



https://doi.org/10.14195/2184-7193_10_1

Sem medo nem vergonha. Imagens insólitas à margem da escultura medieval.

Joana Antunes | Universidade de Coimbra | FLUC |
CEAACP | MNMC

No vasto universo da arte medieval de matriz cristã, o grotesco e o obsceno - categorias necessariamente anacrônicas e de grande aridez epistemológica, quando contrapostas com a riquíssima complexidade das imagens e comportamentos a que se reportam - são ferramentas de expressão, catarse e protecção que as margens não deixarão de agilizar. Nos espaços liminares e intersticiais, do topo inóspito dos edifícios de pedra, habitáculo de gárgulas e quimeras, às margens dos manuscritos iluminados ou das salvas lavradas, o corpo, humano e animal, ganha um protagonismo insuspeito. Os rostos abrem-se em esgares, mais ou menos cómicos; os gestos tornam-se amplos, agitados, indecorosos; o sexo liberta-se da sua (quase) sempre obrigatória ocultação e torna-se alvo de uma atenção inevitável, senão mesmo obrigatória.

Abundantíssimas na escultura dos séculos XII a XVI, em suportes como gárgulas, capitéis, mísulas, misericórdias, frisos e molduras relevados e até mesmo na escultura devocional (veja-se o exemplo da escultura de S. Bartolomeu do Museu de Alberto Sampaio, Antunes, 2016: 431-432), as imagens de

homens, mulheres, animais e seres compósitos, como os demónios, que confrontam o observador com a exposição explícita dos seus genitais e ânus, serão, porventura, das mais insólitas e merecem, por isso, uma atenção particular.

Inscritas numa cultura de amplo espectro, que não cabe na polarização do erudito e do popular, mas que não deixa de encontrar nestes marcadores alguma da sua inteligibilidade, estas imagens sublinham, desde logo, o quão nuanceado e flexível necessita de ser o olhar contemporâneo sobre o passado. Diversamente qualificada de carnavalesca, *Rabelaisiana*, ou *Bakhtiniana*, esta cultura, de forte impacto visual, mesmo quando de natureza exclusivamente literária, encontra na escatologia e na obscenidade as suas formas de expressão preferenciais, em grande medida veiculadas pela presença ou referência às partes baixas do corpo e suas expressões materiais que, para Mikhail Bakhtin, convoca todo o potencial de vitalidade e criação do corpo humano (Bakhtin, 1984: 368-436).



Para lá do enquadramento antropológico e sociológico de uma cultura carnavalesca e lúdica, tal como enunciada por Bakhtin e Huizinga (ou a par delas), a eficácia de um tal recurso faz-se presente nas margens da arte medieval por necessidade de protecção dos suportes e dos seus utilizadores (do edifício ao livro) mas também por simples derisão, típica das criaturas demoníacas, transgressivas, desviadas do caminho da fé, que é necessário representar (tornar em figura) para que sejam vistas e abominadas. Este tipo de imagem surgirá, assim, muito naturalmente nos outros lugares extremos e marginais, desde as misericórdias dos cadeirais de coro, às mísulas (*cul-de-lampe*, em francês) e demais figuras liminares. Em Portugal, prestam-lhes as devidas honras as já aludidas gárgulas, como o famoso “Cu da Guarda” e os seus congéneres da Sé de Braga, da Matriz de Caminha e da Matriz de Escalhão (Barreira, 2011: 341-342, 380, 386-387, 393-396, 526-527), do Castelo de Pinhel ou, ainda, da quimera da torre do relógio de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães (Fig. 1, 2 e 3), muitas delas ainda hoje popularmente aclamadas enquanto expressão de um certo sentimento nacional historicamente ressentido dos acometimentos dos reinos vizinhos. Voltados para Espanha - de onde não virão, afinal, *nem bons ventos nem bons casamentos*, mas de onde terá vindo uma boa parte da mão-de-obra que as

criou - estes exibicionistas (termo importado da historiografia anglo-saxónica para este tipo preciso de figuras, tal como clarificado por Linstead, 2012: 325) seriam então uma provocação além-fronteira. Seja ou não este o seu propósito inicial, há um outro registo sempre latente e sempre virtualmente compatível com qualquer proposta interpretativa: a função apotropaica. Quer seja através do registo da bomania e do riso, poderosamente catártico, quer seja por via da repulsa e do espanto, a imagem da exposição anal ou genital corresponde a uma longa tradição visual de protecção contra o mau olhado, as tentações e as forças demoníacas (Bartholeyns, Dittmar, Jolivet, 2008: 108-121). Segundo Michael Camille, num paladínico artigo de publicação póstuma que constitui um contributo indispensável para a reflexão em torno do obsceno na cultura medieval:

The apotropaic function here is clear, the inversion of the body signalling the shaming of the onlooker, frightening them into submission. If this literal attack seems surprising today, we should not forget that ‘mooning’, as it is called in modern parlance, was used as a weapon on the battlefield according to the chronicle of Peter Langtoft. (Camille, 2014: 26)



Fig. 1 - O "Cu da Guarda", gárgula da Sé da Guarda, séc. XV-XVI.



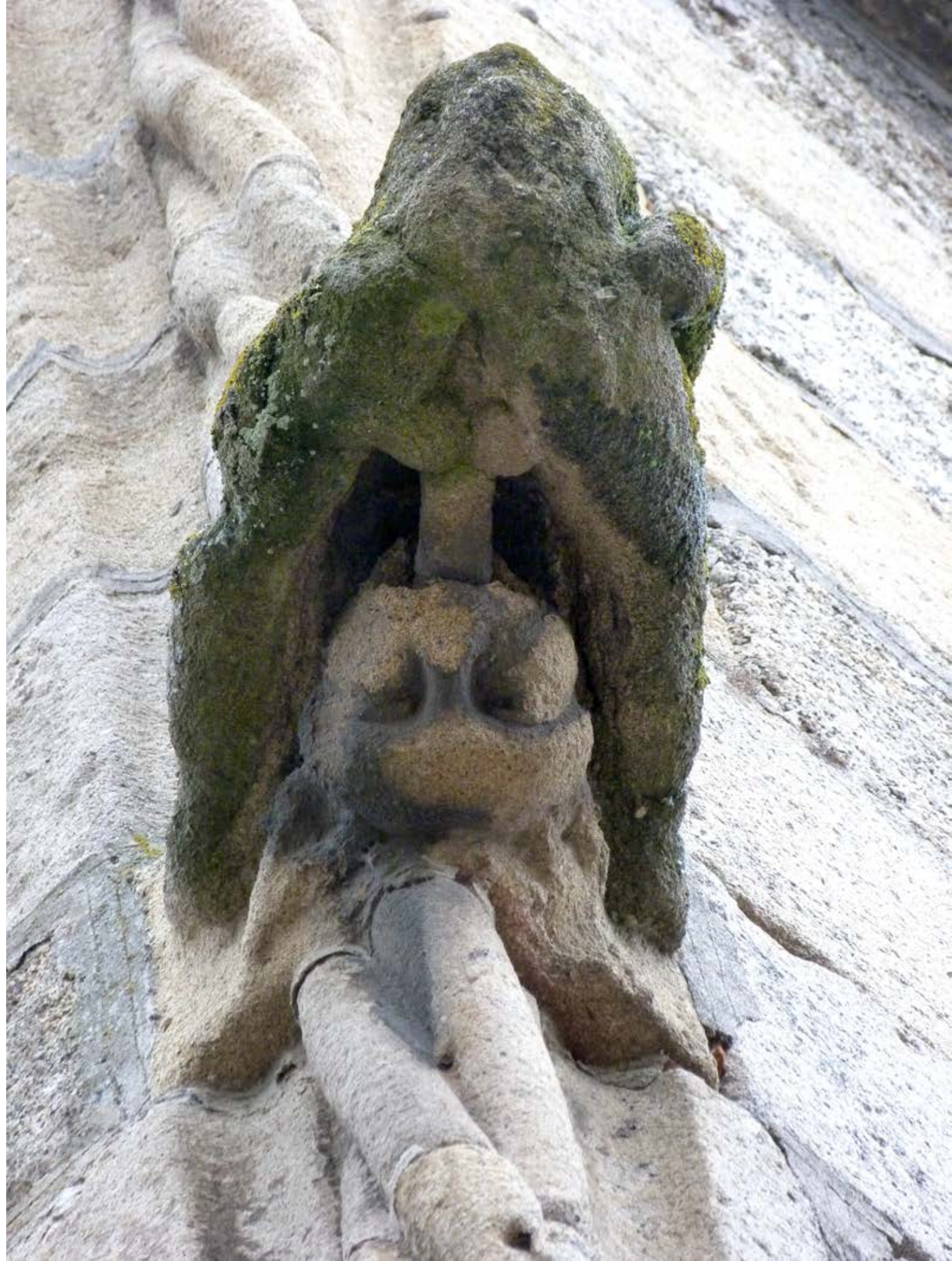


Fig. 2 (página ao lado) - Demónio exibicionista, gárgula da cabeceira da Sé de Braga, séc. XVI.

Fig. 3 (esta página) - Demónio exibicionista, quimera da torre do relógio de Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães).

No caso das gárgulas, a potência sugestiva destas imagens amplifica-se mais ainda pela sua condição. Permanente expostas ao olhar de quem passa, projectam o vento ou a água das chuvas pelo ânus ao invés da boca, inversão importante que recorda o ilustrativo diálogo entre o melífluo e sábio Salomão e o rústico, mas expedito Marcolfo: dizendo o primeiro que um coração cheio se exprime pela boca e respondendo-lhe o segundo que uma barriga cheia se exprime pelo traseiro (*"Salomon. Of abundance of the heart the mouth speaks. Mar. Out of a full womb the arse trumpets"*, em inglês actualizado a partir da edição de Duff, 1892: 12). De invenção medieval, este diálogo (ou antes *disputatio*), faz-se acompanhar por vários outros textos, do teatro à poesia, e por várias outras imagens que associam o povo rústico ao poder cómico e vital das partes baixas do corpo e das suas emanações, nomeadamente à flatulência, num registo carnavalesco e de *plaisanterie* comum

aos *marginalia* medievais (Gaignebet, 1974; Allen, 2007; Leguay, 2010: 217; Antunes, 2016: 643-646).

Habitat natural deste tipo de figuras na geografia do espaço sagrado, os lugares altos, extremos, de orla e de limite receberam desde muito cedo este tipo de dispositivo apotropaico, desde logo, nos modilhões do românico. Numa muito provável continuidade das práticas romanas, que tiveram nos amuletos fálicos (*fascinum*) uma ajuda certa contra o tão concreto e temido mau olhado (Bartsch, 2006: 138-148; Weir, Jerman, 1986: 80-122; Bartholeyns, Dittmar, Jolivet, 2008: 108-121), vemos surgir representações sumárias de genitália, como na capela de São Miguel do Castelo de Monsanto, ou em figuras de exibicionistas, como a da capela do Mileu, que viremos a reencontrar, já no século XV mas no mesmo tipo de suporte, na capela de São Brás em Vila Real (Fig. 4).



Mas porque esta geografia do ornamento marginal é precisamente implodida durante o período manuelino, num contexto social, cultural e mental que Paulo Pereira não deixou de enunciar como de euforia e exaltação, mas também, de crise anunciada (Pereira, 2007: 137-138), as figuras obscenas e apotropaicas, migrarão para os portais, como sucede na Sé de Lamego, e inclusivamente para o interior das igrejas, como em São Salvador de Vilar de Frades.

No portal axial da Sé de Lamego, transformado em floresta psicomáquica a partir do programa escultórico das suas arquivoltas, jambas e capitéis, numerosos *putti* encenam as mais diversas actividades, por entre as ramagens de carvalho e a fauna que as habita. Irrequietos e provocadores, alguns destes “*mininos de romano*” (Sousa, 2011: 16) voltam premeditada e despidoradamente o seu traseiro nu ao observador e há mesmo um que, em jeito de tropelia infantil, abre as pernas e se expõe totalmente ao olhar mais curioso que, ou ri, ou se choca, concretizando em ambos os casos o propósito fundamental destes exibicionistas (Fig. 5, 6 e 7).

Fig. 5 (página ao lado, à esquerda) - Putti, detalhe do portal axial da Sé de Lamego, séc. XVI.

Fig. 6 (página ao lado, à direita) - Putti, detalhe do portal axial da Sé de Lamego, séc. XVI.







Fig. 7 - Putti exibicionista, detalhe do portal axial da Sé de Lamego, séc. XVI.

Também na nave manuelina de São Salvador de Vilar de Frades, o conjunto dos capitéis que pontuam as aberturas das capelas laterais dá continuidade a este registo estridente, quase histriónico, onde animais, *putti* e figuras humanas interagem, entre si e com o observador, de forma inesperada (Antunes, 2016: 428-430). Num deles esculpiu-se um fundo de pâmpanos e cachos de uva (cenário de lembrança eucarística, frequentemente assolado pelo caos e pelo mal) a partir do qual um macaco espreita uma figura feminina totalmente nua, que abre as pernas e mostra o sexo, na mais impressionante similitude das famosas Sheela-na-gigs que, nas ilhas britânicas, expõem o sexo do alto dos modilhões, nos capitéis e em relevos (Freitag, 2004) (Fig. 8 e 9).



Fig. 8 (esta página) - Sheela-na-gig, St. David Kilpeck (Herefordshire), séc. XII © Creative Commons.

Fig. 9 (página ao lado) - Capitel com macaco e figura feminina exibicionista, Igreja do Mosteiro de São Salvador (Vilar de Frades), séc. XVI.



Tanto as *sheelas* insulares como a exibicionista de Vilar de Frades partilham, contudo, a forma e presumivelmente o simbolismo da Baubo romana, por vezes simplesmente representada como uma espécie de *gryllus*, com o rosto directamente encaixado nas pernas (rosto que é simultaneamente o seu ventre e o seu sexo) mas mais frequentemente esculpida (porque utilizada como amuleto em figuras de terracota e de metal) como uma mulher nua, de formas rotundas, que voluntariamente expõe a sua vulva ao observador. “*Dea impudica*”, Baubo é a deusa que, no relato de Clemente de Alexandria, momentaneamente restitui a alegria a Deméter depois da perda de Perséfone, levantando as saias e fazendo-a rir (Weir, Jerman, 1993: 111). O riso, assim provocado pelo insólito e pela exposição inesperada e libertadora, tem o poder de afastar a tristeza e os males da melancolia, e, portanto, de fortalecer o homem e de o proteger contra os males que quotidianamente o assolam. No conjunto de capitéis de Vilar de Frades, a exibicionista conta com uma verdadeira *entourage* potencialmente cómica e aparentemente transgressiva: um animal gaiteiro, vários *putti*, agitados e acrobáticos, como verdadeiros *joculatores*, e até mesmo um outro macaco que se prepara para alçar a perna e mostrar,

também ele, os seus *pudenda*. Longe de ser incomum, este macaco exibicionista encontra paralelos importantes num par de símios esculpido num dos lacrimais junto do portal sul do Mosteiro da Batalha e mesmo, no interior da igreja, num capitel onde um outro macaco mostra sem pudor o ânus e os genitais junto a uma cena da Anunciação, numa partilha que dificilmente poderá considerar-se como simplesmente transgressiva ou obscena (Antunes, 2016: 610-648) (Fig. 10 e 11).

De resto, e porque o desafio lançado por estas (e tantas outras) imagens é também o da inversão produtiva, fértil e vital, vale a pena terminar como quem começa: perguntando o que se quer saber.

Is the arse beyond or outside language? Why was it carved as part of the architectural structure of the cathedral if it cannot be contained by its meaning? Is it excessive or was it? What can the bum mean to us today? Did people of the thirteenth century laugh when they saw such things on the church? Were they considered obscene and did that category exist? (Camille, 2014: 18).





Fig. 11 - Macaco exibicionista, capitel da Capela de Santa Bárbara da igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha), séc. XIV-XV.

Referências bibliográficas

Allen, V. (2007). *On Farting: Language and Laughter in the Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan.

Antunes, J. (2016). *O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV-XVI)*. Coimbra: FLUC [tese de doutoramento]

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Bartsch, S. (2006). *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: The University of Chicago Press.

Barreira, C. (2011). *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [tese de doutoramento].

Bartholeyns, G.; Dittmar, P.-O.; Jolivet, V. (2008). *Image et Transgression au Moyen Âge*. Paris: PUF.

Camille, M. (2014). Dr Witkowski's Anus: French Doctors, German Homosexuals and the Obscene in Medieval Church Art. *Medieval Obscenities* (ed. Nicola McDonald). Suffolk: Boydell & Brewer, pp. 17-38.

Duff, E. G. (ed.) (1892). *The Dialogue or Communing Between the Wise King Salomon and Marcolphus*. London: Lawrence & Bullen.

Freitag, B. (2004). *Sheela-na-gigs: Unravelling an Enigma*. London & New York: Routledge.

Gaignebet, C. (1974). *Le Carnaval*. Paris: Payot.

Leguay, J.-P. (2010). *Farceurs, polisson et paillards au Moyen Âge*. Paris: Editions Jean-Paul Gisserot.

Lindquist, S. (2012). *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate.

Pereira, P. (2007). O Manuelino (séculos XV-XVI). *História da Arte Portuguesa*, 4. Lisboa: Círculo de Leitores.

Sousa, A. C. (2011). A 'obra romana' na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555. *População e Sociedade*, 19. Porto: CEPESE, pp. 10-26.

Weir, A.; Jerrold, J. (1993). *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*. New York: Routledge.

