-115). Cairo: IFAO.
- Breasted, J. (1906). *Ancient Records of Egypt. Vol. II. The eighteenth dynasty*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Carreira, J. N. (1994). *Filosofia antes dos Gregos*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Carreira, J. N. (2001). A mulher no antigo Egipto. in *A mulher na História – Actas dos Colóquios sobre a temática da mulher – 1999-2000* (pp. 11-25). Moita: Câmara Municipal da Moita,.
- Carreira, J. N. (2005). *Literatura do Egipto antigo*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Carreira, P. (2012). A imagem do velho no antigo Egipto in L. M. Araújo, J. das C. Sales (eds.), *Novos Trabalhos de Egiptologia Ibérica, Vol. I* (pp. 213-225). Lisboa: Instituto Oriental e Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Daumas, F. (1977). *La civilisation de l'Égypte pharaonique*. Paris: Arthaud.
- Dodson, A. (1991). *Egyptian Rock-cut tombs*. Aylesbury: Shire Publications.
- Dodson, A. & Ikram, S. (2008). *The tomb in ancient Egypt: royal and private sepulchers from the early dynastic period to the Romans*. London: Thames & Hudson.
- Donadoni, S. (1993). *L'art égyptien*. Paris: Librairie Générale Française.
- Fischer, H.G. (2000). *Egyptian Women of the Old Kingdom and of the Heracleopolitan Period*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Guilhou, Na. (1984). Temps du récit et temps du mythe. Des conceptions égyptiennes du temps à travers le Livre de la Vache Céleste in *Mélanges Adolphe Gutbub* (pp. 87-93). Montpellier: Université de Montpellier.
- Hartwig, M. (2001). 'Painting' in D. Redford (Ed.), *Oxford Encyclopedia of ancient Egypt*. Vol. III. Oxford: Oxford University Press, pp.1-13.
- Hawass, Z. (2009). *The lost tombs of Thebes: Life in paradise*. London: Thames and Hudson.
- Hodel-Hoernes, S. (2000). *Life and death in ancient Egypt. Scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*. New York: Cornell University Press.
- Hornung, E. (1982). *Conceptions of god in ancient Egypt*. Londres: Routledge & Kegan Paul,
- Hornung, E. (1986). *Les dieux de l'Égypte - Le Un et le Multiple*. Monaco: Éditions du Rocher.
- Hornung, E. (1996). *L'esprit du temps des pharaons*. Paris: Philippe Labaud Éditeur.
- Jansen-Winkel, K. (1993). The Career of the Egyptian High Priest Bakenkhons. *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 52, n° 3, 221-225.
- Kadish, G.E. (2001). 'Time' in D. Redford (Ed.), *Oxford Encyclopedia of ancient Egypt*. Vol. III. Oxford: Oxford University Press, pp.405-409.
- Lalouette, C. (1981). *L'art égyptien*. Paris: P.U.F.
- Lalouette, C. (1984). *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte. 1. Des Pharaons et des hommes*. Paris: Gallimard.
- Lalouette, C. (1987). *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte. 2. Mythes, contes et poésie*. Paris: Gallimard.
- Lalouette, C. (1992). *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique. Peintures et sculptures*. Paris: Fayard.
- Lalouette, C. (1995). *Thèbes ou la naissance d'un Empire*. Paris: Fayard.
- Lalouette, C. (1996). *L'art figuratif dans l'Égypte pharaonique*. Paris: Flammarion.
- Leclant, J. (1969). Espace et Temps, Ordre et Chaos dans l'Égypte pharaonique. *Revue de Synthèse*, Tome XC, n°s 55 a 56, 217-239.
- Lefebvre, G. (1949). *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*. Paris: Adrien-Maisonneuve.
- Lesko, B. S. (1996). *The remarkable women of Ancient Egypt*. Providence: B.C. Scribe Publications.
- Loprieno, A. (2003). Temps des dieux et temps des hommes en ancienne Égypte. in V. Pirenne-Delforge, Ö. Tunca, (eds.), *Représentations du temps dans les religions. Actes du Colloque organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Liège* (pp. 123-141). Liège:

- Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.
- Málek, J. (1999). *Egyptian art*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Málek, J. (2003). *Egypt. 4000 years of art*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Manniche, L. (1987). *The tombs of the nobles at Luxor*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Manniche, L. (1994). *L'art égyptien*. Paris: Flammarion.
- Porter, B., & Moss, R. L. B. (1994). *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, I. The Theban Necropolis, part one: Private Tombs*. Oxford: Griffith Institute, 359-364.
- Pomian, K. (1984). *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard.
- Pomian, K. (1993). 'Tempo/ Temporalidade' in *Enciclopédia Einaudi, Volume 29. Tempo/ Temporalidade*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 11-91.
- Quirke, S. (2004). *Le culte de Rê. L'adoration du soleil dans l'Égypte ancienne*. Mônaco: Éditions du Rocher.
- Ramos, J. A. (1998-1999). *O tempo antes do tempo*. Cadmo 8/9, 49-68.
- Rice, M. (1999). *Who's who in Ancient Egypt*. London/ New York: Routledge.
- Robins, G. (1986). *Egyptian Painting and Relief*. Aylesbury: Shire Publications.
- Robins, G. (1991). *Egyptian Statues*. Aylesbury: Shire Publications.
- Robins, G. (1994). *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. Austin: University of Texas Press.
- Robins, G. (1997). *The art of Ancient Egypt*. Londres: British Museum Press.
- Roeten, L. H. (2004). *Some observations on the NHh and ©t eternity*. GöttMisZ, 201, 109-112.
- Saleh, M.; Sourozian, H. (1987). *The Egyptian Museum of Cairo. Official Catalogue*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Sales, J. das C. (1999). *As divindades egípcias. Uma chave para a compreensão do Egípto antigo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Sales, J. das C. (2001). 'Calendário' in Luís Manuel de Araújo (dir.), *Dicionário do Antigo Egípto*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 165-167.
- Sales, J. das C. (2007a). *Estudos de Egiptologia. Temáticas e Problemáticas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Sales, J. das C. (2007b). *A pintura egípcia – entre convenções de representação e princípios de expressão gráfica: uma arte intelectual*. in *Arte Pré-Clássica. Colóquio comemorativo dos Vinte Anos do Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa* (pp. 175-195). Lisboa: Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Servajean, F. (2007). *Djet et Neheh. Une histoire du temps égyptien*. Montpellier: Université Paul Valéry.
- Servajean, F. (2008). *À propos du temps (neheh) dans quelques textes du Moyen Empire. Égypte Nilotique et Méditerranéenne 1*, 15-28.
- Servajean, F. (2010). *L' "héritier du temps" . À propos de l'épithète jw'w nhh. Égypte Nilotique et Méditerranéenne 3*, 1-21.
- Sillioti, A. (1996). *Guide to the Valley of the Kings and to the Theban necropolises and temples*. Luxor: A.A. Gaddis & Sons Publishers.
- Simpson, W. K. (1972). *The Literature of Ancient Egypt. An anthology of stories, instructions, and poetry*. New Haven/ London: Yale University Press.
- Smith, W. S. (1998). *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. New Haven/ London: Yale University Press.
- Strudwick, N., & Strudwick, H. (1999). *Thebes in Egypt. A Guide to the Tombs and Temples of Ancient Luxor*, London: Cornell University Press.
- Strudwick, N., & Taylor, J. H. (2003). *The Theban necropolis, past, present and future*. London: The British Museum Press.
- Taylor, J. H. (2001). *Death and the afterlife in Ancient Egypt*. Londres: The Trustees of the British Museum.
- Traunecker, C. (1996). *Les dieux de l'Égypte*. Paris : PUF.
- Vassilika, E. (1995). *Egyptian Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vernus, P. (2001). *Les sagesses de l'Égypte pharaonique*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Weeks, K. R. (2005). *Guide illustré de Louxor. Tombes, temples et musées*. Vercelli: White Star Publishers.

- Wilkinson, R. H. (1994). *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*. London/ New York: Thames & Hudson.
- Wilkinson, R. H. (1999). *Symbol and Magic in Egyptian Art*. London: Thames & Hudson.
- Wilkinson, R. H. (2000). *The complete temples of Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson.
- Winand, J. (2003). Réflexions sur l'anthropologie du temps: le cas de l'Égypte ancienne. Questions et méthodes. in V. Pirenne-Delforge, Ö. Tunca, (eds.), *Représentations du temps dans les religions. Actes du Colloque organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Liège* (pp. 17-36). Liège : Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.

O CORPO FIGURADO DOS JUDEUS EM BRAGA NOS INÍCIOS DO SÉCULO XVI

Francisca Pires de Almeida*

CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

RESUMO

O presente estudo vem chamar a atenção para o achado de representações antissemitas na cidade de Braga que, datadas de inícios do século XVI, vêm proporcionar mais um contributo para a iconografia do corpo em Portugal já que a inadequada figuração do corpo do judeu – disforme, animalesco e grotesco – teve um papel importante na promoção da intolerância face a este povo. A ideia de que os herdeiros de Israel pertenciam a uma "comunidade carnal" saltou das obras teológicas para as artes visuais a fim de se vincar a sua inferioridade perante a sociedade cristã.

Será nossa intenção apresentar o panorama bracarense que, como veremos, assemelhou os judeus a canídeos assim como os apresentou sob a condição de almas prestes a sofrer um destino penoso no além. Mesmo que tenham sido executadas numa época em que os judeus já se encontravam sob a condição de cristãos-novos, o ódio pelos recentes convertidos continuou bem patente na mentalidade da sociedade portuguesa. A cidade dos Arcebispos assim como muitas outras, continuaram a realizar as judengas, que já vinham do período medieval, e cujo intuito era o de demonizar os judeus e relembrar os seus descendentes dos seus pecados passados, através de danças teatrais.

Em suma, propomo-nos avançar com novas abordagens em relação à historiografia do corpo em Portugal demonstrando como é que os artistas portugueses deram forma ao corpo negativo dos judeus e como e que essas representações foram preservadas nas imagens.

Palavras chave: Corpo, judeus, iconografia, Braga

ABSTRACT

This study draws the attention to the finding of anti-Semitic representations in Braga that, dated back to the early-16th century, sheds new light on the study of the iconography of body in Portugal, since the improper representation of the Jew body - distorted, beastly and grotesque - played a major part in the visible intolerance to this people. The notion that Israel's heirs belonged to a "flesh community" leaped from theological works to visual arts, in an attempt to highlight their inferiority before the Christian society. It is our intention to present the context of Braga that not only regarded Jews as canids, but also showed them as souls doomed to a cruel fate in the afterlife. Though performed in an era in which Jews were already new-Christians, the hate for the converted was still evident in the mentality of the Portuguese society. In summary, we wish to engage a new approach concerning the historiography of body in Portugal by showing how Portuguese artists depicted the Jew body and how were those representations preserved in the pictures.

Keywords: body, Jews, Braga.

*franciscadalmeida@gmail.com

O estudo das pias baptismais constituirá, de certo, uma parte interessante da história geral da escultura em pedra no nosso país.¹

Sousa Viterbo (1845-1910)

Já fez mais de uma centena de anos que a frase de Sousa Viterbo foi redigida na revista *Serões*; o seu olho clínico permitiu detetar que um dia mais tarde a escultura das pias baptismais portuguesas poderia ser alvo de atenção de uma parte interessante da história. Apenas não sabia que seria da história do corpo.

Será assim nossa intenção satisfazer a sua vontade e apresentar as suspeitas que recaem sobre os ornamentos da pia baptismal da Sé de Braga. Independentemente das mais variadas interpretações de carácter iconográfico que se possam fazer, giram em torno da figuração do corpo já que o estudo que pretendemos dar a conhecer se centra na possível evocação das almas penadas do inferno. De acordo com Jacques Le Goff (1981: 136), foram Santo Agostinho (345-430) e Juliano de Toledo (642-690) que atribuíram à alma uma aparência corporal (*similitudo corporis*) já que o corpo permitia sentir os repousos e os tormentos no além. Daí que, nas representações artísticas, a alma adotasse uma forma corpórea; no caso de uma alma eleita o seu corpo era vestido de branco pelos anjos, no caso de uma alma condenada, sujeitava-se à nudez (Schmitt, 1999: 223). Mesmo assim, o corpo nu podia apresentar adornos que identificavam desde logo a alma do defunto. Assim era o caso da alma do Papa reconhecida pela mitra papal ou a de um Rei que ostentava a coroa real.

De entre a panóplia de figurações de almas analisadas, destacam-se três que se distinguem das demais e que não deixaram de nos chamar a atenção e de suscitar interrogações, já que os seus atributos e respetiva configuração nos levam a pensar que representam um grupo social que foi durante séculos marginalizado pela comunidade católica. Referimo-nos portanto aos judeus.

Mas, antes de atender à sua configuração, tratemos de as inserir no espaço e no tempo para entendermos como lá surgiram, pela mãos de quem e em que contexto. Foi pois na intensa ornamentação manuelina da pia baptismal da Sé de Braga – em tempos erguida, talvez, por mestres biscainhos durante o arcebispado de D. Diogo de Sousa (1505-1532) – que as encontramos² (**Fig. 1**). Se observarmos com mais atenção, por entre os cachos de uvas, os talos e os botões de flor, emerge uma mensagem escatológica que pode passar despercebida. Nela se figura a tradicional ameaça do inferno com *leviathans* de mandíbulas abertas prontas para devorar almas e leões que as agarram e abocanham. A representação de um inferno em chamas foi omitida, mostrando-



Fig.1 -Pia baptismal da Sé de Braga (fotografia do autor).

se, alternativamente, um inferno tortuoso. De alguma forma, este imaginário relembra o medo de São Bernardo de Claraval (1090-1153) em relação à morada dos pecadores:

“Tremo só de pensar nos dentes da besta infernal, no abismo do inferno, nos leões que

rugem e nele se lançam só para devorar".³

Segundo Jean Delumeau (1993: 216-221), foi nos começos do período moderno que as obsessões escatológicas triunfaram no seio da população ocidental, marcada, em parte, pelos novos avanços dos turcos, pelos papados escandalosos de Inocêncio VIII (1484-1492) e de Alexandre VI (1492-1503) e pela conduta menos própria de alguns membros do clero. Na verdade, tratou-se de um período turbulento, caracterizado pelo medo do pecado, da vinda do Anticristo e do Julgamento Final. Este cenário era agravado pelo antissemitismo que, outrora espontâneo e disseminado, surgia, mais do que nunca, unificado e generalizado em parte pelo legado de clérigos como São Vicente Ferrer (1350-1419) que condenava os judeus ao inferno. No seu entender, tinham tido acesso à palavra dos profetas e apenas não a seguiram por maldade. Aliás, o teólogo ibérico chegou a propor um local no inferno reservado à comunidade judaica (Barral, 2003:52). As artes visuais não ficaram indiferentes a esta conjuntura religiosa e as representações do inferno, outrora inseridas na figuração do tema do Juízo Final, multiplicaram-se, surgindo então como representação autónoma, em pinturas, frescos ou esculturas. Através da representação do inferno de *per se* prestava-se uma mensagem mais direta, eficaz e intimidatória. No nosso entender, a fonte batismal da Sé de Braga deve ser considerada como uma das muitas materializações deste mesmo fenómeno.

Mesmo que esculpida num período em que os judeus já se encobriam sob a designação de cristãos-novos, continuavam a ser detestados e temidos por uma grande parte da comunidade que, ao não acreditar na sua total conversão, os remetia para as chamas do inferno. Gil Vicente no *Auto da Barca do Inferno*, publicado em 1517, portanto, já após a conversão forçada, satirizou a personagem do judeu mostrando que nem mesmo o Diabo o queria transportar na sua barca, levando-o para o seu reino a reboque como se constata no seu diálogo:

"Ora sus! Dêmos à vela!
Vós, judeus, ireis à toa,
que sois mui ruim pessoa.
Levai o cabrão na trela".⁴

A representação de manifestações de antissemitismo e do Julgamento Final em pias batismais não constituíam temáticas excepcionais. São exemplos disso a fonte batismal que pertence à coleção do museu da Picardia que, esculpida em meados do século XII, tem representado Cristo a coroar a Igreja e a revelar a Sinagoga (Jung, 2007: 442). Ou, em Pisa, o batistério talhado por Nicola Pisano em 1260, cujo Julgamento Final mostra o tortuoso inferno (Jolly, 2012: 188). Daí que não se estranhe que os mestres da pia batismal da Sé de Braga tenham esculpido o inferno e algumas almas judias no preciso local onde se realizava o batismo. No entanto, a iconografia da pia batismal da Sé de Braga, que coloca o inferno à vista, não mostra indícios de inovações em relação às produções medievais de séculos anteriores, tendo os *leviathans* e os leões como



Fig.2 - Leviathan prestes a devorar uma alma. Detalhe no bacio da pia batismal da Sé de Braga (fotografia do autor).

exemplos. Apenas as figuras esculpidas se apresentam mais definidas e mais realistas (Fig. 2).

Se recuarmos no tempo, não faltam imagens medievais de judeus a arder no inferno que poderão ter servido de fonte de inspiração aos mestres biscainhos. No *Hortus deliciarum*, elaborado no século XII, encontra-se uma das primeiras representações do castigo infernal a recair sobre os judeus, queimados em caldeirões. A partir do século XIII, a figuração do tormento dos judeus difundiu-se e desenvolveu-se graças às bíblias moralizadas que os retratavam acorrentados em direção à goela escancarada do inferno e cujos corpos já se contorciam de dor (Sansy: 1994: 139). Não obstante as *Cantigas de Santa Maria* combinarem a sua condenação com a possibilidade da salvação também elas mostram as almas dos judeus submetidas aos tormentos do fogo (Barral, 2009: 74). Daí que nas mais variadas representações posteriores do *Julgamento Final* surjam judeus no emaranhado de almas condenadas. Stefan Lochner, por o exemplo, não os excluiu da sua obra do *Julgamento Final* (c. 1435).⁵

Muitas das imagens das obras acabadas de enunciar conferiam-lhes atributos distintivos que permitiam o seu reconhecimento

imediatos. Era o caso dos chapéus pontiagudos ou das suas barbas. Da mesma forma, julgamos que os escultores da fonte batismal de Braga fizeram uso de uns tantos estigmas, incluindo alguns de carácter corporal, no sentido de atribuir uma identidade judia a algumas das almas.

Começemos pela principal característica distintiva da representação do judeu, o emblemático chapéu, também conhecido por *judenhut* que, representado quase sempre a vermelho ou amarelo - cores então associadas ao diabo - assumia os mais variados formatos: pontiagudos, cónicos, em arco ou em funil. (Strickland, 2003: 105). Para Jean-Claude Schmitt (1999: 223) no período medieval a roupa era muito mais do que uma proteção do corpo; era, por assim dizer, um símbolo de identificação na medida em que estava em consonância com o grupo social ou com a confissão religiosa do indivíduo. O *judenhut* teve exatamente esse papel, uma vez que, embora utilizado numa primeira fase como traje característico dos judeus, se veio a tornar numa marca de infâmia. No seguimento do cânone 68 do IV Concílio de Latrão (1215) que obrigava os hebreus a utilizarem uma vestimenta que os diferenciava dos cristãos, os concílios provinciais de Viena e Breslau (1267) forçaram os judeus da Silésia, da Polónia e da Áustria a utilizar continuamente



Fig.3 - Alma de um judeu com o *judenhut* (?) agarrado a um talo. Evita o *leviathan*. Detalhe no bacio da pia batismal da Sé de Braga (Fotografia do autor).

o chapéu (Blumenkranz, 1971: 68-69). Pelo contrário, as leis portuguesas, particularmente as do reinado de D. Afonso IV, referiam o uso do distintivo da estrela amarela de seis pontas (Ventura: 2005: 67). No entanto, isso não impediu que o chapéu fosse reconhecido no reino. Em Portugal não faltam exemplos de obras artísticas que representam os judeus com o referido chapéu, como as que se encontram referenciadas por Luís Urbano Afonso no seu estudo sobre a iconografia antijudaica em Portugal.⁶ Na pia batismal de Braga, será que o chapéu de uma das almas que se agarra aos talos vegetais para evitar a besta infernal não é o judenhut? Como ainda hoje se pode observar *in situ*, este chapéu bicudo apresenta amplos vestígios de cor vermelha e, como é sabido, geralmente acompanhava o judeu no além (Fig. 3).

Tomemos outro exemplo: os movimentos desarticulados do corpo, signo de vício e maldade. A gesticulação excessiva dos judeus, encarada como uma herança de Caim, foi retratada assiduamente ao longo da Baixa Idade Média (Livak, 2010: 99). Desde a instauração do monaquismo no Ocidente – adepto da ordem e da moderação – que a Igreja começou a condenar o dinamismo corporal,

associando-o à desordem e ao pecado (Le Goff, 2005: 31). Quando se observa uma das faces do fuste da pia da Sé de Braga percebe-se que a alma faz gestos que relembram os típicos da dança judaica, principalmente no movimento braçal inclinado que é mantido de forma assimétrica de cada lado do rosto (Fig. 4). A dança estava associada a muitas manifestações de religiosidade dos judeus que, aos olhos dos frades mendicantes, não passava de uma idolatria, ou até mesmo de um ato de magia negra (Simons, 1994: 13).

Por isso, no sentido de reproduzir as impulsividades corporais dos judeus e de ridicularizar as suas crenças religiosas, os artistas não perderam a oportunidade de os retratar a dançar em torno do bezerro de ouro (Merback, 2011: 217). Para além disso, outras narrativas chamam a atenção para o papel potencialmente maldoso das danças dos judeus. É o caso da *Dança de Salomé*, símbolo da sensualidade pecaminosa, ou das danças à volta do Crucifixo que manifestavam o contentamento dos judeus face à morte e sofrimento de Cristo (Gregg, 1997: 210-211). Coincidência ou não, a verdade é que o fuste da pia batismal da Sé de Braga tem representada uma alma dançante, que enverga também um chapéu; faz lembrar



Fig.4 - Alma judia (?) a fazer gestos desarticulados. Detalhe no fuste da pia batismal da Sé de Braga (Fotografia do autor).

o pilar que teve no topo o bezerro de ouro e que o povo judeu circundou com danças em sinal de culto. Quiseram os mestres vindos da Biscaia dar a impressão de que esta figura de chapéu que agita os braços e as pernas podia ser uma das que rodearam a coluna do bezerro dourado? Ou pretenderam antes menosprezar a dança que envolvia o ritual da circuncisão já que, à semelhança do ritual do batismo, integrava a criança na comunidade judaica?⁷ Hipóteses a serem consideradas.

O hábito de ridicularizar as manifestações de culto religioso dos judeus transpunha a fronteira da arte e chegava às ruas sob a forma de judengas. Estas faziam parte da procissão do *Corpus Christi* e contavam com a participação de alguns figurantes que diabolizavam a imagem dos judeus. Para tal, apresentavam-se mascarados e pintados, acompanhados por uma cabra verdadeira ou uma touca. Na igreja dançavam para perverter os ofícios divinos e inquietar os presentes. Juntamente com a procissão e, no correr das ruas, entoavam canções mal sonantes que mais pareciam realistas à população e simulavam um teatro para o qual lançavam da torre da igreja um bezerro atado por uma corda, enquanto, ajoelhados, batiam com as

mãos no peito. Estas encenações tiveram continuidade no período moderno como forma de relembrar e envergonhar os cristãos-novos pelos pecados que outrora os judeus haviam praticado (D'Oliveira Guimarães, 1903: 153-164). Braga foi uma das cidades que deu seguimento às tradicionais *judengas* como demonstram as actas de vereação de Braga do século XVI publicadas pelo Professor José Marques na revista *Bracara Augusta*.⁸

Finalmente, na pia batismal de Braga aparece figurado um cão, cuja interpretação levanta incertezas (Fig. 5).

Simbolizando por vezes a lealdade e a fidelidade, como no caso dos frades dominicanos que eram muitas vezes apelidados de "cães de guarda do Senhor" (*dominuscães*), o cão no período medieval esteve nitidamente mais associado a aspetos negativos do que propriamente positivos (Resnick, 2012: 148). Considerado um animal impuro já no tempo dos hititas, este mesmo juízo de valor foi adotado pelo cristianismo do que são exemplos no Evangelho de São Mateus quando Jesus recomendou: "Não deis aos cães o que é santo" (Mateus 7:6); ou noutro caso (Mateus 15:26): "Não é



Fig.5 - Leão impede a alma canídea (?) de escapar aos terrores da condenação. Detalhe da base na pia batismal da Sé de Braga (Fotografia do autor).

bom tomar o pão dos filhos e lançá-lo aos cachorrinhos" (Stow, 2006: 17). Cientes do seu valor depreciativo, desde cedo os clérigos associaram o cão aos judeus porque, no seu entender, não eram dignos de ser considerados verdadeiramente humanos, devendo antes ser comparados a animais (Karant-Nunn, 2010: 140). A literatura seguiu-lhes o exemplo, e por exemplo, o humanista português Garcia de Resende no *Cancioneiro Geral* (1516), na cantiga 620, julga os cristãos-novos pelo deicídio; utilizando Jorge de Oliveira, rendeiro da chancelaria, como exemplo, insulta-o de "gram cão" e condena-o ao inferno.⁹ Designados desta forma os judeus foram assim retratados e, segundo, Maria José Ferro Tavares (1982: 23) no portal axial da Sé de Évora (c. 1330), encontra-se uma analogia entre judeu e cão sob os pés de um apóstolo. Seguindo esta linha de pensamento, poderá, então questionar-se se o canídeo que repousa sobre a orla posterior esquerda da base quadrangular da pia da Sé de Braga representa uma alma judia. Se assim for, podemos supor que as garras do leão devorador a impedem de escapar aos terrores da condenação e de entrar em lugar sagrado.

Mesmo que as propostas de identificação destas figurações como representações alusivas aos judeus não passem de hipóteses, deve-se considerar que a iconografia da pia batismal da Sé de Braga apenas poderá ser compreendida se o observador conhecer o contexto religioso de Portugal na transição do século XV para o século XVI. No século XV, em Braga, já existia uma judiaria. Tal como em muitos outros locais, Braga viu, nos finais do século XV, nascer um clima antissemita. Sabemos que os judeus bracarenses passaram por situações difíceis, sobretudo no final da centúria. Comprova-o o sínodo diocesano de Braga de 1477 que ratificou cinco constituições antijudaicas (Marques, 1986: 92) e as pregações do dominicano mestre Paulo que, por volta de 1480-1481, repreenderam os cristãos por conversarem com os judeus (Moreno, 1990: 143). Após o édito de expulsão de 1496 e do batismo forçado de Maio do ano seguinte, os judeus bracarenses, assim

como os do reino, não deixaram de ser odiados. Forçados a aceitar o batismo, os recentes convertidos negaram-no no íntimo e mantiveram clandestinamente os seus costumes e tradições. Nesse caso, o primeiro sacramento perdia a sua validade e os pecados do povo deicida não eram anulados com a água lustral. Assim, no além, e enquanto almas, os seus corpos continuavam sujeitos à nudez e aos tormentos do inferno.

Creemos que, à luz destes factos, se poderá compreender melhor a razão de ser da inserção destas figuras de judeus ou alusivas aos judeus na pia batismal da Sé de Braga. Relembavam a urgência da verdadeira conversão, porque, depois desta vida, seria tarde demais para o arrependimento. Jérôme Baschet (2009) notou que o inferno aparece na arte como um incentivo ao arrependimento e à confissão. Era o principal meio que a Igreja dispunha para tentar convencer os pecadores a não praticarem o mal para poderem escapar da ameaça infernal. Julgamos que a representação dos corpos dos judeus na pia batismal enfatiza essa superioridade do bem, ou seja do batismo cristão, sobre o mal (circuncisão judaica). Com efeito, ao representar judeus como seres zoomórficos (como vimos em relação ao cão), ou como idólatras (denunciados por um corpo dotado de uma gestualidade agitada), os artistas conseguiram manifestar a miséria moral dos judeus. Deste modo, a plástica da fonte batismal poderá assemelhar-se a um sermão teológico e exercer um papel pedagógico.

Esperamos que as reflexões apresentadas se constituam como novas hipóteses interpretativas relativamente a aspetos da iconografia de uma pia batismal de inegável valor histórico e beleza artística. Resta agora abrir caminho a um estudo mais aprofundado e, paralelamente, apelar à preservação da pia batismal quinhentista da Sé de Braga.

Notas

(1) Viterbo, F. M. S. (1903, Março-Abril). Pias Baptismais Portuguesas. Serões: *Revista Mensal*

Ilustrada, 18, 320.

(2) Helena Maria de Araújo Carvalho Matos (1959: 191) lançou a hipótese de terem sido os biscainhos a esculpirem a pia batismal da Sé de Braga por encomenda do Arcebispo de Braga, D. Diogo de Sousa.

(3) Citado em Minois, G. (1997). *Historia dos infernos*. Lisboa: Teorema, p. 178.

(4) Vicente, G. (1988). *Auto da Barca do Inferno*. Porto: Areal Editores, p. 92.

(5) A obra encontra-se atualmente em Colónia (Alemanha) no Wallraf-Richartz-Museum.

(6) Consulte-se Afonso, L. U. (2006). Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV - XV). *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 6, 101-131.

E, veja-se também a propósito, o estudo de Miranda, A., & Sousa, L. C. Sousa (2009). Representação dos judeus nas biblias historiadas. *Revista de História da Arte*, 7, 43-67.

(7) As danças que se realizavam durante o ato da circuncisão eram prática usual na comunidade judaica. Os judeus acreditavam que ao dançar afastariam os maus espíritos da criança e da mãe (Lapson, 1971: 1267).

(8) Para este assunto, consulte-se Marques, J. (1999: 538).

(9) Citado por Maria José Ferro Tavares (Tavares, 1982: 497).

Bibliografia

Afonso, L. U. (2006). Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV - XV). *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 6, 101-131.

Barral, P. R. (2003). *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento Humano en el más allá en el arte de la Corona de Aragón medieval*. (Doctoral dissertation, Universidade Autònoma de Barcelona, 2003).

Barral, P. R. (2009). *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Baschet, J., (2009). Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècles). *Les Cahiers du Centre of Historical Research*, 5. doi: 10.4000/ccrh.2886

Blumenkranz, B. (1971). Jewish Badge, distinctive sign compulsorily worn by Jews. In C. Roth, & G. Wigoder (Eds.), *Encyclopaedia Judaica* (Vol. 4). Jerusalem: Keter Publishing House.

Delumeau, J. (1993). *História do medo no Ocidente: 1300-1800, Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras.

D'Oliveira Guimarães, J. G. (1903, Julho - Outubro). Festas annuaes da Camara de Guimarães: Notas históricas. *Revista de Guimarães*, 3-4, 160-183.

Gregg, J. Y. (1997). *Devils, Women and Jews: Reflection of the Other in Medieval Sermon Stories*. Albany: State University of New York.

Jolly, P. H. (2012). Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art. In Sherry C. M. Lindquist (Ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art* (pp. 183-206). Farnham: Ashgate.

Jung, J. E. (2007). Passion, the Jews, and the Crisis of the Individual on the Naumburg West Choir Screen. In Mitchell B. Merback (Ed.), *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture* (pp. 145-177). Leiden: Brill.

Karant-Nunn, S. C. (2010). *The Reformation of Shaping the Religious Emotions of Feeling in Early Modern Germany*. New York: Oxford University Press.

Lapson, D. (1971) Dance. In C. Rothe, & G. Wigoder, (Eds.), *Encyclopaedia Judaica* (Vol. 5). Jerusalem: Keter Publishing House.

Le Goff, J. (1981). *La naissance du purgatoire*. Paris: Gallimard.

Le Goff, J., & Troung, N. (2005). *Uma história do corpo na Idade Média*. Lisboa: Teorema

Livak, L. (2010). *The Jewish Persona in the European Imagination: A Case of Russian Literature*. Stanford: Stanford University Press.

Marques, J. (1999). Arquivo Municipal. *Bracara Augusta*, 114-115, 531-561.

Marques, J. (1986). O judeu brigantino Baruc Cavaleiro e o Cabido de Braga em 1482. *Revista da Faculdade de Letras*, 3, 91-100.

Matos, H. M. A. C. (1959). Estudos sobre a Sé de Braga. *Bracara Augusta*, 1-4, 168-213.

Merback, M. B. (2011). Jewish Carnality, Christian Guilt, and Eucharistic Peril in the Rotterdam-Berlin Altarpice of the Holy Sacrament. In H. Kessler, & D. Nirenberg (Eds.), *Judaism and Christian Art: Asthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism* (pp. 203-232). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Minois, G. (1997). *Historia dos infernos*. Lisboa:

Teorema.

- Miranda, A., & Sousa, L. C. (2009). Representação dos judeus nas bíblias historiadas. *Revista de História da Arte*, 7, 43-67.
- Moreno, H. B. (1990). As Pregações de Mestre Paulo contra os judeus bracarense nos fins do século XV. In H. B. Moreno (Ed.), *Exilados, marginais, e contestatários na sociedade portuguesa medieval: Estudos de história*. Lisboa: Editorial Presença
- Resnick, I. M. (2012). *Marks of Distinction: Christian Perceptions of Jews in the High Middle Ages*. Washington, DC: The Catholic University of America Press
- Sansy, D. (1994). Jalons pour une iconographie médiévale du juif. In C. Barros (Ed.), *Xudeus e Conversos na História. Actas do Congresso Internacional, Ribadavia 14-17 de outubro de 1991* (pp. 135-169). Santiago de Compostela: Editorial de la Historia
- Schmitt, J. C. (1999). *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Simons, W. (1994). Reading a Saint's Body: Rapture and Bodily Movement in the Vitae of Thirteenth-Century Beguines. In S. Kay, & M. Rubin (Eds.), *Framing Medieval Bodies* (pp. 10-23). Manchester: Manchester University Press.
- Stow, K. (2006). *Jewish Dogs: An Image and Interpreters*. Stanford: Stanford University Press.
- Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons & Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Tavares, M. J. P. F. (1982). *Os judeus em Portugal no século XV. Vol. 1*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Ventura, M. G. V. (2005). Entre Deus e César: para a definição do estatuto dos judeus em Portugal nos finais da Idade Média. *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 5, 63-73.
- Vicente, G. (1988). *Auto da Barca do Inferno*. Porto: Areal Editores.
- Viterbo, F. M. S. (1903, Março-Abril). Pias Baptismais Portuguesas. *Serões: Revista Mensal Ilustrada*, 18, 315-320.

VIGENCIAS DE LO SAGRADO EN LA REPRESENTACIÓN DEL CORPUS

Josep Tornero Sanchis*

Universidad de Murcia

Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad

RESUMO

El rostro y su representación se han convertido hoy en día en un problema que atiende aspectos éticos y morales, donde las artes visuales se han introducido con el ánimo de experimentar desde los parámetros de la estética sus posibilidades de representación. El presente artículo intenta aproximarse a los problemas morales y éticos de la identidad desde una psicología histórica, revisando algunos de las posibilidades representativas del cuerpo en la pintura donde podemos encontrarnos con retornos de lo sagrado, valores simbólicos que nos proponen recordar principios y responsabilidades.

Palavras-chave: sagrado, cuerpo, representación.

ABSTRACT

The body and his representation have turned into a problem which deals with moral and ethical aspects nowadays, where the visual arts have found their way with the intention of experimenting from the parameters of the aesthetics their possibilities of representation. This article tries to approach the moral and ethical problems of the identity from a historical psychology, looking through some of the representative possibilities of the body in painting where we can find us with returns of the sacred, symbolic values which propose us remembering principles and responsibilities.

Keywords: Sacred, body, representation.

*joseptornero@gmail.com

I. INTRODUCCIÓN

La genealogía del cuerpo representado en las artes plásticas, unida a la genealogía de la *imago*, constituye un medio de transmisión cuyos valores simbólicos remiten a manifestaciones de lo sagrado: *hierofanías* (M. Eliade, 1998, pp. 14-15). La dificultad de la transmisión simbólica de estas *hierofanías* reside, como expresa el propio Eliade, en el esfuerzo y el malestar frente a lo que entenderíamos hoy por una oposición a la realidad *natural*. Pero la representación de un cuerpo como *imago* no puede sino hacer referencias, desde su propio nudo hermenéutico, a aquello de lo que de sagrado ha conformado y contextualizado el núcleo matriz que denominamos todavía como cultura occidental.

La diversidad actual en la representación del cuerpo aborda el problema de la identidad desde todo presupuesto teórico en un marco contemporáneo en el que, como anima Giorgio Agamben, se hace necesario repensar el propio concepto de identidad «de principio a fin» desde una identidad poshistórica que es una identidad sin persona, una escisión entre ambas figuras que colapsan, para el pensador, «los principios éticos personales que han regido la ética occidental por siglos» (2011, p. 70).

Para poder abarcar una concepción más amplia del proceso de diversidad que se metamorfosea en su esencia plástica, o para definirlo junto a Didi-Huberman (2008, 2009): como el retorno de un pathos que hace estallar ante nosotros la historia de las imágenes, es conveniente volver a las investigaciones de Jean-Pierre Vernant para aproximarnos a la figura ática de Dionisos, la encarnación del otro, ya expuesta en la filosofía y en la fórmula de Nietzsche (2000). Es aquí donde surgen potencias de lo sagrado que se manifiestan en la propia alteridad dionisíaca, en el afuera del individuo a través del *corpus*. En esa especie de intercambios de juegos y afectos entre el griego y la deidad se aceptaba la alteridad como parte de la unidad, del sí mismo. Es decir, el dios se convierte en imagen del hombre a través del *corpus*, ofrece una representación desde la corporeidad,

una apariencia humana, en ese flujo de semejanzas entre lo divino y lo humano (J. Clair, 1999, p. 182).

Es en esa hierofanía dionisíaca donde se realiza una responsabilidad ética y moral en el pueblo ático, donde el otro, encarnado a la vez por el sujeto y la deidad, forma parte del *corpus* de lo sagrado a través del rostro, de la máscara y la persona —el «personaje»— que adquiere cada uno de los entes que participan en los límites difuminados de la posesión, de la utilización de la máscara y su equivalencia a una transfiguración: la hipóstasis dios-hombre-animal. También el *corpus* nos devela el horror y el espanto, lo tremendum, el abismo que refleja lo Otro inefable. *Abyssus abyssum invocat* (el abismo invoca al abismo).

II. EL CUERPO REPRESENTADO. HUELLAS DE UN ACCIDENTE.

El arte, lugar donde se interpretan los diferentes escenarios de la existencia, está lleno de referencias y metáforas que aluden a la realidad; individual y colectiva, propia e impropia, a las preocupaciones del individuo y los sujetos. Lugar donde se plasma el acontecer mismo de aquello que va pasando frente a nuestra mirada e interactúa con nuestros afectos y nuestras emociones. Recopilando, como huellas de la existencia, todo aquello que nos hace ser y nos devuelve, desde una inquietante extrañeza, aquello que fuimos: abarcando un amplio contexto de preguntas y dudas, de esperas medradas y situaciones límite, de experiencias intensas y abismos a los que nos asomamos para quedar inmediatamente atrapados en la intuición trágica del devenir, acompañada de cierta desconfianza en la razón, y la certeza implacable que consigue redimirnos en la derrota: la vida es suficiente.

Recurro a la memoria, es decir, a las entrañas. Enigma e imagen —una imagen representada— tienen en común que son objeto de interpretación. Caída e irrupción. Inversión y envolvimiento. La imagen representada, vuelta a presentar, tiene «el carácter de un juego —perturbador— con la

memoria» (Georges Didi-Huberman, 2008, p. 151).

Pintura y escultura son imágenes supervivientes porque no existen en un tiempo *a priori*, limitado a la línea o acción de un presente concreto, sino que tienen —y quizás de ello depende su supervivencia— un carácter dado de no-presencia.

Esta no-presencia implica, desde el torbellino de lo acontecido, una puerta abierta a los nervios y fisuras que presentan las imágenes; no como espejos donde creemos mirarnos intentando reconocernos. No sólo cercando un origen, más allá de nosotros mismos y más allá de la propia imagen representada. Esta implicación, esta fisura, esta fractura de una interpretación de las mismas se produce desde una genealogía de las imágenes o desde una «exterioridad del accidente» (Foucault, 2008, p. 28) que acontece en la representación contemporánea del cuerpo.

Lo que nos concierne en nuestro caso no es trazar, *re-trazar*, una genealogía de las imágenes, ni una genealogía de la historia del arte, o de la filosofía, pero sí recurrir a ella, de modo que podamos escharbar para poder interpretar a costa de las imágenes representadas un atisbo de *empatía*, un *pathos* que, en líneas generales, no muestra «que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente» (Foucault, 2008, p. 27), sino que nos devuelve la paradoja de una fractura que atañe a la historia de las imágenes. El *pathos* no hace retornar la idea original de una obra, el origen por lo que fue creada. En cambio ¿habría una memoria que habla directamente a los sentidos, al cuerpo? y en todo arte ¿habría una imagen —una imagen representada— cuya vitalidad, aun sin ser verdadera, es suficientemente intemporal pudiendo ser, de esta o alguna otra forma, capaz de transmitir y capaz de crear interpretaciones desde esa fractura de la historia?

La apuesta reside en que todo arte nace de una necesidad fisiológica, por lo que conserva cierta fuerza vital que transmite, a modo de memoria, a modo de susurro; y atañe a todo aquello que tiene que ver con

los afectos —esos pequeños monstruos que nos arrastran en exceso— a los sentidos, a lo pensado —y este pensar ya está incluido en esa comunicación de los instintos entre sí. Y por ende, al cuerpo. En este sentido cabría preguntarse, de nuevo, si la relación de semejanza de una imagen figurativa, cuerpo o retrato, obedece a un orden epistemológico cerrado, o por el contrario, esa relación de semejanza abarca un sentido más amplio, y corresponde a diferentes puntos de fuga, a diferentes interpretaciones, que conservan la «exterioridad del accidente» que de algún modo les dio origen.

En este sentido, las diferentes representaciones del cuerpo podrían devenir en conducto de transmisión de una memoria, que contiene aspectos de lo sagrado, desde la observación de la apariencia misma, obviando conceptos a la postre añadidos; pues el cuerpo y su representación ya encierran en sí aquello que dejan ver; algo a lo que Heidegger dio en llamar la *historia del ser*. Entraríamos en la delimitación de una memoria del cuerpo que atañe al cuerpo, cuya transmisión se produce por él y su sentido de pluralidad de fuerzas que actúan como voluntad; pensamiento, sentidos, instintos, deseos, anhelos, ansia, destrucción, tragedia.

De esta manera, podemos interpretar desde un posible *pathos* —desde la empatía que provoca y deviene en una memoria—, desde nuestras entrañas mismas, estigmas y señales de acontecimientos pasados, donde devienen y se crean —como en el juego inocente del niño— deseos, debilidades y errores. En el cuerpo se encuentra la lucha y la separación, y también los nudos que van configurando la creencia en cierta unidad, la certeza de cierta unidad, e incluso la nostalgia de su falta. Conflictos todos ellos que se anulan y prosiguen en un vínculo entre lo mortal y lo divino, entre la ausencia y la presencia, que permiten el devenir del ser, un eterno devenir del ser. Interpretaríamos, desde este *pathos*, desde la memoria —como si de una especie de cordón umbilical se tratara—, una transmisión enigmática, una empatía disgregada, diseminada, en esa especie de

cortocircuito que estalla y que se produce en el espacio-tiempo; fractura de la mirada que, desde el presente, deviene en fractura de la historia misma, sin temor a no poder encontrar una verdad originaria a la que poder achacar desvíos y cobardías desde un origen —en un sentido socrático—, porque «es el cuerpo el que lleva, en su vida y su muerte, en su fuerza y su debilidad, la sanción de toda verdad y de todo error» (Foucault, 2008, p. 31).

III. TRANSMISIÓN Y SÍMBOLO. UN NEXO TEOLÓGICO.

En la historia de las imágenes de Occidente, el cuerpo de Cristo acontece como el emblema de toda representación. Es en su hipóstasis de Hombre-Dios, Verbo y carne, donde accedemos a uno de los nexos teológicos más evidentes con la representación de un cuerpo. La hipóstasis reaparece en el cuerpo representado con pigmentos como carne deificada y materia sublimada, en conexión directa con el concilio de Calcedonia (451), donde se proclama el código de la Encarnación. Del Hombre-Dios a la pintura encarnada se tiende el puente de dos milenios de cultura occidental.

Nexo teológico que, además, confluye ante el tiempo en el torbellino de imágenes en una historia común, anclada en la huella de la Anunciación-Encarnación, del Verbo hecho carne que la Iglesia de la Contrarreforma se ocupará de reducir, por así decirlo, en el intento de evitar el problema de la dimensión humana de Cristo frente a la reciente escisión protestante. Curiosa historia de un cuerpo sin presencia en el que sólo se puede atisbar su vacío, en una «Kenosis continuada», cuyo «vaciamiento de la presencia» contiene el brillo de la luz (Jean-Luc Nancy, 2006, p. 44). Vacío que brilla en la ausencia del cuerpo, en la ausencia misma de la huella, de su paso, del accidente de lo sagrado hecho carne. Nexo de unión de lo acontecido y el propio devenir, que nuevamente nos permite reflexionar ante el cuerpo representado, ante su vacío, ante la paradoja fantasmagórica de una presencia-ausencia como transmisión

simbólica.

El cuerpo sagrado, lo Humano-Divino; transvaloración de valores en las apariencias mismas, en el intento de representación de un cuerpo que acaba siendo un vínculo con el pasado, a modo de fragmentación de la historia y del tiempo de las propias imágenes, inmersa en esa «arqueología crítica» (G. Didi-Huberman, 2008, p. 33) que no es posible sin un anacronismo de éstas.

El cuerpo sagrado del Hombre-Dios une, reúne junto a la imagen, hace encontrarse con el símbolo, en ese instinto de perdurar. En este sentido, para que el cuerpo sagrado ejerza como objeto simbólico ha de ponerse éste en paralelo a otro, en relación con otro. Régis Debray utiliza las siguientes definiciones, donde *simbólico* será, en primer lugar, todo objeto que sirve de nexo de unión entre un individuo y otro, o una comunidad de individuos y otra; en segundo lugar, como cuerpo o idea que lanzará una realidad visible junto a otra invisible, ya sea en una unidad temporal o en diferentes estadios de la historia, del pasado y el futuro (R. Debray, 2001, p. 49).

De nuevo, Debray, en *Vida y muerte de la imagen*, nos explica el significado etimológico la palabra símbolo. *Symballein* (*sumballein*) está compuesta por las voces *sym* (*sum*): juntar, y *ballein* (*ballein*): lanzar, arrojar, tirar. Es decir, lanzar conjuntamente: reunir, poner junto, acercar. Signo de reconocimiento, simbólico y fraternal se encargan de compartir, de unir. Lo que separa, lo que divide, es en griego el antónimo de sim-bólico, el diablo: *Diabólico* (*diaballein*) (R. Debray, 2001, p. 51).

El símbolo pondrá en común, acercará nuestra mirada a la que ya ha sido lanzada desde otro, desde el otro. El cuerpo representado será un vínculo con nuestra memoria, desde la *huella*, desde la impronta. Vínculo y unión de diferentes valores simbólicos de la historia de la mirada, significantes cargados con el peso hermenéutico donde algún mito todavía puede susurrarnos al oído. Quizás, es aquí donde se obra el milagro del

arte, donde se aborda el continente del «transmitir», trascendiendo lo propio de la «comunicación», del sentido inmediato.

Si alguna vez se privilegió la lengua hablada, la palabra, no es más simbólico ésta que la piedra o la arcilla. La transmisión simbólica en un cuerpo representado ha de centrarse en la *huella*, la impronta; algo que nos obliga a proceder a contrapelo. En los distintos valores simbólicos de un cuerpo representado se exterioriza una interioridad. De alguna manera, monumentaliza. Explicaremos mejor al advertir que Monumento, del latín *monumentum*, contiene la raíz indoeuropea *men-*, presente en el verbo *monere*: recordar, también advertir, alertar. En *men-* presente también en *mens* (mente), o *memoria*—encontraremos más de un sentido: estimulación del recuerdo, el compromiso de alguien a llevar a cabo algo y, por último, la predicción de un imprevisto.

El cuerpo representado actúa como un accidente en la historia y el tiempo, y su visión implica un *movimiento* que se produce en nuestra memoria. Del cuerpo representado al cuerpo sagrado; y de ahí y a la vez, al origen, a las primeras estelas levantadas en las tumbas, a los primeros intentos figurativos de cuerpos esculpidos en piedra o tallados en la madera.

Para Debray, la transmisión simbólica del monumento, de la piedra-objeto —del objeto-símbolo— equivaldría lo que la palabra a una lengua: «El monumento sería entonces al pensamiento de un colectivo lo que la palabra, enunciación físicamente sensible, es a la lengua, totalidad inteligible aunque abstracta» (R. Debray, 2001, p.45).

Recuperar los sustratos más sólidos de nuestra cultura equivale a distinguir lo simbólico del *símbolo*. En la historia de las artes se puede simbolizar la experiencia de otros modos que no pasan por la palabra, donde el discurso no es más que un medio de expresión, entre otros, del pensamiento. En consecuencia, la distinción pasa porque la palabra *comunica*, mientras que la piedra *transmite*. Si el cuerpo esculpido simboliza, lo simbólico podrá extraerse de

éste, como podrá extraerse de la imagen-cuerpo.

De este modo, la tumba es, para Debray, el signo con el que se conectan nuestra memoria y nuestros orígenes. De nuevo, para despejar las incógnitas debemos volver a las raíces: signo proviene del griego *sema*, el cual significó originariamente tumba, la columna de piedra que señala al muerto. Más tarde, el *kolossos*, que será el doble del difunto: el artificio de un signo figurativo. Por último, el signo escrito; grafías y alfabetos. Si «el arcaísmo funerario produce en nosotros un efecto lupa», materializar un valor simbólico «o monumentalizar es siempre, en mayor o menor medida, hacer grupo, hacer lugar, hacer durar» (R. Debray, 2001, p.46).

IV. EL CUERPO EN LA MUERTE. LA REPRESENTACIÓN DE LO INVISIBLE.

«Nacimiento y escisión irreversible, el "doble" es el enigma de la representación» (R. Martínez-Artero, 2004, p.35). Será este *doble* por el cual el valor simbólico del *eidōlon*, del fantasma del muerto, se manifiesta ante el griego arcaico. Una manifestación de su ausencia, podríamos decir, y por lo tanto, de un deseo de perdurar, materializándose en el ídolo.

La categoría psicológica del doble nos muestra «cómo los griegos han podido expresar en una forma visible poderes del más allá que pertenecen al terreno de lo invisible» (Jean-Pierre Vernant, 2001, p.302). Según Vernant, «la naturaleza de estos poderes sagrados se halla estrechamente ligada a su modo de representación» (*ibíd.*). Recordemos que en todo sistema simbólico, el artificio de las formas, la figuración, y por lo tanto la representación, constituyen su medio de transmisión. En la historia de la mirada, la figuración forma parte del aprendizaje de nuestra cultura.

En este sentido, la genealogía de la imagen nos remite al reflejo, en Narciso, y a la sombra (en el relato de Plinio), y ésta es el nombre común del doble. Pero, para revisar una ontología de la imagen del cuerpo, para desenvolvemos en ese nudo

hermenéutico, consideraremos el ejemplo elegido por Vernant para tratar el doble y su categoría psicológica. Éste no es otro que los *Kolossoi*, la piedra funeraria que señala la tumba, el signo de una ausencia que la piedra dota de presencia.

En los orígenes *kolossos* no hace referencia, como indica Vernant, a un objeto o efigie de dimensiones "colosales". De su raíz *kol-*, se atribuye a ciertos lugares del Asia Menor (*Kolossai*, *Kolofon*, *Kolura*), y su significado hace referencia a la idea de erigir o alzar, ya sea un objeto, un tronco, un altar.

A diferencia de ídolos como el *bretas* o el *xoanon*, que se presentan siempre en procesiones o en brazos de sacerdotes y sacerdotisas, el *kolossos* se define por su inmovilidad, por su fijación al suelo.

Según explica Vernant, en la antigua Midea fue encontrado un cenotafio del siglo XIII a. C. En lugar de los restos humanos que se pensaba iban a ser hallados, «dos bloques de piedra que yacían en el suelo, uno más grande que otro, burdamente tallados en forma de losas cuadrangulares estrechándose hacia lo alto para marcar el cuello y la cabeza de personajes humanos (un hombre y una mujer)» (*ibíd.*).

Como bien indica Vernant, conocemos estas prácticas de sustitución. Los antiguos griegos creían que el cadáver de un hombre desaparecido, sobre el que no se hayan podido «cumplir sobre él los ritos funerarios» (*ibíd.*, p.304), oculta un poder peligroso, ya que no ha sido relegado al Hades y por lo tanto su doble, su sombra o su *psyché*, vaga entre los mundos de los vivos y los muertos. En *Ilíada*, la sombra, el espectro, el *eidōlon* de Patroclo implora a Aquiles que cumpla con los ritos funerarios:

«Estás durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles.
En vida nunca te descuidaste, pero sí ahora que estoy muerto.
Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas del Hades.
Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos,
que no me permiten unirme a ellas al otro

lado del río, y en vano vago por la mansión, de vastas puertas, de Hades.» (Homero, 2000, XXIII, 70 y ss.)

En el origen, la magia de la imagen profiláctica sustituye al difunto y calma a las sombras de los muertos, dejando en paz a los vivos si éstos no les descuidan. En la magia del origen, el *kolossos* no es una imagen, sino el *doble*. Sombra del muerto, no es la imagen del difunto lo que la piedra encarna, sino su fantasma, su espectro, el *eidōlon* en su nueva esfera mitológica. Allí donde se erigía una columna de piedra, en cenotafios o bosques, «se celebraban los ritos de la evocación del muerto» (Cfr. Vernant, 2001, p.304).

Las primeras representaciones antropomorfas esculpidas en la piedra realizan, desde los orígenes arcaicos de nuestra cultura, la transmisión simbólica del enunciado sempiterno de la presencia-ausencia y la perdurabilidad de la huella. Inmutable, el arte no cesará de imprimir rasgos, de figurar, creando imágenes-cuerpo que simbolizan lo divino por lo humano en esa presencia insólita que es también, como indica Vernant, el signo de una ausencia.

En cuanto a imagen profiláctica, no sólo preserva sino que además es benéfica porque es simbólica (R. Debray, 1998, p. 53.). A través del *kolossos* el difunto se presenta a los vivos, haciendo patente su presencia. Es decir, la imagen se «abre a una cosa distinta de sí misma» (*ibíd.*, p. 54). Para Debray, es aquí donde aparece lo sagrado, en esa apertura a un aspecto distinto.

V. IMAGEN Y CUERPO. UNA KENOSIS CONTINUADA.

Si la huella de un accidente, reflexión con la que comenzamos este breve ensayo, puede ser transmitida desde los sustratos de la cultura a través del cuerpo, y por ende, en modo de una historia del ser cuya única verdad reside en el *pathos* mismo de la imagen, en su poder de transmisión, en su capacidad de empatía, no podemos más que atender a las razones del cuerpo pintado, imagen materia e imagen cuerpo,

capaz de sobrevivir a nuestro tiempo seguramente por su capacidad de decir *no*, de transmitir *no*.

La pintura es el cuerpo de la imagen, y ese cuerpo sobrevive en nuestro tiempo a través el accidente mismo, huella inmutable de un vacío sagrado, de su vaciamiento, singular y fragmentado, que resiste a base de pigmentos encarnados mostrando sus heridas más patentes. Tal y como advertíamos anteriormente, la pintura es el cuerpo de la imagen, y al igual que un cuerpo glorioso, nos impide estar en él, pues su verdad no es otra que la ausencia, el cuerpo como vacío, mostrando lo sagrado en su vaciamiento, mostrándose a través de esa *Kenosis* continuada que pensara Nancy, como una verdad parabólica y cuyo *logos* se muestra, pues «no es distinto de la figura o de la imagen, puesto que su contenido esencial es precisamente que el *logos* se figura, se presenta y se representa» (Jean-Luc Nancy, 2006, p. 10).

Son las imágenes quienes tienen la capacidad de introducir lo invisible, es en ellas donde el «*logos* se figura» y sirven de vehículo de transmisión de lo inaprehensible, de aquello distinto, donde el mito todavía tiene su espacio-tiempo en el que perdura; pues este *logos* que se

presenta «permite ver algo» (M. Heidegger, 2000, p. 43). Recordemos que *logos* corresponde al verbo *lŷgein*, el cual significa «decir», «hablar», pero en su sentido más originario, también significa «escoger», «reunir», sentido que prevalece en la voz latina *legere*. *Lŷgein*, «reunir», es «poner una cosa junto a otra», «com-poner» no de un modo aleatorio, sino, más bien al contrario: seleccionar, diferenciar, discernir, cualificar. De algún modo, lo simbólico está estrechamente ligado al *lŷgos*, pues ambos reúnen, com-ponen y permiten ver en la ausencia, en el vacío, aquello que perdura.

VI. CONSIDERACIONES SOBRE EL CUERPO Y LO SAGRADO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA.

Partiendo del título de nuestro ensayo, ha sido nuestra intención desde el principio presentar en un breve análisis teorías con las que afrontar el estudio del cuerpo representado y las posibles vigencias de lo sagrado, o de aspectos de lo sagrado, que pueden permanecer en representaciones contemporáneas.

Estas vigencias han sido expuestas atendiendo a un nexo común: la transmisión de lo simbólico a partir de la representación del cuerpo y su enigma como imagen, en



Fig.1 - Roberta Coni, *Enno Dannatti i Peccator Carnali*. Óleo sobre tela, 120 x 300cm, 2012.



Fig.2 - Nicola Samòri, *Irene scopre l'Informale*. Óleo sobre tela, 200 x 150 cm, 2012.

ese aspecto de lo sagrado por la que una imagen es capaz de mostrar algo diferente, lo intangible que sólo la mirada puede develar o, al menos, intuir. «Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo *completamente diferente*, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro *natural, profano*. (M. Eliade, 1998, p. 15).

Hemos querido señalar, de esta forma, la relación estrecha que unen cada una de las representaciones actuales del cuerpo con elementos simbólicos que registramos

desde los orígenes de nuestra cultura. O mejor dicho, hemos iniciado nuestro ensayo exponiendo algunos de los elementos simbólicos partiendo desde los sustratos de la cultura, elementos simbólicos de una vigencia notable que hayamos en la producción de obras contemporáneas.

Las vigencias de lo sagrado en la pintura contemporánea se dan desde el intento de negación por ser imagen, o por ser únicamente imagen. La pintura acepta ser cuerpo, materia, volumen y despojo. Es la carne de la imagen, el cuerpo del fantasma que persiste a base de evocación



Fig.3 - Nicola Samorì. Reverso, óleo sobre tabla. 70 x 50 cm. 2010.

y transmisión. La pintura sobrevive a base de pigmentos encarnados y de lacas que sangran, ante nuestra mirada, como las heridas abiertas del *Ecce Homo*, de Tizio o Prometeo, o desde el desgarrar de las almas con cuerpo que son torturadas en el *Inferno* de Dante (fig. 1). El mito persiste, su susurro nos llega a través de la imagen corpórea, de la *imago-corpus*; cuerpo o despojo de lo fantasmagórico. Su lógos reúne, pone en común ambos enigmas, mostrándolos a la mirada a través de su vacío.

Nicola Samorì incide con sus imágenes, una y otra vez, sobre el cuerpo matérico de la imagen pintada, también de la imagen inmersa en el torbellino del tiempo que

retorna, a base de ser disuelta, diluida (fig. 2). Se evoca, de esta forma, el deseo de persistir, de seguir siendo cuerpo a través de una imagen con cuerpo. Pero en sus obras trasciende también este hecho, el de ser únicamente una imagen materia. Trasciende rasgando las telas, despellejando las carnes representadas, re-presentándonos de nuevo ante el vacío mismo que es una imagen, y evocando ese vaciamiento como única luz que brilla tras los pigmentos (fig. 3).

A pesar de la evidente elección de lo sagrado en las obras de Samorì, la pintura contemporánea muestra una vez tras otra el despojo matérico de la pintura como

fenómeno sobrante, cuya plasticidad convierte a estos cuerpos representados en imágenes del tiempo, pues en ellas podemos escuchar el susurro del mito y la acción de su anacronismo en eso suyo que es el accidente y la fracturación; su huella impresa a base de negación, de vaciamiento, encerrado en el enigma propio de la imagen. Desde Bacon a Music, pasando por Lucian Freud y artistas que han desarrollado su recorrido pictórico, como Jenny Saville, se nos interroga sobre cada uno de los enigmas que el cuerpo ha encerrado en sus *re-presentaciones*, mostrándose a través de esa *Kenosis* continuada que pensara Nancy, en el ejercicio continuo de figurar un *lógos* que se muestra en cada uno de los cuerpos representados, cuerpo que se multiplica en su multiplicidad, a modo de hipóstasis, de transfiguración. El cuerpo es cada uno de los *corpus* acontecidos ante el tiempo, y el mismo. Porque la singularidad del cuerpo deviene justamente en eso, en lo único e irrepetible. Y la paradoja de la singularidad es que se repite, constantemente, sin pausa, en el movimiento unitario del espacio-tiempo; allí y en todas partes.

Bibliografía

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

Clair, J. (1999). *Elogio de lo visible*. Barcelona: Seix Barral.

Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Comunicación.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
(2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba Editores.

Eliade, M. (1998). *Lo Sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Heidegger, M. (2000). *El ser y el tiempo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Nancy, J.-L. (2006). *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Editorial Trotta.

Foucault, M. (2008). *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia: Pre-Textos.

Homero (2000). *Ilíada*. Madrid: Gredos.

Lévy-Strauss, C. (2007). *Mito y Significado*. Madrid, Alianza Editorial.

Vernant, J.-P. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Editorial Ariel.

IV

As arquitecturas do corpo

CORPO E ÁGUA: OS BANHOS PÚBLICOS EM PORTUGAL NA IDADE MÉDIA

Luísa Trindade*

CES - Centro de Estudos Sociais

FLUC - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

RESUMO

Afastado há muito o mito da extinção da prática do banho na Idade Média Ocidental, a sua expressão na sociedade portuguesa permanece, todavia, praticamente desconhecida. De facto, o conjunto de referências documentais que atesta a existência de banhos públicos na maioria das cidades e vilas, não tem sido suficiente para suscitar de forma significativa o estudo desta temática. É neste contexto que, assumindo um claro partido exploratório, o presente artigo procura sistematizar algumas questões: a expressão material destes equipamentos (estrutura, eventual especificidade arquitectónica), mas também a forma como o banho marcou as vivências quotidianas, generalizadamente aceite e praticado pelas suas qualidades terapêuticas ou, sob apertada vigilância e progressiva condenação, vivenciado como momento lúdico de marcada sociabilidade.

Palavras-chave: Banhos públicos, Idade Média, urbanidade

ABSTRACT

Although the disappearance of bathing in the Middle Ages is for long assumed as a myth, the real expression of this practise in Portuguese society remains, however, largely unknown. In fact, the substantial number of written references attesting the existence of public baths in the majority of Portuguese medieval towns, has not been sufficient to encourage any significant research on the subject. Thus, assuming a clear exploratory approach, this paper aims at investigate some particular topics: the material expression of these equipment (structure, hypothetic architectural specificity), but also how bathing marked 'everyday experiences, either as widely accepted and practiced by its therapeutic qualities or, under close surveillance and progressive criticisms, experienced as a moment of particular pleasure and sociability.

Keywords: Public baths, Middle Ages, urbanity

*trindade.luisa@gmail.com

Tomar banho raramente foi (ou é) apenas um gesto utilitário, exclusivamente destinado à limpeza do corpo. Ritual voluntário e espontâneo ou forçado e imperativo, popular e simples ou sofisticado e complexo, dota-se, no decorrer dos tempos, de contornos e significados múltiplos.

Razão suficiente para que o tema, embora circunscrito à realidade portuguesa tardo medieval, fosse escolhido para apresentar ao colóquio *O Corpo Através da Imagem*, por convocar esse mesmo corpo num vasto espectro de dimensões, todas elas diretamente compreendidas no âmbito temático da discussão pretendida: vida e morte, corpo e alma, costumes e tecnologias, intimidade e desejo, medos e fantasmas.

Acrescia, todavia, que este encaixe constituía a oportunidade de finalmente tratar um tema cuja curiosidade resultava em grande parte de um aparente paradoxo: embora os banhos públicos sejam referências habituais na documentação medieval relativa a qualquer cidade ou vila, independentemente da sua dimensão ou nível de urbanidade, continuam praticamente por tratar pela já tão vasta e diversificada historiografia medieval portuguesa. Em síntese, apesar da sua popularidade à época, permanecem hoje quase totalmente desconhecidos.

Como tal paradoxo não seria certamente accidental, o investimento neste tema teve implícito, desde o início, um risco óbvio: a previsível dificuldade em encontrar respostas para as muitas questões que o tema suscita. Apesar disso e mesmo que com resultados aquém das expectativas, como tantas vezes acontece, destaco aqui alguns aspetos que me parecem justificar amplamente este investimento:

- uma leitura do panorama português à luz dos resultados da historiografia internacional;

- reforçar o abandono definitivo de diversos mitos pelo reposicionamento da

problemática de base;

- uma explicação para o desaparecimento dos banhos medievais, tanto mais inusitado quanto equipamentos de função similar consideravelmente mais antigos, romanos ou islâmicos, lograram sobreviver.

Embora nem sempre seja fácil traçar uma linha nítida entre os diferentes tipos de banho, termas e correntes, sobretudo quando os primeiros se inscrevem no espaço urbano, importa sublinhar que não são as águas termas, as *Aquae Calidae*, conhecidas e exploradas desde a antiguidade, o enfoque principal do presente texto. De forma ininterrupta e por toda a Europa, estes mananciais de águas quentes e minerais, especializados na cura ou alívio de diferentes males, continuaram a ser amplamente procurados¹ e, em muitos casos, objecto de ampla divulgação. As termas de Baiae e Pozzuoli, na Baía de Nápoles, detalhadamente descritas e iluminadas no poema de Petrus de Ebulo, escrito nos inícios do século XIII, são disso exemplo paradigmático. No caso



Fig.1 - As termas de Pozzuoli (Nápoles). Petrus de Ebulo, *De balneis puteolanis*, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des manuscrits, Latin 8161, fl. 35.

português, o exemplo mais conhecido continua a ser o das termas romanas de S. Pedro do Sul (Frade & Moreira, 1992), onde Afonso Henriques, após o desastre de Badajoz ou o "infortúnio do rei", como ficou conhecido pelas crónicas, convalesceu entre setembro e novembro de 1169 (Mattoso, 2007, p. 305).²

Na realidade, independentemente da forma (vapor ou imersão) e da frequência, é o uso do banho como prática cultural, preceito de higiene e espaço/tempo de convivialidade lúdica, que pretendo explorar. Sobretudo na sua vertente urbana, pública e colectiva.

Nessa análise, embora não esquecendo condicionantes físicas tão óbvias como as climatéricas, geológicas e tecnológicas — do frio versus calor à abundância ou escassez de água, passando pelos avanços e possibilidades da engenharia hidráulica — é a moldura cultural aquela que, de forma mais fundamentada, parece explicar a sua maior ou menor presença e uso.

No âmbito peninsular ou de forma ainda mais circunscrita, no território hoje português, tal poderia traduzir, como sugestivamente resumiu Oliveira Marques, a diferença entre o "Suleimão do sul", neto de muçulmanos, e o "Gumersindo do norte", descendente de rudes asturienses (Marques,

1974, p. 88). Mesmo que subjacente a "Suleimões e Gomersindos" e matizando o fosso entre ambos se encontre o cimento romano, tão significativo a norte — Chaves³ e Braga são prova disso — quanto a sul, onde estruturas domésticas e públicas ombreiam em sofisticação e dimensão.

Se na Península Ibérica a desestruturação do Império romano enquanto unidade político-administrativa e cultural implicou um significativo recuo da prática do banho, interrompendo-se em alguma regiões, circunscrevendo-se a estruturas palatinas e eclesiásticas, sobretudo episcopais, noutras, a verdade é que não seria preciso esperar muito para que reaparecesse com nova intensidade. Sob o domínio islâmico, o banho⁴ foi uma prática extremamente popular e não apenas pelas obrigatórias cinco abluções diárias que asseguravam o estado de pureza imprescindível à maioria dos atos rituais. A função social que cumpriam foi igualmente determinante para a população em geral. Por outro lado, entre os estratos mais elevados da sociedade, os banhos atingiram um elevadíssimo nível de sofisticação, constituindo não só um momento fundamental da vivência cortesã como integrando, no ciclo restrito das elites governantes, o protocolo oficial (Jimenez Castillo; Navarro Palazón, 2009, p. 75). [Fig. 2]

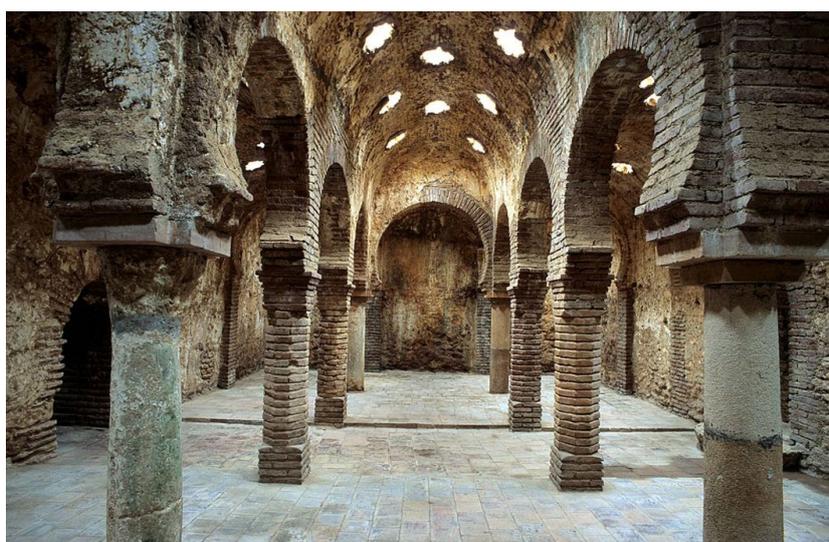


Fig.2 - Ronda (Espanha), Banhos islâmicos dos finais do século XIII.35.

Não admira, por isso, que, privados e públicos, embora estes últimos sem a monumentalidade das grandes termas romanas,⁵ os banhos existissem onde quer que o ocupante muçulmano se tenha instalado.

Em número variado, por forma a servirem a totalidade dos bairros, localizavam-se preferencialmente junto às portas da medina ou nas artérias mais centrais, em qualquer dos casos em pontos onde o abastecimento de água estivesse assegurado. Diferenciados por género ou oferecendo turnos distintos para homens e mulheres, os banhos tomavam-se cobertos por panos de linho podendo, de acordo com a maior disponibilidade económica, dispor do auxílio de um criado que transportasse os baldes de água e massajasse o corpo com unguentos, usando-se para tal cubículos mais ou menos privados. Excedendo o preceito religioso e claramente inscritos nos códigos de sociabilidade, por entre distrações e cantares, associavam ao prazer da água e do vapor o costume de comer.

Ao contrário dos inúmeros casos sobreviventes em território espanhol (Granada, Toledo, Córdoba, Ronda, Múrcia, Elche, Jaén, Jerez e Gibraltar, etc), entre nós, o único até hoje conhecido é o de Loulé, descoberto em 2006 em pleno centro histórico. Refira-se que a estrutura se encontra ainda em estudo, sobretudo porque, em janeiro de 2014, foram identificados novos vestígios no Largo D. Pedro I, fronteiro ao edifício da Casa das Bicas onde se situam os tanques primeiramente escavados. O reconhecimento destes novos elementos, entre eles um vestíbulo e umas possíveis latrinas, para além de denunciar um equipamento de dimensões superiores e maior complexidade formal parece, porventura, indiciar que aí se situaria a zona seca dos banhos.⁶

É essa disparidade de vestígios entre os dois países que justifica, por um lado, o fraco investimento português na temática, por outro, que seja a historiografia espanhola a responsável pelo conhecimento amplo e circunstanciado destas estruturas balneares.

O movimento da Reconquista cristã e a transferência do domínio político para as mãos dos conquistadores de matriz franco-romana — representando a tantos níveis um corte civilizacional (Trindade, 2013, p. 61-81) — trouxe de novo um decréscimo acentuado ao número de equipamentos balneares.⁷ Mas de forma alguma determinou o seu desaparecimento: o estigma que Michelet lançou sobre a Idade Média, "nenhum banho durante mil anos" (1863, p. 117), está hoje definitivamente ultrapassado. Os novos senhores não só usaram as estruturas existentes nas cidades conquistadas, como construíram muitas outras.⁸

Este pressuposto, hoje amplamente demonstrado, implica que na abordagem ao tema um outro conceito seja revisto: a atitude condenatória do cristianismo face ao banho.⁹ Iguamente questionável no processo analítico é a associação imediata entre a prática do banho e cuidados de higiene, noção aplicável à contemporaneidade, mas profundamente redutora quando transposta para a Idade Média.

Quanto ao posicionamento da Igreja, neste como em muitos outros aspetos relativos à conduta do homem — casamento, divórcio, concubinato ou sexualidade — o seu discurso no decorrer da longa Idade Média esteve longe de ser unísono, menos ainda linear (Mattoso, 2009, p. 16). Em primeiro lugar porque sempre se registou uma distância significativa entre as considerações teológicas discutidas nos concílios e as pragmáticas impostas ao comum dos fiéis, necessariamente mais simples e moderadas. Em segundo lugar porque, sobretudo a partir da reforma gregoriana e até ao século XVI, o discurso endureceu, evoluindo a par e passo com a cada vez mais assumida vontade de regular e controlar os comportamentos e por eles a moral cristã. Mas mesmo quando em finais da Idade Média a tolerância para com determinados comportamentos diminuiu ou mesmo desapareceu, importa avaliar, num balanço nem sempre fácil entre normativa e prática, o efetivo alcance dos ditames mais severos. São

amplamente conhecidas as dificuldades em impor os novos modelos de conduta, quer no seio da própria comunidade religiosa,¹⁰ quer, por maioria de razões, entre os fiéis. Efetivamente, a normativa eclesiástica oficial não foi assumida de forma passiva por toda a sociedade laica: como sublinhou J. Mattoso (2009, p. 23), o que devia ser, nunca foi confundido com o que realmente era, dentro do princípio de que todo o preceito deve ser adaptado à ação. A moral eclesiástica, pensada em primeiro lugar para os monges e por isso inflamada e radical no combate aos pecados da carne e da luxúria — a que o banho não deixaria de se associar —, não foi necessariamente coincidente com as práticas da sociedade.¹¹ [Fig. 3]

ser dado aos doentes com a escassez de uso permitida aos que gozam de plena saúde, particularmente quando jovens.¹² A ideia de que os banhos aliviavam a tristeza e melancolia, causas principais de todas as doenças prolongadas, manter-se-ia por toda a Idade Média, dela voltando a fazer eco Tomás de Aquino (Aquino, 1989, p. 321-322) ou, entre nós, Frei Paio de Coimbra, para quem o equilíbrio do corpo dependia da contenção alimentar, do exercício e dos banhos (Mattoso, 2011, p. 372).

Outros indícios de natureza diferente, corroboram a prática do banho, total ou parcial, entre o clero: na famosa planta de Saint Gaal,¹³ desenhada na primeira metade do século IX, assinalam-se pelo



Fig.3 - *Dits de Watriquet de Couvin*, século XIV. Paris, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, 3525, f.84v.

Neste âmbito da(s) atitude(s) do cristianismo face à prática do banho, alguns exemplos de natureza modelar e até mesmo vinculativa demonstram o intervalo prevalecente entre uma condenação liminar e a tolerância perante um uso controlado ou, sobretudo, se justificado por razões terapêuticas, aspeto particularmente evidente nas regras de Santo Agostinho e S. Bento: se o primeiro recomenda o banho aos enfermos, mesmo que contra a vontade do próprio, o segundo é mais peremptório, contrapondo a frequência com que deve

menos 4 áreas destinadas a banhos: junto ao dormitório dos monges, no noviciado, na casa do Abade e, como não podia deixar de ser, na enfermaria; num outro levantamento, dos raros que de cronologias tão recuadas lograram sobreviver, executado em torno de 1150 com o objectivo de registar todo o sistema de águas e canalização de chumbo da catedral de Canterbury, estão igualmente marcados os balneários, em edifício isolado e especialmente destinado para o efeito.¹⁴ Para o mosteiro de Cluny, finalmente, sabe-

se que a área de banhos consistia numa estrutura com doze células abobadadas, cada uma delas contendo uma banheira de madeira (Négrier, 2011, p. 119). A reduzida dimensão, tendo em conta a comunidade monástica que servia, justificava-se facilmente pelo facto de a regra obrigar a apenas dois banhos completos por ano, por ocasião das grandes festividades litúrgicas: um pelo Natal, outro pela Páscoa (Ariès & Duby, 1990, p. 519).

Estes e outros exemplos permitem-nos, por um lado, comprovar a prática do banho, por outro, identificar dois vectores fundamentais do discurso religioso oficial: o reconhecimento das suas qualidades terapêuticas; a condenação do excesso e do relaxamento de costumes implícito, associando o prazer do banho ao pecado da luxúria, pecado cuja gravidade o tornava prioritário no ato de confissão. Em síntese, quando a igreja discute a prática do banho fá-lo ou pela sua legitimação terapêutica, ou enquanto prática a moralizar.

Raramente a higiene é a razão invocada. Neste âmbito estrito, a sociedade medieval, religiosa ou laica, parece ter considerado suficiente o cuidado com as partes visíveis do corpo: rosto e mãos, aquelas que o vestuário deixava a descoberto. O rosto lavava-se todas as manhãs, com água fria, olhos e boca incluídos. A lavagem das mãos era mais frequente, particularmente antes de qualquer refeição. Em qualquer corte senhorial, nenhum banquete começava sem que um cortejo de criados trouxesse aos convivas um conjunto de gomis e bacias de "levar água às mãos", objetos frequentemente realizados em metais preciosos e com um acrescido cuidado estético.¹⁵ [Fig. 4] A mesma lavagem era prática obrigatória nos mosteiros, como desde cedo impusera S. Bento de Núrsia,¹⁶ ainda que as comunidades religiosas substituíssem as bacias pelos lavabos, estrategicamente colocados à porta dos refeitórios.

Cura ou pecado, portanto. A primeira é facilmente explicável à luz dos fundamentos da medicina greco-romana, hipocrática e



Fig.4 - O ritual do "lava mãos" durante um banquete. Irmãos Limbourg, *Les tres riches heures du Duc de Berry* (mês de Janeiro). Chantilly, Musee Conde (pormenor).

galénica essencialmente.

Preservados, traduzidos e ampliados por autores árabes, com destaque para Haly Abbas ou Avicena, esses fundamentos introduziram no ocidente cristão (Riera Palmero, 1998) a noção de medicina preventiva e o conceito de harmonia entre o homem e o meio ambiente. A isso se deve o sucesso do banho. De facto, o equilíbrio entre as excreções e retenções dos humores, no caso do sangue, sêmen e suor, conseguia-se, respetivamente, através da sangria, do coito e do banho. Ou seja, o banho é medicalizado. E a igreja, diretamente implicada na transmissão do saber clássico e árabe, é naturalmente a primeira a deixar-se persuadir pelas qualidades medicinais da água (Cifuentes & Carré, 2009). [Fig. 5]

Resta justificar o discurso paralelo da condenação.

Alteradas as concepções de higiene clássicas e privados da sofisticada engenharia romana ou da obrigatoriedade dos preceitos religiosos islâmicos, os cristãos medievais banharam-se seguramente menos que os seus antepassados. Mas nem

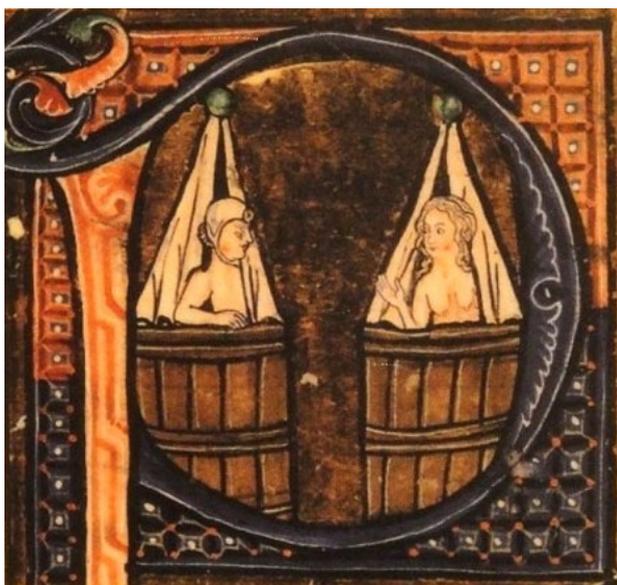


Fig.5 - Iluminura representando o banho terapêutico. Aldobrandino da Siena, *Regime dei Corpi ou Li livres dou sante*, século XIII. Londres, British Library, Sloane MS 2435, inicial do capítulo VIII. Janeiro). Chantilly, Musee Conde (pormenor).

com menor prazer. Nos banhos públicos, a linha que separou o simples prazer da água e da convivalidade da volúpia e licenciosidade foi por vezes muito ténue. Demasiado ténue na perspetiva da igreja.

Efetivamente, tomava-se banho em conjunto, socializando. Fosse separando os géneros, fosse de forma conjunta. A proibição que a igreja fez incidir sobre o banho misto terá tido uma aplicação relativa podendo comprovar-se um pouco por toda a Europa, sobretudo no centro, norte e leste onde os rigores do clima tornavam as estufas particularmente procuradas e banais. Aliás, das assimetrias culturais norte-sul é prova a surpresa de Poggio Bracciolini, Secretário do papa João XXIII, quando em 1416 esteve em Baden. A descrição que deixou dos banhos públicos, mistos e abertos a todos, da nudez completa ou das roupas ligeiras, de como assim cantavam, comiam e jogavam numa convivalidade inocente, expressa bem como de todos os presentes, o italiano era o único a quem tal causava assombro e agitação (Ariès & Duby, 1990, p. 593-596).

França, em posição intermédia, permite aferir como, pese embora o movimento

registado no decorrer dos séculos XIV e XV a favor da separação, tal nunca se tornou uma prática universal. Em muitas situações, porém, estabelece-se uma regra de alternância, fixando-se dias ou horas para cada um dos géneros.

Foi separadamente que Dürer os retratou comprovando como mesmo na Alemanha conviveram os dois tipos de banhos. [Fig. 6] Na Península Ibérica é provável que a separação fosse a prática mais comum: determinada nos foros de Valência e de Úbeda, surge igualmente contemplada nos Foros e Costumes de Riba Cõa, estabelecendo-se os domingos, terças e quintas para as mulheres, os restantes dias para os homens (Tavares, 2014, p. 98-99).

Estas mesmas normas permitem-nos aferir a sua popularidade impondo uma abertura diária, de segunda a domingo. Aliás, um outro testemunho corrobora-o de forma ainda mais significativa, mesmo que circunscrito ao universo feminino: trata-se de uma passagem do Foro Real, originalmente escrito para a realidade castelhana mas traduzido e incorporado no direito português, onde se diz que "toda mulher possa testemunhar em coisas que

forem feitas ou ditas no moinho, no forno, no banho, no rio ou na fonte" (Ferreira, 1987, Livro II, p. 432). Note-se como o banho é tratado em pé de igualdade com tarefas tão comuns e essenciais ao quotidiano como moer o cereal, cozer o pão, lavar a roupa ou ir buscar água à fonte.

Um outro indicador de que a prática do banho tinha suficiente procura era o facto de constituir um negócio lucrativo e cobiçado. Por isso interessava aos poderosos: no foral de Loulé, outorgado em 1266, D. Afonso III fez questão de mencionar que a exploração dos banhos (a par com a dos açougues e fangas) era reservada à coroa (Martins, 1989, p. 25); em Setúbal, em 1341, o mestre de Santiago procurou garantir para si o monopólio dos banhos

ano de 1392, o direito de administração de uns banhos em Alfama é a razão de uma contenda entre os monges do Mosteiro de Alcobaça e o Senado da Câmara, sendo a posse dos ditos reivindicada pelos cistercienses (Silva, 2008, p. 86).

Equipamentos de sucesso, portanto, o que se explica pela componente social que lhes estava associada, sobretudo na esfera do quotidiano feminino. Porque a água era em primeiro lugar um prazer, o banho tornou-se — ou simplesmente continuou a ser — um momento fundamentalmente lúdico, festivo e partilhado. Com os corpos total ou parcialmente imersos em água quente, conversava-se, ouvia-se música, bebia-se vinho e ingeriam-se alimentos vários.



Fig.6 - Banhos públicos femininos. Albrecht Dürer, *Banho de mulheres*, c. 1496.

(Braga, 1998, p. 418). Nem mesmo o clero secular e regular rejeitava o investimento, por muito que condenasse a prática: dos três banhos existentes em Évora, uns, pelo menos, eram propriedade do Cabido da Sé (Beirante, 1995, p. 244)¹⁷; em Lisboa, no

De forma insistente, as muitas iluminuras medievais que retratam o banho associam a água ao prazer da comida e da bebida. Associação que igualmente se comprova para Portugal: num documento da Colegiada de São Pedro de Elvas,

datado de meados do século XIV, as várias mulheres inquiridas relatam ser costume ir aos banhos públicos e aí comer e beber.¹⁸



Fig.7 - Iluminura representando os costumes pagãos em *A cidade de Deus*, de Santo Agostinho, c. 1475-1480. Haia, Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 A 11, fol. 69v

Aliás, este tipo de banho festivo, convocando em simultâneo vários sentidos, foi uma prática transversal a todos os estratos sociais:¹⁹ na corte borgonhesa de Filipe o Bom e Isabel de Portugal, filha de D. João I, era prática comum que parte das celebrações decorressem nos banhos do palácio: os que Filipe ofereceu em dezembro de 1462 aos embaixadores do duque da Baviera, ficaram particularmente famosos pelos cinco pratos de carne então servidos (Gachard, 1876, p. 89). O mesmo ocorreu por ocasião do casamento do filho de ambos, Carlos o Temerário, com Margarida de York, tornando-se quase lendária a gigantesca piscina de metal encomendada, para cuja entrada no palácio teve de ser destruída uma parede.

Para a corte portuguesa, todavia, não se conhecem relatos que testemunhem práticas similares. As grandes festividades eram acompanhadas de torneios, justas e jogos de canas, caçadas, touradas, desfiles de mouros, judeus e selvagens, danças, momices e representações mascaradas. Mas nenhum banho de aparato deixou memória, no que parece estar de acordo com a moral rigorosa que D. João I e D. Duarte defendiam.

Inevitavelmente, o imaginário da água associado à nudez dos corpos traria para o centro da discussão a frágil fronteira entre um comportamento moderado e moralmente aceite e uma prática hedonista, excessiva e reprovável. Com efeito, entre os vários sentidos explorados pelo banho, a sensualidade e o erotismo foram aqueles que de forma mais vincada marcaram a literatura.

O banho era prelúdio indispensável de qualquer jogo amoroso, momento de sedução em que às mulheres, senhoras da água, cabia a função específica de lavar o corpo do companheiro (Ariès & Duby, 1990, p. 364 e 518). Às qualidades estimulantes do banho — e intensificando-as — juntava-se, como vimos já, o consumo de alimentos e bebidas várias. Em muitos casos, porém, tratava-se de produtos com qualidades afrodisíacas como o vinho doce, ovos moles com canela, predizes e faisões. Receitas que a própria medicina medieval legitimava aconselhando-as a casais com dificuldades de concepção (Cifuentes & Carré, 2009, p. 220). A literatura é rica em descrições do banho como prática privada do casal, tomado no quarto junto à lareira e à cama, acompanhado do inevitável repasto. [Fig. 8]

Como expectável, a associação entre banho e sedução ou jogos libidinosos não se limitou à esfera privada sendo, em muitos casos, a nota dominante nos relatos dos banhos públicos e mistos. Agora, em clima de transgressão, real ou imaginada. Disso faz igualmente eco a literatura: Flamenca, a conhecida novela redigida na Aquitânia em finais do século XIII, tem os banhos públicos como o cenário de encontro do



Fig.8 - Iluminura de Jean Poyer (?), *Libro de horas de Carlos V*, Paris, finais do século XV. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Cod. Vitr. 24-3, f. 10v.

casal adúltero (Carré & Cifuentes, 2007, p. 398).

Neste âmbito do confronto entre a discrição da prática privada e a exposição inerente ao uso público, a opinião expressa por Francesc Eiximenis,²⁰ em finais do século XIV, é particularmente elucidativa da forma como a sociedade medieval encarou o banho, tanto mais quanto veiculada por

um franciscano particularmente ativo na modelação de comportamentos: em privado e com moderação reconhece-os como um prazer honesto, passível de ser praticado pelos príncipes e seus filhos; pelo contrário, enquanto prática pública e conjunta, reprova-os de forma peremptória pela dissolução moral a que dão azo, fruto do contacto sexual que promovem. É isso aliás que, ainda segundo o frade catalão, explica, por um lado, a frequência com que a eles recorrem as viúvas dissolutas, por outro, o perigo que representam para as donzelas (Eiximenis vol. 1, p. 206 e vol. 2, p. 396). [Fig. 9 e 10]

Banho, luxúria e prostituição seriam sempre uma associação inevitável (Vigarello & Birrell, 1988; Rossiaud, 1988). Locais de prazer, os banhos confundem-se frequentemente com bordéis, tabernas e tavolagens, numa ambiência de transgressão e libertinagem amplamente registada nas iluminuras medievais. As mais representativas são as que ilustram as populares reedições da obra clássica *Facta et dicta memorabilia* onde a lascívia dos banhos romanos retratada por Valerius Maximus é transposta para os banhos públicos tar-do-medievais.²¹ A turbulência que atraem, a permissividade e a ilegalidade com que, mesmo que nem



Fig.9 - Iluminura do Mestre de Alexandre-Wauquelin, *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerius Maximus, Coleção de Filipe o Bom, Borgonha, c. 1455. Paris, Bibliothèquenaionale de France (BnF), Français 6185 Fl 284. Fig. 10 Iluminura do Mestre de António da Borgonha (filho de Filipe o Bom) em *Factorum et Dictorum Memorabiliorum* de Valerius Maximus, c. 1470. Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Dep. Breslau 2, vol. 2, fol. 244.

sempre justamente, são rotulados, explica a permanente vigilância ao mesmo tempo que potencia o ataque da igreja e das autoridades urbanas.

No que toca à realidade portuguesa, o estudo realizado por Ângela Beirante sobre as mancebias não permitiu concluir que os banhos fossem utilizados como locais de prostituição (Beirante, 2008a, p. 24). Além fronteiras, porém, conhecem-se inúmeros casos em que a presença de prostitutas era objecto de regulação, restringindo-lhes a frequência, separando-as dos demais utilizadores. Foi assim no caso de Marselha, onde se lhes reservava a segunda feira (Otis, 1985).

Refira-se, a este propósito, que outros grupos minoritários da sociedade medieval foram sujeitos a tratamento idêntico: os judeus, também em Marselha, viam o seu uso limitado à sexta feira. Esta separação por credo religioso foi igualmente praticada na Hispânia, sendo referida nos foros de Placência, Béjar, Sabiote e Úbeda, por exemplo.

Mas o que se sabe afinal sobre estas estruturas?

De Setúbal a Castelo Rodrigo ou do Porto a Faro,²² existem registos de balneários, ainda que lamentavelmente sejam apenas de carácter toponímico. A sua procura e popularidade transformou-os em referentes materiais da paisagem urbana dando o nome a postigos, porta e ruas.²³

Muito mais raras, quase fortuitas, são as referências à sua materialidade. Dos da Mouraria de Lisboa, explorados por um cristão e servindo a utilizadores de ambos os credos, sabe-se apenas que tinham "quatro portais de casas". Fechados em finais do século XIV, foram depois transformados em habitação privada (Barros, 2007, p. 232).

Para os existentes em Évora a informação é um pouco mais generosa: os da Rua dos Mercadores, explorados pelo cabido, tinham pelo menos uma divisão abobadada, uma adega e um quintal com poço e árvores (Beirante, 1995, p.

244). Outros, situados numa travessa entre a Rua do Raimundo e a dos Mercadores e ainda em uso em 1494, constavam de três compartimentos ou casas: uma com sobrado, outra servindo de adega, a terceira como "casa da fornaça em que poem fogo aos banhos e he de quatro varas de longo e outras tantas de ancho" (Carvalho, 2004, pp. 37-138). Também estes tinham o seu quintal.

Em Lisboa, junto ao Chafariz d'El-Rei, existiam em 1468 umas casas e banhos "com sua caldeira e aparelhos que a eles pertenciam" (Silva, 1939, p. 152).

Este magro conjunto de descrições coloca-nos perante estruturas de pequena dimensão, sem grandes especificações técnicas. Talvez uma abóbada para evitar o gotejar da condensação; um forno, necessariamente, para aquecer a água; a imprescindível adega! Nada que as distinga particularmente do casario envolvente. Discretas e anónimas, distanciam-se das estruturas grandiosas e de vocação propagandística erguidas na antiguidade ou dos requintes técnicos e decorativos do Islão, com recurso a abóbadas perfuradas, sistemas de tubagem no interior das paredes e hipocaustos subterrâneos. Aliás, nenhuma referência a tanques e piscinas. O banho simplifica-se pela supressão de diferentes temperaturas: as águas tépidas e frias desaparecem, substituídas em exclusividade pelo banho quente.

É esta simplificação geral do banho, sem necessidade de recorrer a formas arquitectónicas específicas e cuidadas que certamente explica o seu anonimato, por um lado, desaparecimento, por outro. Note-se como no caso dos banhos islâmico, foram justamente as especificidades técnicas e construtivas exigidas pelas zonas húmidas — grossas e sólidas paredes capazes de sustentar as abóbadas e manter o calor — que explicam a sua resistência ao tempo, bem como o seu reconhecimento por entre o restante casario (Jimenez Castillo & Navarro Palazón, 2009, p. 81 e 90).

Claro que a insuficiência de meios de

condução e distribuição de águas à cidade medieval foi obviamente uma forte condicionante na definição do funcionamento dos banhos. Sem investimento significativo em aquedutos e redes de saneamento (Trindade, 2014), o abastecimento limitava-se quase tão só aos recursos hídricos locais como nascentes e poços que alimentavam fontes, tanques e chafarizes. Acrescia a água transportada no dorso de animais de carga ou pelos aguadeiros.

Talvez por isso, ao contrário das piscinas e tanques de alvenaria característicos dos balneários romanos e islâmicos, o sistema medieval tivesse que recorrer essencialmente a selhas de madeira, para as quais a água quente era transportada em baldes. Ora acontece que a banheira é uma simples peça de mobiliário sem qualquer influência determinante na arquitetura. Retratadas com insistência nas iluminuras da época, num modelo sempre idêntico em que só o tamanho parece diferente, oferecendo a possibilidade de banhos individuais, duplos ou colectivos, surgem guarnecidas com arcos de ferro de onde pendiam cortinas ou dosséis com a função de conservar a temperatura e o vapor. Praticavam-se infusões de plantas odoríferas e dispunham-se os alimentos em tábuas assentes sobre os bordos da selha. Em determinados estabelecimentos, não necessariamente associados à prática da prostituição, existiam compartimentos de repouso com camas providas de cobertores onde, para além da sudação, o corpo era friccionado com óleos vários.

Imersão, vapores, calor, transpiração, tudo o que até então era associado a prazer adquire, a partir do século XV, uma conotação negativa pelos perigos implícitos. A explicação reside na crença da permeabilidade do corpo, um princípio mecânico simples: os poros funcionam nos dois sentidos. Quando abertos não só deixam sair os vigores, como, sobretudo, permitem a entrada dos males. E o mal, no século XV, tornou-se endémico: não houve uma única década em que não se registasse um ou mais surtos de peste, de epidemias várias, todas elas

mortíferas.²⁴ Razão por que tudo o que contribuísse para abrir os poros devia ser evitado: o "Regimento proveitoso contra a pestenença", alertava para três situações em que a temperatura do corpo subia: "quando desordenados em luxúria e coito, em trabalho físico e na prática ameúde dos banhos" (Machado, 2004, p. 28).

Perigos que foram transmitidos em primeiro lugar pelos discursos inflamados dos pregadores, mas que, logo depois, foram difundidos pelas autoridades. Os banhos não resistem à dupla ofensiva, moral e médica. No século XVI o encerramento torna-se oficial e sistemático.

Erasmus testemunha-o em 1526: "há 25 anos nada estava mais em voga do que os banhos públicos: hoje tudo isso desapareceu, a nova peste ensinou-nos a dispensá-los" (Vigarello & Birrell, 1988). Também Lúcio Marineo Sículo, em 1500, atribui o abandono dos 4 banhos que então funcionavam em Toledo ao medo que todos tinham das enfermidades (Jimenez Castillo & Navarro Palazón, 2009, p. 78).

Perde-se o prazer da água, transforma-se a noção de higiene. A partir de quinhentos impera a limpeza a "seco" através da renovação da roupa branca usada junto ao corpo. O ideal é manter o corpo limpo através de uma segunda pele que absorva as impurezas expelidas e mantenha uma certa proteção dos ares malsãos. É o branco dos colarinhos e punhos que se converte num código social, cabendo-lhe sugerir o que não se vê. A roupa branca limpa como a água, mas sem os perigos dela (Vigarello, 1996).

Água que agora, paradoxalmente, chega em muito maior abundância às cidades. Ao mesmo tempo que a praticado banho, privada ou pública, é banida dos hábitos ocidentais, verifica-se um renovado investimento por parte do poder régio nos sistemas de captação e distribuição de água à população. Em Portugal, D. João II, D. Manuel e D. João III são os responsáveis pela mudança de paradigma, promovendo, numa atitude de clara inspiração clássica, a edificação

dos grandes aquedutos de Setúbal, Évora ou Elvas (Trindade, 2014). Muitos outros, em Miranda do Douro, Aveiro, Torres Vedras, Óbidos, Coimbra e Tomar são igualmente (re)erguidos em Quinhentos. Não será já, todavia, a prática do banho a deles beneficiar.

Notas

- (1) Eginardo e Alcuino testemunham o profundo apreço de Carlos Magno pelas águas termais de Aachen, a velha Aquisgrana romana. A historiografia, aliás, tende a atribuir-lhes um peso importante na escolha do local para sede da corte imperial (Nicoud, 2002, p. 14). Quanto às *Aquae Calidae* de Bath, continuaram a ser frequentadas no decorrer de toda a Idade Média. No século XII, por entre as dependências da catedral, continuava a ser famoso o "Banho do Rei", abastecido pela principal das 3 nascentes da região, explorada desde a época romana. O banho, responsável pela vinda de gentes de toda a Inglaterra, é detalhadamente descrito pelo bispo Roberto, em 1138 (Cunliffe, 2002, p. 62).
- (2) Muitas outras termas seriam igualmente exploradas. Apenas a título de exemplo, na descrição que faz da cerca de Lisboa e das suas portas, Al-Himyari [1002 – 1085] menciona a Porta da Fonte Termal (mais tarde Porta de Alfama), aberta junto ao mar. Quanto à estrutura balnear propriamente dita, refere apenas as coberturas abobadadas, as nascentes de onde brotava água quente e fria e a forma como ficavam submersas quando a maré subia (Silva, 2008, p. 96).
- (3) Apesar do seu carácter medicinal não pode deixar de se fazer menção à ampla e complexa estrutura descoberta em 2006, no Largo do Arrabalde de Chaves, no âmbito das obras de construção de um parque de estacionamento (Carneiro, 2013, p. 293-802).
- (4) Sobre os banhos na sociedade islâmica ibérica em especial, mas com referências fundamentais para a prática do banho na sociedade medieval em geral, veja-se o excelente trabalho de P. Jimenez Castillo e J. Navarro Palazón, "Arqueologia del baño andalusi: notas para su comprensión y estudio" em que, para além de uma síntese sobre o que a historiografia/arqueologia espanhola pôde já apurar e de uma ampla bibliografia dedicada ao tema, os autores apresentam uma importante

proposta de análise tipológica (Jimenez Castillo; Navarro Palazón, 2009).

(5) Tal como os banhos romanos, os islâmicos incluíam necessariamente um vestiário ou *apoditerium* (*al-bayt al-maslajj*) e vários tanques com águas a diferentes temperaturas: de água fria (*al-bayt al-bârid*), de água tépida (*al-bayt al-wasti*) e de água quente (*al-bayt al-sajûn*) correspondente ao *caldarium* romano e que, tal como este, ocupava sempre o local mais próximo da caldeira. Entre as diferenças registadas entre banleários romanos e islâmicos, destaca-se uma diminuição geral da dimensão e, sobretudo, uma maior simplicidade funcional, deixando de se associar à estrutura balnear propriamente dita espaços destinados a bibliotecas e ginásios. Uma outra diferença essencial é a substituição das grandes piscinas por tanques de onde se tirava a água com um balde, pois a imersão deixaria a água impura.

(6) Obras na Zona Histórica levam a novas descobertas nos Banhos Islâmicos de Loulé <http://www.cm-loule.pt/noticias/5668/obras-na-zona-historica-levam-a-novas-descobertas-nos-banhos-islamicos-de-loule.aspx>, acedida a 21.08.2014.

(7) O Repartimento de Valência demonstra como apenas cinco dos mais de vinte existentes na cidade resistiram à Reconquista (Jimenez Castillo & Navarro Palazón, 2009, p. 77).

(8) Burgos, Jaca, Canfranc, Sanguesa, Estela, San Sebastian, Cidade Rodrigo, Placência, Alba de Tormes e Sória são alguns dos exemplos possíveis (Torres Balbás, 1954, p. 47). Entre os mais conhecidos contam-se os Banhos de Girona (século XII), os do Convento de Santa Clara de Tordesilhas (Valladolid), erguidos após 1340 no que era originalmente um palácio de Afonso XI, e os Banhos do Almirante, em Valência, dos primeiros anos do século XIV.

(9) Se a igreja cristã dos primeiros tempos foi ambivalente relativamente aos banhos, foi quase unânime no que toca aos jogos, ginásios e palestras, progressivamente desaparecidos e, finalmente, interrompidos após cerca de 1000 anos de tradição (Smith, 2007, p. 124).

(10) A dificuldade de controle dos desvios face à norma oficial fica bem patente quando se toma por exemplo a prática da barregania clerical, ainda bem arreigada no decorrer do século XII. Aliás, em finais de quatrocentos, de acordo com o testemunho do arcebispo D. Luís Pires, a barregania continuava a ser uma realidade entre clérigos, apenas suportada se dissimulada

(Oliveira, 2011, p. 336-337).

(11) A análise que Resende de Oliveira faz da sexualidade na Idade Média portuguesa, é para nós essencial, até pela proximidade do tema. Das suas conclusões destacamos a aparente liberdade de costumes sexuais que caracterizou os séculos XIII e XIV. Efetivamente, para além de demonstrada em meio cortesão pelas cantigas de escárnio e maldizer, essa liberdade é corroborada pelo discurso de condenação do Bispo de Silves. Não por acaso, os manuais dos confessores, amplamente divulgados, aconselhavam a começar a confissão pelo pecado da luxúria onde se englobava o conjunto dos pecados sexuais. Todos os indicadores apontam para que, até ao século XIV, o impacto das normas eclesásticas tenha sido pouco significativo (Oliveira, 2011, pp. 324-347).

(12) Regra de Santo Agostinho Cap. 5, artº 5 e Regra de São Bento, cap. 36 - Dos Irmãos enfermos.

(13) *Carolingian Culture at Reichenau & St. Gall. Codex Sangallensis 1092: content and context*. University of California Los Angeles, University of Virginia, and University of Vienna, 2012, <http://www.stgallplan.org>, acedido em Julho de 2014.

(14) Eadwine Psalter, Trinity College, Cambridge, Ms R 171 f.285.

(15) No inventário e contas da casa de D. Dinis, datado dos anos entre 1278 e 1282 contabilizam-se 10 "bacias de levar água às mãos" (Freire, 1916).

(16) Embora também prescrito pela regra beneditina, o uso do "lava-pés", justifica-se muito mais pela forte carga simbólica associada do que por preocupações puramente higiénicas. Praticado em todo o mundo antigo como sinal de hospitalidade, ganhou novas conotações ao ser incorporado pelo cristianismo: ato piedoso e de humildade por parte de quem o pratica, convoca a pureza da alma de quem o recebe, naquele que é afinal o princípio do baptismo.

(17) Que tal se verificou até muito tarde, mesmo quando as diretivas da igreja contra o banho endureceram, comprova-se pelo inventário dos bens do convento de Santo Domingo el Real, em Toledo, datado de 1460, onde não só fica bem patente a posse da propriedade como o cuidado em obrigar o arrendatário a arranjar o forno para que continue servindo como banhos (Passini, 2006, p. 45).

(18) Informação cedida por Luís Filipe Oliveira, e que muito agradecemos. Biblioteca Municipal de Elvas, Pergaminhos da Colegiada de São Pedro

de Elvas, nº 55 Doc. Truncado, sem se conhecer o ano, mas de Outubro, 21, Elvas. Sentença de vigário de D. João, bispo de Évora, em demanda entre a Colegiada de S. Pedro, de um lado, Ale mouro e alguns cristãos do outro, sobre a casa dos Banhos, com inquirição de testemunhas, dizendo as mulheres ser costume ir aos banhos e aí comer e beber. Os acontecimento sobre os quais corre a demanda são situados em 1305 (Era de 1343).

(19) Em 1476, a cidade de Paris recebeu a rainha Carlota de Sabóia com 4 aparatosos banhos, ato que ao mesmo tempo que anunciava a prodigalidade do anfitrião, reforçava o prestígio e nobreza de quem os recebia (Vigarello, 1996, p. 27)

(20) *O Lo Crestiá* (ou "O Cristão", obra enciclopédica escrita em vernáculo com 13 volumes previstos mas de que apenas 4 chegaram a ser efetivamente escritos, os 3 primeiros e o 12º) e o *Libre de les Dones*, são dois exemplos das obras normativas amplamente difundidas de Francesc Eiximenis [c. 1330-1409], a primeira encomendada por Pedro IV de Aragão, a segunda redigida a pedido da condessa de Prades, Sancha Jiménez de Arenós.

(21) Também as Sátiras de Juvenal, amplamente usadas na Idade Média, alimentaram esta ideia de que o uso frequente dos banhos era um sinal da perfídia feminina (Carré & Cifuentes, 2007, p. 398).

(22) Sem pretensão de exaustividade, Porto, Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Castelo Rodrigo, Leiria, Santarém, Lisboa, Setúbal, Alcácer do Sal, Évora, Elvas, Loulé, Faro, Tavira, Castro Marim, são algumas das localidades onde se regista a existência de banhos. Marques, 1974, p.15. Nas localidades maiores podiam coexistir vários destes equipamentos, caso de Évora onde se sabe terem existido três (Beirante, 2008b, p. 185).

(23) É o caso do Postigo dos Banhos, no Porto, da Porta dos Banhos, em Lisboa ou da Rua dos Banhos, em Évora (Vereações, 1980, p. 99; Silva, 2008, p. 96-97; Beirante, 1995, p. 130-131).

(24) 1348, 1356, 1384, 1415, 1423, 1432, 1435, 1437-38, 1448, 1458, 1464, 1477, 1480-97 são anos de epidemias, algumas, como as de 1348, 1384 e 1415, de peste bubónica.

Bibliografia

Aquino, T. (1989). *Suma de Teología* (2ª ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Barros, F. L. (2007). *Tempos e Espaços de Mouros. A minoria muçulmana no Reino português (sécs. XII – XV)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Beirante, A. (2008a). As mancebias nas cidades medievais portuguesas (1ª ed. 1985). *O ar da Cidade. Ensaios de História Medieval e Moderna*. Lisboa: Colibri.
- Beirante, A. (2008b). Espaços Públicos nas cidades portuguesas medievais (1ª ed. 1993). *O ar da Cidade. Ensaios de História Medieval e Moderna*. Lisboa: Colibri.
- Beirante, M. A. (1995). *Évora na Idade Média*. Lisboa: Fundação Calouste de Gulbenkian - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- Braga, P. D. (1998). *Setúbal medieval, (séculos XIII-XV)*. Setúbal: Câmara Municipal - Biblioteca Pública Municipal.
- Carneiro, S. (2013). As termas medicinais romanas de Chaves. In José Morais Arnaud; Andrea Martins; César Neves (eds.), *Arqueologia em Portugal 150 anos* (pp. 293-802). Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Carré, A. & Cifuentes, L. (2007). Los baños en la literatura catalana medieval durante los siglos XIV y XV. In Armando López Castro & María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 394-403). León: Universidad de León.
- Carvalho, A. (2004). *Da Toponímia de Évora: dos meados do século XII a finais do século XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- Cifuentes, L., & Carré, A. (2009). Práctica social, saber médico y reflejo literario de la cultura del baño en el contexto catalan medieval. *Anuario de Estudios Medievales*, 39/1 Enero-Junio, 208-209.
- Cunliffe, B. (2002). Bath et ses bains au Moyen Âge. In Didier Boisseuil (coord.), *Le Bain: Espaces et pratiques. Médiévales*, 43 (pp. 55-69). Saint Denis: PUV.
- Ariès, P. & Duby, G. (dir.) (1990). *História da Vida Privada. Da Europa Feudal ao Renascimento*. Porto: Edições Afrontamento.
- Eiximenis, F. (1986). *Dotzè llibre del Crestiá* (ed. de Curt Wittlin et al.). Girona: Col.legi Universitari de Girona - Diputació de Girona.
- Ferreira, J. A. (1987). *Afonso X. Foro Real* (ed. e estudo linguístico). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Frade H. & Moreira, J.B. (1992). A arquitectura das Termas romanas de S. Pedro do Sul. *Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, V, 515-544.
- Freire, A. B. (1916). Inventarios e contas da casa de D. Dinis, (1278 - 1282). *Archivo Historico Português*, X, 41-59.
- Gachard, L. (1876). Les comptes de Philippe le Bon, duc du Bourgogne. *Collections des voyages des souverains des Pays-Bas*, 1. Brussels: F. Hayez.
- Jimenez Castillo, P. & Navarro Palazón J. (2009). Arqueologia del baño andalusi: notas para su comprensión y estudio. In Jose Manuel Iglesias Gil (ed.), *Actas de los XIX cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico. Cursos sobre el Patrimonio Histórico*, 13 (pp. 71-113). Santander: Universidad de Cantabria.
- Machado, B. (2004). *Edição semidiplomática do Regimento proveitoso contra a pestenença*. *Revista de Letras*, 3, Série II (pp. 21-42). Vila Real: Departamento de Letras da Universidade de Trás os Montes e Alto Douro.
- Marques, A. H. O. (1974). *A sociedade medieval portuguesa (3ª ed.)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Martins, I. P. (1989). *O foral de Loulé de 1266*. Loulé: Câmara Municipal.
- Mattoso, J. (2007). *D. Afonso Henriques*. Lisboa: Temas e Debates.
- Mattoso, J. (2009). A sexualidade na Idade Média. *Naquele Tempo. Ensaios de História Medieval*. Círculo de Leitores e Temas e Debates.

- Mattoso, J. (2011) O corpo, a saúde e a doença. In J. Mattoso (dir.), *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Média* (pp. 348-374). Lisboa: Temas e Debates.
- Michelet J. (1863). *La Sorcière*. Bruxelles-Leipzig: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie Éditeurs.
- Négrier, P. (2011). *Histoire du bain à travers les âges* (fac-similé de l'édition de 1925). Art Secrets Reprints.
- Nicoud, M. (2002). Les Médecins italiens et le bain Thermal à la fin du Mouyen Âge. In Didier Boisseuil (coord.), *Le Bain: Espaces et pratiques. Médiévales*, 43 (pp. 13-40). Saint Denis: PUV.
- Oliveira, A. R. de (2011). O Corpo: a sexualidade. In J. Mattoso (dir.) *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Média* (pp. 324-347). Lisboa: Temas e Debates.
- Otis, L. L. (1985). *Prostitution in Medieval Society The History of an Urban Institution in Languedoc*. Chicago: University of Chicago Press.
- Passini, J. (2006). Los Baños y el Agua en Toledo. *Baños árabes en Toledo. Los monográficos del Consorcio*, 2 (pp. 31-36). Toledo: Consorcio de Toledo.
- Riera Palmero, R. (1998). El influjo greco-árabe en la medicina latina medieval. In Miguel Ángel García guinea, (dir.), *La Vida Cotidiana en la España Medieval* (pp. 57-83). Madrid: Fundación de Santa María La Real - Ediciones Polifemo.
- Rossiaud, J. (1988). *Medieval Prostitution*. New York: Blackwell.
- Silva, A. V. da (1939). *A Cerca Moura de Lisboa* (2ª ed.). Lisboa: Câmara Municipal.
- Silva, C. G. da (2008). *Lisboa Medieval: a organização e estruturação do espaço urbano*. Lisboa: Colibri.
- Smith, V. (2007). *Clean: a history of personal hygiene and purity*. Oxford University Press.
- Tavares, M. A. S. (2014). *Costumes e foros de Ribacôa: normativa e sociedade*. (PhD Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).
- Torres Balbás, L. (1954). *Algunos aspectos del Mudejarismo Urbano*. Madrid: Imprenta & Editorial Maestre.
- Trindade, L. (2013). *Urbanismo na composição de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Trindade, L., (2014). A água nas cidades portuguesas entre os séculos XIV e XVI: a mudança de paradigma. In, M. M. Lozano Bartolozzi & V. Méndez Hernán, (coord. y ed.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (pp. 363-376). Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Vereações, *Anos de 1401-1449 (1980)*. O segundo Livro de Vereações do Município do Porto existente no seu Arquivo (nota prévia de J. A. Pinto Ferreira). Porto: Câmara Municipal.
- Vigarello, G. (1996). *O limpo e o sujo. Uma história da higiene corporal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigarello, G. & Birrell, J. (1988). *Concepts of cleanliness: changing attitudes in France since the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press.

CORPOS IN E EX-SITU: PROBLEMÁTICAS DA CONTEXTUALIZAÇÃO DA IMAGEM

Maria José Travassos Bento*

CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

RESUMO

Apresenta-se um breve exercício de reflexão sobre até que ponto o contexto, per si, determina e conduz o observador na sua leitura da imagem de um corpo.

Este exercício baseia-se numa experiência que utiliza uma das imagens mais paradigmáticas do país, a fachada poente da nave manuelina do Convento de Cristo, a mesma que serve de suporte à emblemática Janela do Capítulo.

Decorrente de um conhecimento historiográfico e visual do objecto em análise, elencaram-se um conjunto de questões:

Se retirarmos do contexto todos os corpos do seu suporte qual é o resultado que obtemos?

Qual a leitura a fazer a cada um dos corpos, de forma individual?

Será que o isolamento do corpo altera a sua imagem e, conseqüentemente, a mensagem que lhe está subjacente?

Será que, quando isolados, nos é imediata a identificação desses corpos como pertencentes ao seu contexto original?

Será que aqueles corpos que nunca foram excluídos do seu contexto original, foram alguma vez percebidos na sua totalidade individual?

E se o exercício consistir em inserir, virtualmente, esses mesmos corpos noutros contextos distintos? Será que a sua imagem ou a mensagem captada se altera?

Formalizou-se, ainda, um outro exercício:

Como apreenderemos um qualquer contexto sem os corpos?

Será o suporte refém dos elementos que o constituem?

Partindo destas questões, e exemplificando-as com recurso à manipulação de imagens, propõe-se uma reflexão sobre as problemáticas em questão, com o objectivo de mostrar o poder de mutação de um corpo quando alterado o seu contexto. No extremo, e num percurso que avoluma as interrogações, detectar-se-á um território de análise minado de conjecturas que podem interferir com linhas historiográficas montadas e com a inteligibilidade dos objectos e do tempo cultural e artístico em causa.

Palavras-chave: Corpo, imagem e contexto.

*mjtbento@yahoo.com

ABSTRACT

It presents a brief exercise on the extent to which the context itself determines and conducts the observer on his reading of the image of a body. This exercise involves an experience that uses one of the most paradigmatic images of Portugal, the west facade of the Manueline nave of the Convent of Christ, the same one that supports the Chapter window. Arising from a historiographical and visual knowledge of the subject under review, a set of questions is proposed: If we remove the context from all bodies its support which is the result we get? What do you read from each of the bodies, on an individual basis? Does the isolation of the body changes its image and, consequently, the underlying message?

I wonder if, when isolated, us is immediate identification of these bodies as belonging to its original context? I wonder if those bodies that were never excluded from its original context, were ever perceived individual in their entirety. And if the exercise consists of inserting, virtually, those same bodies in other different contexts? Does your image or message captured changes?

Formalized it, yet, another exercise:

How we'll apprehend any context without the bodies?

Will be the hostage of the support elements that constitute it?

Leaving these issues, and exemplifying them using image manipulation, a reflection is proposed on the problems in question, with the aim of showing the power of mutation of a body when altered its context. In the extreme, and a route that swells the interrogations, detecting a mined territory analysis of guesswork that may interfere with historical lines assembled and with the intelligibility of objects and cultural and artistic time concerned.

Keywords: Body, image, context.

1. O PROBLEMA

Quantas vezes paramos para observar uma imagem inserida neste ou naquele contexto?

Quanto tempo demora cada uma dessas nossas paragens? E o que é que observamos, na realidade?

A imagem? O contexto? Tudo ao mesmo tempo?

E o que é que fica na nossa memória?

Do que é que nos lembramos a seguir?

Do todo? Da imagem? Deste ou daquele pormenor?

Para além da "Criação de Adão", quem consegue lembrar-se com exactidão desta ou daquela imagem do tecto da Capela Sistina de Miguel Ângelo?

Para além do homem barbado, quem consegue lembrar-se com exactidão desta ou daquela imagem que pertence ao todo da Janela do Capítulo?

Quantas vezes os corpos que constituem uma imagem, ou estão presentes num determinado contexto são totalmente ignorados enquanto individualidade?

Inserido num determinado contexto, o corpo adquire um significado e uma imagem que não é mais do que o resultado do somatório dos *inputs* dados por esse mesmo contexto.

Karl Popper escreveu que, "*O mito do contexto pode definir-se numa frase, como a que se segue: A existência de uma discussão racional e produtiva é impossível, a menos que os participantes partilhem um contexto comum de pressupostos básicos ou, pelo menos, tenham acordado em semelhante contexto em vista da discussão.*" (POPPER 2009, 69).

Até que ponto os corpos expostos num qualquer museu ou espaço e fora do seu contexto original nos transmitem as mesmas mensagens?

Até que ponto o contexto per si determina e conduz o observador a uma leitura pré determinada?

Até que ponto não é absolutamente necessário retirar o contexto para poder existir uma análise/discussão crítica, racional

e produtiva?

2. OS CORPOS IN-SITU

O exercício que aqui se propõe é uma reflexão sobre o que poderá acontecer se observamos imagens fora do seu contexto original.

Se tomarmos a fachada ocidental da nave manuelina do Convento de Cristo como exemplo para análise, concluímos que tal como se se tratasse de uma tapeçaria, a escultura nesta fachada adquire o carácter de elemento decorativo de conjunto. Não tem valor nem identidade individual.

Atendendo à especificidade do exemplo escolhido, que se inscreve num universo



Fig.1 - Fachada Ocidental da Nave Manuelina.

simbólico utilizado na construção de uma mensagem de propaganda régia de carácter messiânico, estes corpos "decorativos" são, também eles, componentes deste discurso simbólico. É neste contexto que se identifica a fachada ocidental da nave manuelina como uma ponte iconográfica entre a Ordem de Cristo com a sua figura fundacional (Jesus, metaforicamente

representado pelas molduras de árvore seca que em cima voltam a florescer, conferindo àquela o estatuto de Árvore da Vida, pois representa no ápice uma Cruz de Cristo) e as origens divinas da realeza manuelina, que era simultaneamente o governador da Ordem e ao mesmo tempo imperador, consubstanciando em si o poder sobre as esferas do terreal e celestial, governando os homens por imposição e escolha providencial de Deus. (PEREIRA 2009, 68).

Neste contexto, os corpos que constituem esta ponte iconográfica são identificados com a imagem de:

Jessé denderóforo (o velho transportando aos ombros a árvore das profecias), no corpo homem barbado;

O poder espiritual e o poder temporal, nos corpos dos anjos e os arautos de armas;

O crente que, segundo Isaías, *têm asas como a águia, corre sem se cansar, marcha sem desfalecer* (Isaías 40:31). No corpo do homem águia que remata inferiormente o óculo da fachada.

In-situ, nenhum destes corpos tem leitura individual. Eles são reféns de um contexto que os aprisiona. Porque não há corpo! não há matéria! não há fragmento!

Existe, sim, a imposição de uma leitura interpretativa da mensagem de conjunto, inerente a esta imagem una.

Não se questiona a validade e o rigor desta leitura, já sobejamente difundida e comentada.

Questiona-se, sim, se esta leitura esgota a análise crítica, possível, a estes corpos.

3. OS CORPOS EX-SITU

O 1º EXERCÍCIO

Quando expurgarmos estes corpos do seu contexto, estas esculturas revelam a sua identidade própria, não contaminada pelo contexto da sua origem.

Assim, descontextualizando e aproximando estes corpos, uma leitura totalmente inovadora surge.

De repente, é perceptível que estamos perante imagens de nobres cavaleiros, trajados a rigor e ostentando elmos,

escudos e caduceu, pormenorizadamente trabalhados.

São corpos de feição moderna, no tratamento da proporção, no trabalho do movimento dos corpos, nos panejamentos e na caracterização da expressão facial. A excelência da caracterização dos trajes envergados, caracteriza-os no contexto temporal da época. Contudo, a iconografia do nobre-militar, assumida pela primeira vez em Portugal por D. João I, parece ser uma temática exclusiva da escultura tumulária. Por princípio, reis e nobres faziam-se representar como cavaleiros nos seus leitos de morte (SILVA, 2009).

A rápida observação destes corpos sem o seu contexto sugere, desde já, inúmeras propostas de investigação, que vão desde a identificação das personagens que estas esculturas representam (através do pormenor das características físicas,



Fig.2 - Escultura existente no botaréu Sul.

das vestes e dos símbolos militares que envergam); à autoria destas obras; ao lugar destas peças na história da escultura portuguesa; à história do traje militar; à história da heráldica; à concordância, ou não, com a leitura destes corpos *in-situ*; entre tantas outras.

A descontextualização dos corpos dos anjos revelou, também, feição moderna no tratamento da proporção, no do movimento dos corpos, nos panejamentos e na caracterização da expressão facial. Os seus corpos estão suspensos, simulando levitar, e os seus rostos são enérgicos e altivos.

Se pensarmos no caso do anjo custódio de Santa Cruz, que se posiciona de forma hierática e segura o escudo com a esfera armilar junto aos pés (CRAVEIRO, 2012), ou mesmo nos pertencentes à Charola, constatamos que estas representações contrariam a normal representação destes anjos.

Todo o tratamento plástico é de excelente qualidade, não só nos pequenos detalhes, como a execução das penas, o ondulado do cabelo e o movimento dos tecidos; como no tratamento de superfícies, como o desenho dos escudos.

Situação equivalente às estátuas dos cavaleiros.

A reflexão feita para as esculturas do botaréu Sul verifica-se, também, para estes corpos, sugerindo, desde logo, inúmeras propostas de leitura/investigação, que vão desde a caracterização destes anjos custódios (através da iconografia específica do Anjo e da heráldica régia, do pormenor das vestes e do movimento corporal); à autoria destas obras; ao lugar destas peças na história da escultura portuguesa; ao significado da utilização da figura do Anjo Custódio e do Anjo da Anunciação no discurso simbólico régio; à história da heráldica; à concordância, ou não, com a leitura destes corpos *in-situ*; entre tantas outras.

A descontextualização de figuras de menor dimensão, como o homem águia, põe em evidência uma incessante pormenorização na execução dos detalhes, até agora totalmente ignorada.



Fig.3 - Anjo Custódio existente no botaréu Norte.

Também aqui surgem novas leituras interpretativas, e novas análises se impõe.

Por último, a descontaminação do homem barbado da incontornável Janela do Capítulo, revela-nos a cabeça e dois braços de um homem de meia-idade, trajado de forma incaracterística, com um acentuado estrabismo e um pequeno chapéu colocado no topo da cabeça sobre uma cabeleira que cobre as orelhas. Devido à ausência de um corpo completo, estes fragmentos corporais, sem o contexto, revelam uma fragilidade quase insustentável.

Mas será que os pormenores de caracterização, como o estrabismo, o chapéu com a pequena rosa na frente, os cabelos e barba, o tipo de mangas e punhos não nos permitiram formular outras leituras que contraponham a proposta de representação de Jessé? Ou do lendário marinheiro das caravelas? Este corpo, libertado do seu contexto, impõe uma abordagem crítica à

historiografia actual, abrindo caminho para novas correntes de investigação.



Fig.4 - O homem barbado da Janela do Capítulo.

O 2º EXERCÍCIO

E agora que resgatámos a identidade a cada um dos corpos presentes, façamos o exercício de os inserir num outro contexto distinto, por exemplo no Museu do Louvre, e ensaiemos uma nova imagem para estes.

A integração e valorização do corpo, enquanto individualidade, é notória e imediata. Passam para o universo do Museu



Fig.5 - Anjo Custódio no contexto expositivo da Victória de Samothrace.

Imaginário de André Malraux. Transcendem a sua escala, a sua nacionalidade, o seu espaço físico e temporal.

Revelam-se, unicamente, como corpos produzidos pela cultura Europeia/Ocidental

O 3º EXERCÍCIO

Se no exercício anterior vimos que a introdução em contextos expositivos não altera a leitura da individualidade dos corpos, muito pelo contrário valorizou-a e criou uma nova imagem centrada em si, o exercício que se segue demonstra a possibilidade de subversão da identidade de um corpo quando inserido num novo contexto com identidade própria.

O homem barbado, estrábico, trajado de forma incaracterística e usando um chapéu de dimensões ridículas podia ser, inserido noutro contexto, o rosto desconhecido do primeiro presidente dos Estados Unidos – George Washington.

Neste novo contexto, a imagem de Jessé distancia-se cada vez mais deste rosto barbado. O rosto que, juntamente com dois braços, outrora ostentava uma fragilidade quase insustentável, ganha nesta imagem uma leitura de segurança e poder.

O contexto contamina e determina a leitura da imagem.

O 4º E ÚLTIMO EXERCÍCIO

E o contexto? Será a sua imagem alterada se retirarmos os corpos que a constituem?

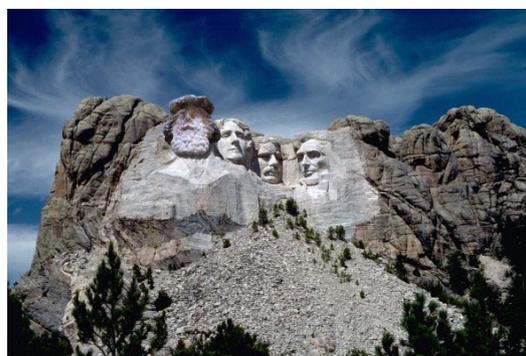


Fig.6 - O homem barbado no Mount Rushmore.

Efectuamos o exercício de simular a retirada dos corpos da fachada.

O resultado revelou que a fachada sem os corpos mantém a sua leitura de imagem una, isto é, o contexto não se altera.

Efectuámos, ainda, o exercício de inserir outros corpos na fachada.

O resultado revelou que a fachada com outros corpos mantém a sua leitura de imagem una, isto é, o contexto também não se altera.

3. TENTANDO FORMULAR UMA CONCLUSÃO

O contexto determina e contamina a leitura e apreensão da imagem e dos corpos que a constituem.

O contexto raramente se altera pela supressão ou alteração dos corpos que o constituem.

A observação do pormenor vai de encontro ao primeiro diálogo entre o artista e a obra abrindo, assim, um novo caminho de investigação ao encontro da identidade individual do corpo.

A procura e o verdadeiro conhecimento de um qualquer corpo e o encontro com a sua real essência, conseguir-se-á apenas e só através da análise crítica desse mesmo corpo *in* e *ex-situ* e do confronto das análises aí obtidas.

Bibliografia

- Alves, A. M. (1985). *Iconografia do Poder Real no período manuelino*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Craveiro, M.L. (2012). *O Anjo Moderno*, Universidade de Coimbra, CEAUCP.
- Figueira, L. S. (2001). *Técnicas de construção na arquitectura manuelina*, Tese de doutoramento em história da arte na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Leite, S. (2005). *A Arte do Manuelino como percurso simbólico*, Caleidoscópico – Edição e Artes Gráficas, S.A.
- Malraux, A. (2001). *O Museu Imaginário*, Coleç. Arte e Comunicação, Edições 70.

Pereira, P. (1990). *A obra silvestre e a esfera do Rei*, Universidade de Coimbra.

Pereira, P. (2003). *De Áurea Aetate, O Coro do Convento de Cristo de Tomar e a Simbólica Manuelina*, Coleç. Monumentos / Monografias, Instituto Português do Património arquitectónico.

Pereira, P. (2009). *Convento de Cristo*, Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico e Scala Publishers.

Popper, K. (2009). *O Mito do Contexto. Em defesa da Ciência e da Racionalidade*. Biblioteca de Filosofia, Lisboa, Edições 70.

Silva, J.C.V., Ramôa, J. (2009). *A Escultura Tumular do Século XV em Portugal: Novos retratos sociais para um novo tempo*. In: *Colóquio Internacional de História de Arte – A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*. Ed. Fundação as Casas de Fronteira e Alorna.

CORPOS DE CLAUSURA. REFLEXÕES SOBRE A ARQUITECTURA MONÁSTICA FEMININA NA ÉPOCA MODERNA

Maria Luísa Jacquet*

CEAACP - Centro de Estudos em Arqueologia,
Artes e Ciências do Património

RESUMO

O espaço monástico, na complexa configuração arquitetónica com que cauciona e promove o retiro do mundo, evoca e metaforiza o corpo clausurado, concebido aparentemente pelo que visualmente o oculta. Neste sentido, os cenóbios femininos fundados ou renovados na esteira da Contra-Reforma oferecem uma expressão particularmente eloquente, enquanto imagem de uma entidade em conflito, concebida no eixo polarizado do binómio corpo-alma, século-religião, material-transcendente.

Apoiando-nos estrategicamente em elementos concretos oferecidos pela arquitetura de cenóbios femininos da Modernidade, propomo-nos, pois, ilustrar e analisar a imagem deste corpo monacal e, em último termo, refletir sobre o sentido do edificado enquanto programa visual ao serviço de um propósito doutrinário.

Palavras-chave: arquitetura monástica, clausura, monaquismo feminino

ABSTRACT

The complex architectural configuration that guarantees and promotes the retreat of the world of the monastic architecture evokes and metaphorizes the enclosed body, apparently designed for what visually hides.

In this sense, the female monasteries founded or renovated in the Counter-Reformation offers a particularly eloquent expression, while the image of an entity in conflict, conceived in the polarized axis of the body-soul duality, century-religion, material-transcendent.

Considering the evidence offered by the architecture of female monasteries of Modernity, we propose to illustrate and analyze the image of this monastic body and to reflect on the meaning of architecture as a visual program of a doctrinal purpose.

Keywords: monastic architecture, enclosure, female monasticism

*luisajacquet@sapo.pt

I. INTRODUÇÃO

Debruçando-se sobre o entendimento do corpo no contexto do Catolicismo europeu da Modernidade, Rodríguez de la Flor reflete, não sem acento crítico, que "una visión monocorde de lo que es todo el ámbito de la ideología católica, la hace a ésta eterna e irreconciliable enemiga del cuerpo y de sus dones, de sus bellezas e, especialmente, de lo que es el propio potencial erótico" (DE LA FLOR, 1999, p. 235). Seríamos tentados a subscrever esta opinião comum perante a visão impressiva de um mosteiro feminino de clausura, não corrêsemos nós o risco de subscrever uma igualmente monocórdica visão da vida monástica. Sigamos ainda o autor, tentando, com ele, aprofundar a questão, por certo complexa. O corpo da mulher, diz-nos, "se presta sobremanera a este agenciamiento o implicación que nos revela como cuerpo plenamente pulsional, com el que se participa en toda la gloria y violencia del estado teopático." (p. 235). Se a tanto se somar o crescente criticismo face à excessiva somatização da experiência religiosa (pp. 264-5), compreende-se que aquele corpo seja visto como objeto de pecado e como repositório de vícios, em perfeito contraposto, portanto, com a essência resplandecente do Divino (p. 315). No entanto, nem sempre o corpo foi percebido "como parte de un camino de renuncia que conduce a la metafísica, al sobrepasamiento de todo lo tenido como corporal." Pelo contrário, ele foi um "aliado fiel de un proyecto soteriológico de salvación." (p. 316), como bem o comprova a experiência, não arredada de forte dimensão sensorial, de grandes místicos como São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila (pp. 236-262).

Se, na sua eloquente configuração, os mecanismos da clausura refletem, sobre o mosteiro, a imagem de uma férrea subordinação do corpo, não por isso este deixa de representar um elemento de incontornável relevo no seio da vida monástica - relevo, aliás, que parece mesmo sobressair na razão direta da sua pretensa anulação. São múltiplos os aspetos, sentidos e perspetivas que o corpo na clausura oferece à análise. Por

ele podemos designar ou evocar uma realidade concetualmente contraposta ao espírito e oponente à sua elevação, ou antónima do imaterial e do intangível, mas também uma realidade que consubstancia o sagrado (na hóstia), que evoca a santidade (nas imagens sagradas) ou, ainda, que a representa (nas relíquias).

No seio do mosteiro, assume ainda uma dimensão simbólica ao acolher de forma totalizante a existência da religiosa, seja nas várias etapas da sua vida, seja mesmo para além dela, pois que os corpos, pertença intrínseca do mosteiro, deveriam nele ficar sepultados. Mas o corpo da religiosa serve ainda um ideal superior: como esposa de Cristo, acolhe-O, mimetizando de algum modo a Encarnação imaculada de Maria.

A este mimetismo não será alheio o que Gabriella Zarri designa como sacralidade baseada nos sinais corporais: o jejum e os estigmas, estabelecendo um paralelismo simbólico com o pão e o sangue, apresentar-se-iam como autoafirmações femininas próprias a uma sociedade autoritária e patriarcal ou, por outras palavras, como a "expressão mais completa da assimilação a nível simbólico de uma religião baseada no pão e no sangue, elementos que fazem parte da experiência cultural feminina" (ZARRI, 1991, p. 24).

No plano, evidentemente circunscrito, em que nos situamos, diríamos, de forma simplista, que a perceção ou aceção do corpo é facultada pelo espaço monástico, na imagem da complexa urdidura arquitetónica a que este recorre a fim de caucionar e promover o retiro do mundo. Eis-nos, pois, perante a imagem de uma entidade concebida no eixo polarizado do binómio interior-exterior, século-religião e, por antonomásia, corpo-alma, material-espiritual, contingente-transcendente.

O interior do claustro daria espaço a não menos tensa e conflituosa dicotomia, que um imenso processo de controlo e autocontrolo - seja de ações que de intenções -, extremado na penitência e garantido pelo escrúpulo e pela culpabilidade - procuraria neutralizar (ROSA,

1995, p. 179). Subjazia a esta vasta obra de controlo e disciplina a ideia dominante, masculina e clerical, reforçada pela Contra-Reforma, da fraqueza e da fragilidade da mulher, que necessitava de tutela, aliada a uma autêntica obsessão pela castidade feminina, de tal forma que nas "reformas" do século XVII se insistirá mais no votos de castidade do que nos votos de pobreza e obediência e se considerará os mosteiros femininos mais como observatório de virtudes do que como locais de santificação. (ROSA, 1995, p. 179)

Espaço de conflito, mas espaço outrossim de comunicação, o mosteiro assumia na permeabilidade controlada a cedência a uma estrita necessidade em relação à qual se dotou de habilidosos expedientes. Grades, rodas, paredes cegas, cercas elevadas e mirantes são alguns dos elementos que projetam a imagem de uma realidade que aparentemente se define pela sua negação. Neste contexto, os cenóbios femininos fundados ou renovados na esteira da Contra-Reforma oferecem uma expressão particularmente eloquente.

A clausura, dirá sugestivamente Mario Rosa, atravessa "como um fio vermelho" toda a realidade monástica da Contra-Reforma" (ROSA, 1995, p. 177). A ingente dimensão das suas consequências, sentidas, em primeira mão, pela religiosa e pela família desta, seria naturalmente emoldurada pela cisão, também simbólica, entre interior e exterior, que a hierarquia eclesiástica "insistirá em circunscrever com obsessiva insistência, quase como afirmação tangível de uma férrea condição de isolamento." Mas o instituto aparece-nos ainda credenciado por uma espiritualidade que enfatizava o desprezo do mundo e que ao misticismo apunha uma vertente de ascese que via no corpo um alvo de penitência e mortificação. Sob a égide da Devotio Moderna e do influxo das Ordens mendicantes, recuperava-se, com efeito, a dimensão intimista do viver religioso, sublinhando-se as virtudes da meditação solitária, da mortificação dos sentidos, da busca da verdade na obediência e submissão, na caridade e na paciência (ROSA, 1995, p. 178).

O modelo de santidade claustral, além disso, de par com a perceção da abertura do caminho de perfeição ao todo dos fiéis - em muito beneficiada pela dinâmica das Ordens Terceiras e por um modelo de espiritualidade mística - faria do claustro um destino de eleição para aquelas que aspiravam à bem-aventurança e para quem procurava na renúncia ao mundo, no seguimento mimético de Cristo e na procura d'Ele no recolhimento da alma a axialidade da existência religiosa (TAVARES, p. 168).

Mas a Reforma Católica incidiria por outras vias ainda sobre a vivência e o entendimento do corpo na clausura. Se, por um lado, se abria a um intervencionismo eclesiástico, obsessivamente dedicado a vigiar a propriedade e o decoro das imagens, através de controlo estrito da representação, por outro, refletia-se numa campanha contra a excessiva somatização da experiência mística, que convertia em perigosa "qualquer manifestação que implique uma sensualização do sagrado." (DE LA FLOR, 1999, pp. 262-264).

II. A CLAUSURA MONÁSTICA

De forma institucionalizada ou não, a clausura percorre a história do monaquismo feminino desde os seus primórdios. Não obstante a episódica ou, de algum modo, circunscrita existência de mosteiros mistos, a prática desde sempre consagrou a proibição aos religiosos de ambos os sexos de saída das casas da sua Ordem e de entrada, extensível aos seculares, nos mosteiros de diferente sexo, remontando à tardia centúria de Oitocentos as fundações cenobíticas que, aos demais votos, não apuseram o de clausura. Em termos canónicos, o preceito abrangeu, pois, a quase totalidade da vida religiosa feminina regular entre o Concílio de Trento (1545-1563) e o séc. XIX (BOZZONE; MERCATI; PELZER, 1953, p. 640).

Ao longo da sua formulação normativa, consignada já no remoto século IV, vários foram os argumentos que pretenderam aboná-la: a possibilidade de melhor servir a Deus em liberdade (Constituição Periculoso,

1298), de melhor se consagrar à meditação (Concílio de Mayence, 1545), de melhor proteger a castidade das religiosas contra os perigos do mundo (carta de Yves de Chartres aos religiosos de Saint-Avit, sécs. XI-XII) ou, ainda, a garantia de evitar o escândalo junto dos fiéis, caso estes se apercebessem da frequência de mosteiros por seculares (Concílio de Bayeux, 1103) (JOMBART; VILLER, 1953, cols. 997).

A clausura não só esteve na base de todas as reformas do clero regular feminino até ao século XVIII, como foi inclusive adotada por institutos não estritamente consagrados à contemplação. É o caso de institutos não totalmente consagrados à vida contemplativa, mas ante ao ensino (caso das religiosas de Nôtre-Dame fundadas por Saint Pierre Fourier em 1597), bem assim, alguns ramos das Ursulinas. (JOMBART; VILLER, 1953, col. 1001). Ganhou foros de lei geral a partir da Constituição Periculoso, decretada em 1298 por Bonifácio VIII, que proibiu a todas as monjas a saída dos seus mosteiros, salvo se por motivos de grave doença ou outros considerados de força maior (JOMBART; VILLER, 1953, cols. 993-4). Só mais tarde, com o Concílio de Trento (1545-1563), o tema seria institucionalmente retomado no seio da Igreja. Da reforma das Ordens Regulares, discutida em novembro de 1563, na que foi a última sessão conciliar, resultou, a respeito da clausura, a confirmação dos decretos de Bonifácio VIII. Não se tendo taxativamente abolido os "mosteiros abertos" (CREYTENS, 1965, pp. 45-79), houve que esperar pela Constituição Circa pastoralis officii, assinada a 29 de maio de 1566 por S. Pio V, para que a universalidade da clausura no seio do clero regular feminino fosse finalmente consagrada. A questão mostrava-se, contudo, ainda controversa à vista da condição representada pelas Ordens mendicantes, onde o regime de clausura contendia com a prática, necessária, da mendicância. A hierarquia eclesiástica não cederia, uma vez mais, preferindo socorrer-se de novos expedientes normativos a fim de tutelar uma condição que assumira como irrenunciável (CREYTENS, pp. 78-79).

As decisões tomadas na esteira do Concílio

dariam lugar, entre finais do séc. XVI e inícios da centúria seguinte, a importantes reformas monásticas. Só em meados de Setecentos se voltaria a estatuir sobre a vida cenobítica. As substanciais alterações operadas no campo religioso latu senso na transição para a Contemporaneidade e no seio dela, não obstaram à conservação da clausura, cujo regime jurídico abrange atualmente apenas as comunidades de vida contemplativa e cujos fundamentos doutrinários se ancoram na Instrução Venite seorum (I-V) e na Exortação Apostólica Vita consecrata (n.º 59), assentes, por sua vez, nas disposições exaradas pelo Concílio Vaticano II (Verbi sponsa, 1999, p. 7).

Emoldurada pelo quadro religioso representado pela Europa católica, a configuração portuguesa da clausura monástica conheceu, naturalmente, especificidades introduzidas, desde logo, por normas de natureza civil e religiosa. Traduzindo presumivelmente uma adequação de disposições gerais à realidade nacional, viriam, entre outras, a lume, a Lei de 1603, confirmada por alvará de 30 de abril de 1653 e de 15 de agosto de 1655 e, aplicadas especificamente às religiosas franciscanas, as Constituições gerais de 1639. Não obstante alterações circunstanciais, de natureza civil, ao cumprimento do regime de clausura, a essência dos preceitos fixados por Trento, entretanto transpostos e vertidos em Regras e estatutos específicos, terá informado a vida religiosa feminina durante toda a Época Moderna.

III. A ESPACIALIDADE DA CLAUSURA

Ao acolher de forma totalizante, nos seus múltiplos estádios, hierarquias e dimensões, a vida das religiosas, o mosteiro assume-se como transposição espacial do ideário e programa espiritual que a enforma. O mais puro idealismo e o mais estrito funcionalismo convergem, diz-nos Braunfels, na definição do espaço cenobítico, o qual, porquanto interpretação da Regra de acordo com o espírito dos tempos, se traduz numa estrutura mutável que busca adaptar-se à realidade que a vivência comunitária passa sucessivamente a incorporar (BRAUNFELS,

pp. 9-12).

Os preceitos regrais, contudo, não se instituem como premissas únicas a partir das quais se possa deduzir a definição planimétrica e volumétrica do edifício, tanto mais que aqueles são praticamente omissos no que a tal questão respeita. Porquanto irremediavelmente refletida no plano material, a clausura escapa a este panorama de aridez normativa, encontrando-se, ao invés, circunstanciadamente contemplada nas regras e constituições monásticas, que, de forma sistemática, lhe consagram pelo menos um capítulo (VOLTI, 2003, pp. 252-255).

A contraposição entre século e religião e a relação entre ambos estabelecida é clara e imediatamente pressentida desde o exterior. Muros elevados e robustos, paredes cegas, mirante (se existente) e vãos fechados por sólido gradeamento férreo perfazem o sugestivo retrato de uma instituição zelosamente fechada. No interior, a dialética entre fechamento e abertura, cerne da comunicação entre aqueles dois mundos, exprime-se num discurso a um tempo impressivo e subtil.

Assumindo-se a clausura como natural inferência de uma absoluta e inapelável união com Deus - já que as religiosas "tanto mais viverão unidas com Deus, quanto se julgarem mortas para com o mundo" - desse discurso participam comportamentos devidamente codificados, pautados pela crítica à gestualidade e loquacidade excessivas, consideradas profanas (DE LA FLOR, 1999, p. 332).

Corporizando a ideia de abertura condicionada, assoma, em primeiro plano, a portaria, por vezes significativamente desdobrada em "portaria de fora" e "portaria de dentro". Designada também como vestíbulo, o espaço funcionava, em certa medida, como cartão-de-visita para quem visitava o mosteiro, podendo inclusivamente exibir obras de arte, eventualmente associadas à identidade histórica e canónica da casa. Na sua configuração mais comum, a portaria

afigurava-se dotada de duas portas, dando uma para a cerca e, a outra, para o interior do cenóbio. Pela portaria acedia-se à casa da roda - que, de forma rigorosamente controlada, permitia a receção de objetos e bens provindos do exterior -, assim como ao locutório.

No Capítulo XIII da chamada Segunda Regra da Ordem de Santa Clara, ou Regra das Urbanistas, autorizada por Urbano IV a 18 de outubro de 1263, pode já apreciar-se uma descrição minudente na porta da clausura.

Em cada Mosteiro haja hũa só porta pera entrar na clausura, & sair della, quando for necessario, conforme a ley da entrada, & saída posta na Regra, na qual porta não haja postigo, nem janella; e seja em o mais alto, que commodamente puder ser, em modo, que subão a ella por escada levadiça; a qual atada com cadea de ferro da parte das Freiras esteja sempre levantada desde ditas Completas, até Prima do dia seguinte; & em quanto dorme de dia, & no tempo da visita; salvo se alguma vez a necessidade, ou manifesta utilidade pedir outra cousa. (Consituiçoens Geraes, 1693).

O mesmo zelo que informava a engenhosa conceção da porta regular ditava a configuração da roda. O Capítulo XIV daquela Regra (Da Roda, ou torno; & guarda della) estabelecia, de facto,

que em cada Mosteiro em a parede de fóra, em lugar conveniente, & manifesto à parte exterior se faça hũa roda forte de conveniente largura, & altura, em tal fôrma, que nenhuma pessoa possa entrar, nem sair por ella; pela qual se preveção, & administrem as cousas necessarias, assim de dentro, como de fóra: E seja feita de tal modo, que ninguem possa ver por ella de fóra pera dentro; nem de dentro pera fóra. Seja também de cada parte della feita hũa porta pequena, & forte, que com fechaduras esteja fechada de noite, & ao tempo, que dormem de dia.

Tal como em relação à porta principal, também a roda faria nascer função conexas, assumida, desta feita, pela irmã rodeira, a quem cabia garantir o correto funcionamento do aparato.

Confinante, por via de regra, com a portaria, o locutório, espaço exclusivo e

emblemático das casas religiosas femininas, designado também como grade ou parlatório, apresentava-se impressivamente munido de grades de ferro afastadas uma da outra e providas de pontas igualmente férreas voltadas para fora. No seu interior, tais grades podiam abrigar duas latas de metal quase unidas e furadas por pequenos buracos a fim de permitir a passagem de som e, deste modo, viabilizar a comunicação. Fixadas na parede, as mesmas latas seriam ainda recobertas por um pano ou véu devidamente pregado. Assumindo variações consoante os estatutos da casa, fiquemos com uma elucidativa planificação normativa deste espaço:

Na mesma casa da Roda haja um locutorio, ou grade [...] com grades de ferro, e pontas do mesmo para fóra, e por dentro tenha duas latas de metal, ou folha de Flandres do mesmo tamanho, quasi unidas, com pequenos buracos para passarem as vozes, em fôrma que nada se veja por elles; terão mais um panno, ou véu pregado, que as cubra. As latas estarão tão fixas e pregadas na parede, que nunca se possam tirar, sem artificio de pedreiro, ou Carpinteiro. (Constituições e leis, p. 48).

Por via de regra, as visitas estavam limitadas aos pais e parentes próximos da monja, sendo mesmo a estes interditas em determinadas épocas do tempo litúrgico (1998, p. 44). Quando, por infortúnio, sucedesse entrar no locutório pessoa estranha ou simplesmente, quando alguém falasse na grade, as religiosas, refere a Regra das Urbanistas, deveriam cobrir o "rosto com modestia, inclinandose, como convem à honestidade da Religião."

A fim de regular a comunicação, a arquitetura proveu-se de uma cela contígua à roda e à grade, à qual ficava funcionalmente adstrita a irmã porteira (ou rodeira) e alguma outra religiosa, como a companheira e a escuta, por forma a controlar o próprio desempenho da madre rodeira. A porta da clausura, por sua vez, não deveria nunca ser aberta de noite. Somente o prelado, visitador, confessor, aliviador, médico e cirurgião poderiam ter-lhe acesso, mas sempre na companhia

da abadessa, vigária e, nalguns casos, de "discretas". De resto, quaisquer assuntos a tratar com clérigos apenas teriam lugar no locutório, grade ou confessionário, pois que todos os outros locais da clausura estavam sujeitos a preceitos especiais.

Não muito distinto é o impacte causado pelo templo monástico, onde a separação entre comunidade religiosa e sacerdote e fiéis implicou a existência de um conjunto de mediadores materiais cuja eloquente conceção representa um discurso em si mesmo. Vejamos o caso, elucidativo, das Concecionistas de Santa Beatriz da Silva.

No muro que separa as Irmãs da Capela construam-se duas janelas grandes ou uma, segundo a disposição do coro, com grades de ferro protegidas por fora e por dentro com cortina preta, de modo que as Irmãs não possam ver as pessoas que estão na igreja. Nelas haverá também portas de madeira da parte de dentro com fechadura e chave, as quais portas não se abrirão senão quando se reza o Ofício divino; mas a cortina só se levantará para a elevação do Corpo e Sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo. Para receber o Sacramento do Corpo do Senhor, haja também na igreja, em lugar conveniente, uma pequena janela com porta de madeira de tais dimensões que por ela possa entrar a âmbula; a qual porta deve sempre estar fechada e não se abrirá senão quando as Irmãs recebem a Sagrada Comunhão; e isto será de tal maneira que as Irmãs, quando recebem o Corpo do Senhor, não possam ser vistas pelos seculares (Constituições, 1789).

A separação canónica entre as religiosas e a comunidade dos fiéis e, com ela, o sacerdote celebrante, nem sempre se refletiu igualmente em termos arquitetónicos. Entre a Alta Idade Média e a Época Moderna, aquela cisão ficaria garantida por recurso apenas à referida grade e, concomitantemente, por acessos diferenciados a cada uma das áreas cindidas por aquele diafragma. O aparecimento do coro-alto, que remontará à Modernidade, terá estado na origem da eleição do acesso lateral do templo

em detrimento do ingresso axial - o qual, naturalmente, se manteve nas casas religiosas masculinas (GOMES, 2002, pp. 229-242).

Separados da "igreja de fora", passaram a desenvolver-se, em posição diametralmente oposta ao altar-mor, o coro baixo e, sobre ele, o coro alto, designado comumente, no seio da comunidade clausurada, como "igreja de dentro". Era neste "coro de cima" - que muitos mosteiros conceberam como "autênticas obras de arte total em que a arquitetura e escultura, a pintura e outras artes se aliam para criar um conjunto unitário de exaltação da religiosidade da ordem" (BORGES, 1998, p. 55) –, que as religiosas, em absoluto recato, assistiam ao ofício divino e se dedicavam à oração mental ou vocal.

Exibindo mecanismos muito semelhantes que o homónimo do piso superior, o coro baixo apresentava-se igualmente cerrado por grade de ferro cujas partes laterais eram providas interiormente de duas portas, fechadas estas a duas chaves, e por um pano ou encerado negro. Para além de acolher o comungatório, aberto de um dos lados do gradeamento, o coro estava especialmente vocacionado para a receção de ocasiões solenes ou de carácter extraordinário, como, entre outras, cerimónias de profissão das noviças, práticas e exortações das visitas canónicas, capítulos de culpas, eleições, discussão ou assinatura de algum documento.

Adstritos ao coro baixo e ao tipo de função que lhe fora consignado, abriam-se lateralmente à grade os confessionários, em número variável, igualmente apetrechados de um diafragma de modo a tão-só permitir a comunicação oral.

Participantes da sacralidade do todo, desenvolviam-se, conexas à igreja, dependências como a sacristia, que, dotada ou não de roda, poderia desdobrar-se em sacristia de dentro (acessível às religiosas) e sacristia de fora (acessível ao sacerdote, capelão ou confessor).

Nem mesmo perante espaços quase

exclusivamente acessíveis às religiosas a arquitetura faria qualquer espécie de cedência, prevendo, para além de uma roda a intermediar a cerca e o núcleo clausurado, a existência de grades de ferro a cerrar todas e quaisquer janelas, mesmo as que dessem para o interior da cerca.

Elemento tantas vezes definidor, ao olhar do século, de uma instituição feminina de clausura, o mirante erguia-se para lá dos altos muros da cerca. Não distante, na aparência, de uma torre, era significativamente provido de pequenas frestas que propiciavam às monjas, através da visão do exterior, um momento de alívio e distração na necessária contrapartida da ocultação ao olhar provindo desse mesmo exterior. Mesmo em mosteiros que seguiram uma linha doutrinal de teor essencialmente rigorista, o mirante foi previsto, embora casos haja de regras que liminarmente o dispensaram. Tal sucedeu, contrariando a tendência que se ia fazendo sentir desde o século XVII - em que a vivência do rigor preconizado pela Reforma Católica conheceria, no reverso, o merecimento de uma certa alívio - em todas as casas de Clarissas do Desagravo, no que certamente evidencia uma vivência radical do conceito de clausura (JACQUINET, 2008).

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rematar esta breve incursão pelos espaços e sentidos da clausura, tomemos como mote a súplica de Paulo Varela Gomes (GOMES, 2002, p. 229):

Os mosteiros de freiras são o único tipo de edifício da Europa medieval e clássica no qual o partido tipológico resultou de questões de género. De facto, a planta, a altura dos corpos edificados, o tipo de distribuição das aberturas, os principais percursos internos, e até aspectos importantes da decoração, resultam, nos mosteiros de freiras, de um objectivo principal: assegurar a separação entre mulheres e homens e garantir que só se encontram em lugares ritualizados e vigiados.

O nexa, claro e eloquente, entre género

e expressão material reconduz-nos necessariamente à historicidade da conceção da vida religiosa feminina. Neste plano de análise, a clausura assoma como elemento de valor matricial e a Reforma Católica como marco iniludível, realidades claramente evidenciáveis numa leitura diacrónica e comparada da arquitetura monástica. Mas antes e para além da configuração material em que se expressa, a clausura é um preceito canónico - inclusive assimilado, no seio de algumas Ordens, como a de Santa Clara, ao estatuto de voto solene - com necessárias implicações numa existência religiosa concreta de marcada projeção espacial. Sublinhando a funcionalidade como valor intrínseco da arquitetura monástica, a clausura aguçou o engenho e a criatividade de mestres e oficiais na criação de mecanismos tão eficazes quanto visualmente retóricos, os quais, ao oferecerem a medida da vida religiosa na dicotomia entre século/religião e masculino/feminino, evocam ou mesmo metaforizam a dicotomia - mais ampla - que o interior vivencia, e onde a renúncia é suporte de elevação espiritual, pois que "a totalidade caracteriza a entrega absoluta a Deus." (Verbi sponsa, p. 14)

Bibliografia

- A Primeira Regra das Religiosas de S. Clara que lhes foy dada por nosso Padre S. Francisco, e confirmada pelo santo Padre Innocencio IV. Vista, e emendada pelo Padre Commisario Géral dos Frades Menores Capuchinhos, 1743. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.
- Alvará para a execução da lei de 12 de Janeiro de 1603 e ordenando penas para quem entrar indevidamente nos mosteiros de clausura, dado em 18 de agosto de 1655. s/l: s/n.
- Borges, N. C. (1998). *Arquitetura Monástica Portuguesa na Época Moderna*. In *Museu*, IV Série, n.º 7.
- Braunfels, W. (1972). *Monasteries of de Western Europe. The architecture of the orders*. Princeton: Princeton University Press.
- Congregação para os Institutos de Vida Consagrada e Sociedades de Vida Apostólica (1999). *Verbi sponsa*. Instrução sobre a vida contemplativa e a clausura das monjas. Lisboa: Paulinas.
- Constituições Geraes pera todas as Freiras, e Religiosas sujeitas à obediencia da Ordem de N.P.S. Francisco, nesta Familia Cismontana, 1693. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.
- Constituições e leis por que se hão de governar as religiosas do Convento do SS. Sacramento do Lourical, da primeira regra de Santa Clara, da jurisdição ordinaria do Ex.mo Senhor Bispo de Coimbra, 1822. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Constituições, que devem observar as religiosas do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Penha de França, da cidade de Braga, 1789. Lisboa: Oficina de Filipe da Silva e Azevedo.
- Cretyens, R. (1965). *La Riforma dei monasteri femminili dopo i Decreti Tridentini*. In *Il Concilio di Trento e la Riforma tridentina*, Vol. I (pp. 45-79). Roma: Herder.
- Dias, S. da S. (1960). *Correntes do sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Tomo I. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Gomes, P. V. (2002). *A fachada pseudo-frontal nas igrejas monásticas femininas portuguesas*". In Fróis, Virgínia (coord.), *Conversas à volta dos conventos*. Évora (pp. 229-242): Casa do Sul Editora.
- Gomes, P. V. (2000). *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras*, In *Museu* (pp. 83-98), IV série, n.º 9.
- Hills, H. (2003). *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*. Manchester University.
- Jacquet, M. L. (2008). *Em desagravo do Santíssimo Sacramento: o "Conventinho Novo". Devoção, memória e património religioso*, 2 vols.. Lisboa [Dissertação apresentada à Universidade Aberta para

obtenção do grau de mestre em Estudos do Património].

Mercati, A. (dir.); Pelzer, A. (dir.); Bozzone, A. M. (red.) (1953). Clausura. In *Dizionario Ecclesiastico*, Vol. I (p. 640). Turim: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Olivete, M. do M. (Frei) (1621). *Explicação da Segunda Regra de S. Clara*. Lisboa: Oficina de Pedro Craesbeck.

Regra e constituições da Ordem de Santa Clara, 1523.

Rodriguez de la Flor, F. (1999). *La peninsula metafísica*. Editorial Biblioteca Nueva: Madrid.

Rosa, M. (1995). A Religiosa. In Villari, Rosario (dir.), *O Homem Barroco*, 1.ª ed., pp. 175-206. Lisboa: Editorial Presença.

Sanchez Lora, J. L. (1988). *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundacion Universitaria Española.

Silva, L. N. P. da (2008). *Arquitetura Monástica de Clarissas em Portugal*. Universidade da Corunha [Tese de Doutoramento em Patologia e Restauración Arquitectonica apresentada à Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade da Corunha].

Tavares, P. V. B. (2005). *Beatas, inquisidores e teólogos. Reacção portuguesa a Miguel de Molinos*. Porto: CIUHE.

Villari, Rosario (dir.) (1991). *O homem barroco*. Lisboa: Editorial Presença.

Viller, M.; Jombart, Ê. (1953). Clôture. In M. Viller; F. Cavallera; J. de Guibert, *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique doctrine et histoire*, Tomo II (cols. 979-1007). Paris: Beauchesne.

PROJECTO ARTÍSTICO

A exposição colectiva *O Corpo através da Imagem* resultou de uma incitação feita a um conjunto de artistas através do mesmo plano de intenções teóricas lançado à comunidade científica.

A arte constitui, como a ciência, uma forma de encontrar o caminho que o mundo percorre. Adivinhando e problematizando os contornos da realidade, o olhar artístico promove uma abertura ao mundo que nos importa integrar, como fonte de esclarecimento elaborado através de uma linguagem particular que a todos seduz e instiga. Trabalhar sobre o corpo através da imagem impeliu-nos a promover novas realidades discursivas que, no presente, consubstanciarão o corpo das nossas próprias inquietudes. Como traduzir o corpo através de novas imagens foi, fundamentalmente, o propósito da exposição colectiva que se diligenciou apresentar.

O desassossego que o corpo nos causa, as interrogações sobre no que o corpo se constitui, no terreno da vida e da morte, da beleza e da fealdade, no âmbito do seu funcionamento orgânico ou biológico, mas também psicológico e social, no sedimento dos medos e dos anseios, no plano da sedução e da química (a alquimia do corpo), no plano do desejo e da paixão e no plano puramente expressivo, constituem-se como fontes motrizes de averiguação artística.

Por estes motivos, a exposição *O Corpo através da Imagem* gerou-se a partir de um pano de fundo muito concreto, preso a este conjunto de condutores que suportaram os discursos estéticos produzidos a partir de uma série de gatilhos criativos: a vida do corpo; o desenvolvimento natural do corpo; o desfecho do corpo; a sua transformação; a sua desintegração; o corpo como discurso; o corpo animado; o corpo desalmado e inerte; o meu corpo e o teu corpo; o corpo como instrumento; o corpo como revelação; o corpo como primeira e última instância; o corpo que fala; a sedução; o gesto; a pose; o espectáculo do corpo; para uma imagética do corpo

durante o século XXI.

A exposição colectiva *O Corpo através da Imagem* decorreu no átrio do Teatro Paulo Quintela, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, entre os dias 3 e 7 de Outubro de 2013.

As obras e os artistas.

Atendendo ao carácter do evento, e porque a exposição acompanhou o decurso de um colóquio, contando com um espaço delimitado e com características muito singulares, a mostra permitiu a exibição de um conjunto muito restrito de trabalhos.

Bună dimineața.

José Carlos Nascimento.

Duas peças num só conjunto instalado no interior de dois expositores sobre plinto. Uma fotografia funerária impressa em esmalte que apresenta a imagem do velório a um morto e do seu funeral numa pequena aldeia Romena, no sopé dos montes Fagaras, conhecidos também como os Alpes da Transilvânia; uma fotografia impressa em esmalte de uma madrugada fúnebre (a caminho do velório sobredito).

José Carlos Nascimento: Artista plástico e Professor.

Doutorando em Arte Contemporânea – Colégio das Artes | Universidade de Coimbra. MA Image and Communication-Goldsmiths College, University of London – 2004 (bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian ano 2003/2004). Licenciatura em Pintura – A.R.C.A. | Escola Universitária das Artes de Coimbra – 1995.

Professor na British Higher School of Art and Design, Moscovo | Professor assistente na A.R.C.A. | Escola Universitária das Artes de Coimbra – desde 1996. Professor na A.R.C.A. | Escola Profissional de Artes de Coimbra – desde 1995. Formador no CEF (Encontros de Fotografia de Coimbra) – 1998. Membro



José Carlos Nascimento. *Bună dimineața*. Fotografia esmaltada.



José Carlos Nascimento. *Bună dimineața*. Fotografia esmaltada.

elite de European Photographers United (sede na Bélgica) – desde 2007.

Suspension of Disbelief.

Conceito, realização e instalação vídeo:
Irina Sales Grade e Eduardo Nascimento.

Som: André Tejo.

Performance: Gil Mac.

Na suspensão das relações de tempo/ espaço, *Suspension of Disbelief* propõe uma instalação audiovisual interactiva composta por 11 televisões de tamanhos e formatos variados, dispostas no foyer do Teatro Paulo Quintela. Accionado pela presença e proximidade do público, o vídeo apresenta um homem que se move, que expressa diferentes emoções e que se relaciona com os diferentes elementos da música que, por sua vez, o instiga e dá corpo. *Suspension of Disbelief* aborda as relações entre o corpo e as suas tantas emoções, a música e a sua

percepção. Propõe assim diferentes leituras sobre a relação de intimidade e imersão entre a música, o vídeo e observador.

cf.: <http://youtu.be/VgGNqYHEgBs>

Irina Sales Grade: Arquitecta e Videoasta.

Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. Frequenta o mestrado em comunicação multimédia da Universidade de Aveiro. Deu início à actividade de *vídeo-jamming* em 2006. Formou, em 2007, o projecto "receyecler", vocacionado para a produção de imagem e vídeo em contextos culturais. "receyecler" é Vj residente em festas organizadas, particularmente, pela produtora "Cosanostra". A partir de 2007, em parceria com a produtora "Put Some...", colabora na produção e programação de diversos eventos culturais.

Actualmente coordena a Décollage – Conteúdos e Instalações Audiovisuais,



Suspension of Disbelief. Vídeo-instalação. 2013.



Suspension of Disbelief. Vídeo-instalação. 2013.

projecto sediado na Casa das Artes Bissaya Barreto, com o apoio do Condomínio Criativo, assumindo a direcção técnica e artística dos diversos projectos.

Eduardo Nascimento: Artista plástico e fotógrafo.

Licenciado pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, onde conclui o mestrado em Arquitectura com uma investigação sobre a relação da Arquitectura com o Tempo. Com uma experiência interdisciplinar, tem desenvolvido trabalhos nas áreas da fotografia e do cinema. Percepção, limites e intimidade são os temas do seu mais recente trabalho fotográfico Threshold.

Foi Director Gráfico da revista de arquitectura NU entre 2002 e 2007, num total de 31 números com distribuição internacional e contando com a participação e colaboração de arquitectos, artistas e autores de renome. Em 2006 realizou, com Pedro Canotilho, a curta-metragem *O Operário em Construção*, distinguida com a Menção Honrosa pelo Júri de Imprensa no festival de cinema "Caminhos do Cinema Português XIV", com a Menção Honrosa no festival de cinema "Até Breves", e no festival de cinema "Mostralíngua 2007" com Melhor Fotografia e Melhor Banda Sonora.

Em 2011 cria, com João Fôja, o projecto *do mal o menos* dedicado à produção, edição e publicação de Fotografia de Arquitectura, com trabalho publicado nacional e internacionalmente.

André Tejo: Músico, produtor e jornalista.

É licenciado em Jornalismo pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Músico experimentalista e locutor na Rádio Universidade de Coimbra, onde já apresentou programas como Origami, Metro, Velcro, Autobahn ou Kepler. Produz sobre vários e distintos alter egos (Anders Blickmann, Latin People With Breathing Problems, Berea, Rephrase), movimentando-se num espectro sonoro que nos pode levar

do ruído mais abstracto ao techno mais convencional.

Gil Mac: Performer, músico e designer gráfico.

Assina os seus projectos como Whatever TM* e tem vindo a trabalhar como designer gráfico para projectos/eventos de música, moda e teatro. Enquanto actor/performer trabalhou com Wojtek Ziemilsky, Pedro Penim, Carlos Curto, Catarina Lacerda, Rodrigo Malvar, Andrés Bezares e Patrick Murys, entre outros.

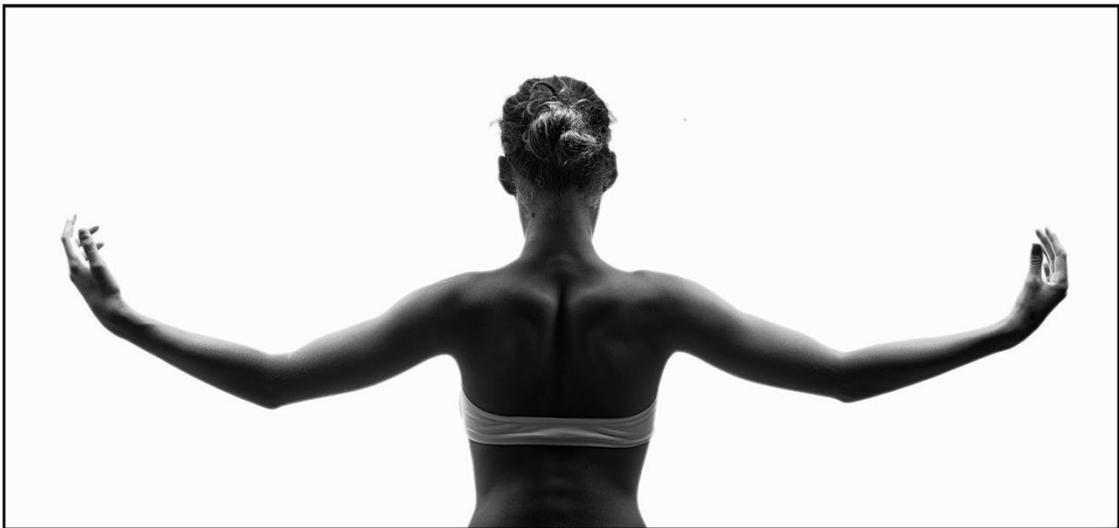
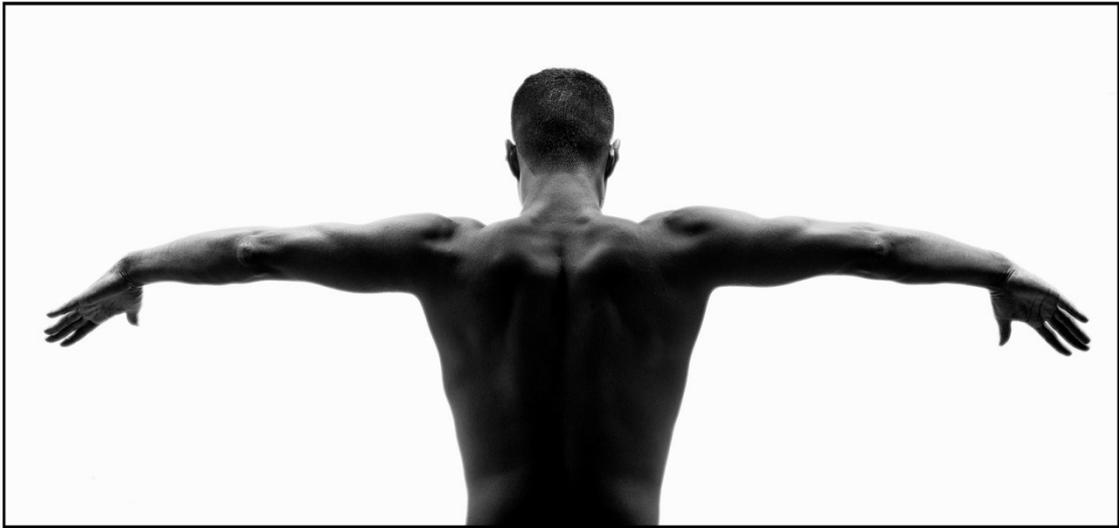
Participou, em Macau, no Fringe Festival com a companhia Teatro do Frio (2009). Em 2011, participou como Performer/director no projecto de investigação artística Russian Roulette, pela DEMO, no Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle em Varsóvia, Polónia. Foi performer no espectáculo Câmara Escura do Projecto Buh! Integrado na Capital Europeia da Cultura – Guimarães 2012.

Power and Grace. Bruno Pires.

Power and Grace constitui-se como um díptico vertical sobre o ideal de Beleza de Bruno Pires para quem os atletas consubstanciam os mortais mais próximos dos habitantes do Olimpo, ou essas entidades naturais que materializam a força e a beleza, a graça e o poder, a energia e a paz, a explosão e a harmonia das formas, o caos e a ordem.

Bruno Pires: Fotojornalista.

Licenciado em Jornalismo pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2004. Estudante na Terza Università Statale di Roma entre 1999 e 2000, ao abrigo do programa Erasmus. Após estágio curricular realizado no jornal Comércio do Porto, tornou-se colaborador fotográfico do jornal *A Bola* e da revista *Auto-Foco*, através da Agência de Serviços Fotográficos (ASF) em Abril de 2005. Colaborou no *Jornal de Notícias* entre 2006 e 2010. A partir de 2006 iniciou a sua colaboração fotográfica no jornal *Record*. Contribui regularmente com os restantes títulos do grupo Cofina (*Correio*



Bruno Pires. **Power and Grace**. Díptico fotográfico. 2013.

da Manhã, *Jornal de Negócios*, *Revista Sábado*), Agence France Press, revistas *Negócios & Franchising* e *DECO-PROTESTE*.

Em 2013 iniciou a (presente) colaboração com a revista *online Preguiça Magazine* (Coimbra), onde exerce funções de gestão, produção e edição de conteúdos e fotografia.

Budo. António Azenha.
Fotografia instalada num cavalete que

indaga sobre o corpo enquanto objecto material e a meditação como categoria que necessita de um corpo para conceber-se. Trata-se de uma reflexão sobre a encruzilhada entre o corpo como ideal e o corpo como um espaço que alberga a própria razão.

António Azenha: Artista plástico e performer.

Bacharel em Tecnologias Artísticas,
Licenciado em Pintura e docente do grupo



António Azenha. *Budo*. 2013.

600 na Escola Secundária Infanta D. Maria, Coimbra. Mestre em Comunicação Estética, pela EUAC. Presidente da Direcção da Associação dos Antigos Alunos ARCA/EUAC.

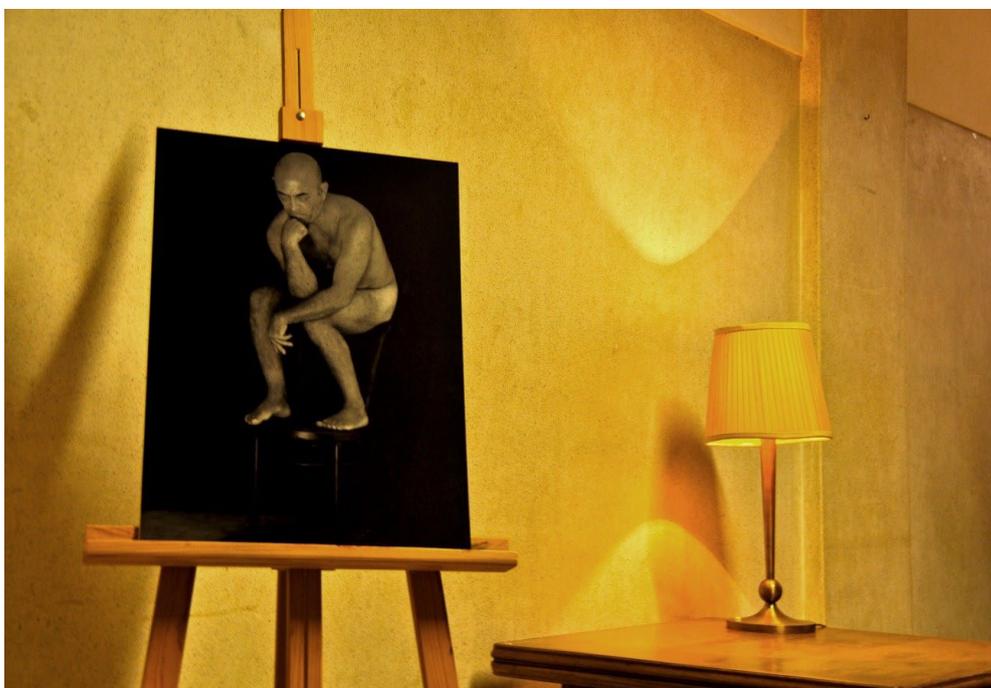
Director Artístico no evento "Fimagem" realizado na Figueira da Foz em 1995.

Participou, como cenógrafo, no projecto de teatro "Gil Vicente nas Escolas" promovido pela Coimbra capital da Cultura 2003.

Comissário do projecto "Rota das Artes", edições 2005/2006.

Comissário do LINE UP ACTION - Festival Internacional de Arte da Performance, edições 2010/2011/2012/2013.

Colaboração na programação no projecto I.M.A.M., 2011, Centro Cultural Vila Flor – Guimarães.



António Azenha. *Budo*. 2013.

