

BESTIÁRIO MEDIEVAL

Perspectivas de Abordagens

Adelaide Miranda,
Pedro Chambel,
coord.



BESTIÁRIO MEDIEVAL
PERSPECTIVAS DE ABORDAGENS

(Página intencionalmente deixada em branco)

BESTIÁRIO MEDIEVAL
PERSPECTIVAS DE ABORDAGENS

ADELAIDE MIRANDA
PEDRO CHAMBEL
Coordenação

IEM – Instituto de Estudos Medievais

Lisboa

2014

O Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Publicação financiada por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto PEst-OE/HIS/UI0749/2011.

Revisão científica: Manuel Justino Maciel, Miguel Alarcão.

| | |
|----------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Título | Bestiário medieval. Perspectivas de abordagens |
| Coordenação | Adelaide Miranda, Pedro Chambel |
| Edição | IEM – Instituto de Estudos Medievais |
| Imagem da capa | Santa Cruz 1, fl. CCCLXIII (pormenor) |
| Coleção | Estudos 9 |
| ISBN | 978-989-98749-3-0 |
| Paginação e execução | IEM – Instituto de Estudos Medievais, com base no design de Ana Pacheco |

Índice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Apresentação | 7 |
| <i>Pedro Chambel</i> | |
| Apresentação do Projecto de Investigação «Dicionário de Simbologias Animais». Problemática, Questões e Orientações» | 9 |
| <i>Pedro Chambel</i> | |
| Animalia: A Simbólica do Bestiário | 21 |
| <i>Margarida Mafra</i> | |
| Localising Animals in Late Medieval Visual Art. Animals Shown at Images from the Digital Image-Server REALonline | 23 |
| <i>Ingrid Matschinegg</i> | |
| O Bestiário: Um Género Medieval | 41 |
| <i>Angélica Varandas</i> | |
| Sobre os Animais na Matéria das Fábulas Medievais: O Livro de Exopo | 55 |
| <i>Ana Paiva Morais</i> | |
| Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII) | 67 |
| <i>Patrícia Lopes</i> | |
| Bestiário Fantástico das Águas. Evolução do Legado da Antiguidade na Época Medieval | 79 |
| <i>Cátia Mourão</i> | |
| Autores | 105 |

(Página intencionalmente deixada em branco)

Apresentação

Pedro Chambel

Na Idade Média, a representação, tanto textual como figurativa, dos seres naturais caracteriza-se por transmitir, no geral, uma componente simbólico-alegórica. Deste modo, a observação crítica e a leitura das obras produzidas pelos autores medievais implica, para os investigadores contemporâneos, um necessário estudo e conhecimento das simbologias então utilizadas, de modo a proporcionar uma mais completa e eficaz compreensão dos textos e imagens que a Idade Média nos legou.

É neste âmbito que o grupo de investigação «Dicionário de Simbologias Animais» propõe-se efectuar um levantamento exaustivo das representações textuais e figurativas dos animais nas fontes medievais portuguesas, de forma a poder elaborar posteriormente um instrumento de trabalho de grande utilidade para os investigadores da nossa Idade Média. Assim, será elaborada uma base de dados que irá ser colocada on line e onde constarão os animais, contextualizados nas fontes onde surgem referenciados, e com as atribuições simbólicas propostas pelos membros do grupo. Uma vez realizado este processo, será elaborado o dicionário de simbologias animais da Idade Média em Portugal. Desta forma, pretendemos contribuir para a análise crítica das fontes textuais e figurativas da nossa medievalidade e para o estudo da concepção da natureza na época. Tendo em conta que será contemplado um período temporal de longa duração, tal permitirá observar e constatar a evolução e transformação do modo como o mundo natural foi então concebido e figurado.

Com o organização do «Seminário Bestiário Medieval – Perspectivas de Abordagem» pretendemos divulgar o trabalho do grupo de investigação e da temática das representações dos animais na Idade Média, promovendo um debate acerca das perspectivas da sua abordagem e das questões que se lhe encontram associadas. animal reenvia para essa “mundo-outro”, próprio do imaginário e da mentalidade do homem medieval.

(Página intencionalmente deixada em branco)

Apresentação do Projecto de Investigação «Dicionário de Simbologias Animais» Problemática, Questões e Orientações

Pedro Chambel

Irei apresentar o projecto de investigação «Dicionário de Simbologias Animais, referindo algumas das problemáticas que envolvem a sua elaboração e procurar esclarecer as principais questões que se colocam ao estudo da simbologia animal na Idade Média. Por fim, irei sugerir as abordagens que deverão ser tidas em conta para a promoção e desenvolvimento, no nosso país, do estudo da simbólica dos animais.

A representação medieval, tanto textual, como figurativa, dos seres naturais caracteriza-se por transmitir, no geral, uma componente simbólico-alegórica que apelava à sua decifração pela população da época. Deste modo, a observação crítica e a leitura das obras produzidas pelos autores medievais implica, para os estudiosos contemporâneos, um necessário estudo e conhecimento das simbologias então utilizadas, de modo a proporcionar uma mais completa e eficaz compreensão dos textos e imagens que a Idade Média nos legou.

Noutro estudo¹ abordei o surgimento dessa componente simbólica nos animais referidos pelos textos medievais. Irei, portanto, agora referir-me a algumas das problemáticas relacionadas com a representação dos animais na medievalidade. Como sublinhei, os seres naturais foram considerados na Idade Média como símbolos, ou seja, quando um animal surge referido num texto ou numa representação figurativa ele reenvia para uma realidade-outra, ele surge como um significante simbólico cuja descodificação se torna necessária para compreendermos a sua função num

¹ CHAMBEL, Pedro, “A evolução do bestiário letrado medieval – uma síntese”, 2006, <http://iem.fcsh.unl.pt/investigar/estudos/investigacao/bestiario-letrado-medieval>

texto, numa iluminura ou na sua representação numa escultura. É neste sentido que referimos que tem uma função simbólica.

Ora, o símbolo é composto por um significante, que no nosso caso é o animal representado, e um significado, que pela própria definição de símbolo, remete para o indizível, o inacessível e para a transcendência. É o caso do *agnus dei* pela qual a representação de um animal, o cordeiro, remete para a esfera do divino e do próprio mistério do Deus feito homem. É também o caso do Tetramorfo em que os três animais e o homem, ou anjo, representados em torno de Cristo, remetem no seu conjunto, para a Palavra revelada e, uma vez que representam os quatro evangelistas, para a narrativa da vida de Jesus, mas também para os mistérios da Encarnação, da Ressurreição e da posterior Ascensão do Filho de Deus. Por intermédio das representações dos seres híbridos com a parte superior do corpo representando os animais e um homem, reenvia-se o observador da imagem, escrita ou figurada, para a vinda de Deus à Terra para, como foi entendido na Idade Média, resgatar os homens do Pecado Original e, portanto, para a própria narrativa fundadora do Cristianismo. Neste sentido, o significado apenas pode ser representado ou referenciado por um significante que para ele remete, embora de forma sempre “incompleta”.

Assim, diversas representações podem ter o mesmo significado, nunca sendo a sua repetição tautológica, pois cada uma acrescenta uma nova dimensão, uma nova forma de referenciar o significado. Deste modo, o leão é um símbolo de Cristo, mas também muitos outros animais, como é o caso do cordeiro, do cervo, da serpente ou mesmo da cabra como é referido na obra portuguesa de finais de Trezentos ou do início da centúria seguinte, o *Orto do Esposo*. No entanto, tal não implica que o significante seja arbitrário, que qualquer ser possa representar o Filho de Deus. Os autores medievais nas exegeses da Bíblia, nos sermões, na prédica, nas hagiografias e noutros textos religiosos, como o foram os bestiários produzidos nomeadamente até ao século XIII, sugerem e explicam porque um determinado animal reenvia para essa “mundo-outro”, próprio do imaginário e da mentalidade do homem medieval.

Vejamus o exemplo dos animais que atrás referimos como sendo símbolos cristológicos. No caso do leão, as fontes medievais, entre outras explicações, referem como as suas crias nascem mortas ou adormecidos, sendo depois acordadas pelo rugido do pai. Neste caso, o leão é um símbolo de Cristo, ao evocar a Ressurreição, uma vez que Deus-Pai “despertou” da morte o Filho, depois de este ter padecido na cruz. As palavras de Jacob, no Velho Testamento, quando se refere ao filho Judá e à sua descendência, e o apelida de leão, foram interpretadas como referindo-se à vinda de Cristo, pois este, segundo a tradição, é originário da tribo fundada pelo filho de Jacob. A exegese medieval do Velho Testamento explicou também deste modo o simbolismo cristológico do leão. No que respeita ao cordeiro, foi sobretudo a partir

da exegese do livro do Apocalipse que o cordeiro de Deus passou a ser um símbolo de Cristo. Mas também a profecia de Isaías que foi entendida como anunciando a vinda do salvador, sendo este o que aceitaria a morte sem se rebelar, tal como o cordeiro e a ovelha, dois animais sacrificiais na tradição judaica, contribuiu para explicar a simbologia cristológica do cordeiro.

No que respeita ao cervo, a narrativa que remonta à Antiguidade clássica, e que foi transmitida nomeadamente por Plínio, que refere este animal como sendo inimigo da serpente, um muito divulgado símbolo do diabo, e a esmaga depois de a obrigar a sair das covas pelo sopro, surge como uma explicação para justificar como o cervo é um símbolo de Cristo. Na tradução portuguesa d'A *Demanda do Santo Graal* referencia-se a sua suposta capacidade de mudar de pele quando envelhece para explicar a simbologia cristológica atribuída ao cervo, uma vez que tal característica remete para a ressurreição do Filho de Deus. Quanto à serpente, foi sobretudo a partir da narrativa veterotestamentária da serpente de bronze que Moisés ergueu no deserto, obedecendo a uma ordem divina, para salvar os membros do povo eleito que a olhassem, que levou a exegese cristã a considerar o animal um símbolo do Cristo. A salvação dos pecadores pela sua doutrina e pelo exemplo da sua vida, surgiu como a eplicação simbólica do episódio bíblico.

Por fim, no *Orto do Esposo* a cabra selvagem que vive nos montes, referida no *Livro dos Cânticos*, é um símbolo de Cristo pois possui como este uma aguda visão. Como o diabo não consegue dissimular de Cristo as armadilhas que coloca aos humanos, pois este tudo consegue observar, a cabra selvagem do alto dos montes é capaz de distinguir os caçadores que a perseguem, o que lhe permite fugir atempadamente e assim salvar-se e às suas crias, que simbolizam os fiéis.

Como podemos constatar, os animais, enquanto significantes, adequam-se ao que simbolizam, não sendo portanto a sua escolha arbitrária. Existe sempre uma explicação, baseada quer na tradição bíblica, quer na da Antiguidade, ou mesmo em crenças populares de origem pagãs, que explicam por que certos animais representam um determinado significado. Por outro lado, cada animal simbólico apresenta uma dimensão que permite uma nova aproximação ao significado, que pertence sempre à esfera do divino, do indizível e do onírico.

No entanto, para quem se dedica ao estudo dos textos e das imagens medievais, o problema coloca-se na interpretação do significado dos símbolos animais. Tal deve-se ao facto de um mesmo animal poder transmitir significados distintos, podendo estes ser antinómicos. Assim, o leão foi considerado na Idade Média um símbolo de Cristo, de Deus-Pai, da justiça divina, do poder real, mas também do diabo, da ferocidade e da voragem, ou da bravura de um guerreiro quando este o ostenta representado no seu escudo. Pode, igualmente, surgir com uma função apotropaica

quando surge figurado em igrejas ou numa iluminura. As próprias fontes medievais transmitem esta multiplicidade de funções, tal como as recolhas e compilações contemporâneas das simbologias dos animais na Idade Média. Também a serpente, que referi como símbolo de Cristo, é um conhecido símbolo do diabo, enquanto o cão tanto pode simbolizar a fidelidade, como os homens que renegaram a fé em Cristo, como no Novo Testamento surgem referidos por São Pedro, ou os pecadores que se deleitam com os prazeres mundanos.

Neste sentido, quando encontramos um animal referido num texto ou representado numa escultura, numa iluminura ou num escudo heráldico, deparamo-nos com o facto de a sua interpretação simbólica poder, em princípio, remeter para diversas entidades, qualidades, virtudes ou defeitos. Acresce ainda o facto de um determinado simbolismo não aparecer registado nos livros que nos servem habitualmente de consulta, como os bestiários e as enciclopédias medievais ou os modernos dicionários de símbolos. Na verdade, para se encontrar a simbologia adequada a um determinado animal num texto ou numa imagem torna-se necessário ter em conta o contexto em que é referenciado ou representado, se, por exemplo, surge em conjunto com outros animais, e em que tipo de fonte.

Mesmo para as fontes escritas, um animal referido por um texto clerical pode ter um significado bem diferente do que é transmitido por um de origem nobiliárquica. É o caso do cavalo que apresenta normalmente um simbolismo negativo nas fontes religiosas, enquanto nas crónicas da nobreza e nas reais, ou mesmo nos romances de cavalaria, surge habitualmente com uma conotação positiva, podendo ser um indicador do estatuto social do dono ou de quem o monta, sendo então uma alegoria, pois remete para uma ideia ou uma noção difícil de descrever ou referenciar. Neste caso penso que a denominação de símbolo, embora habitualmente utilizada por autores, como Umberto Eco, que defendem a sua utilização para os signos medievais, não se adequa totalmente a estas formas de representação animal, uma vez que, como atrás referenciei, o símbolo remete para significados de uma dimensão diferente. O mesmo, de resto, se passa com outros animais utilizados na caça, como os cães, as aves predadoras ou os ferozes oponentes dos caçadores que podem representar as “naturezas”, ou seja, as qualidades e características atribuídas habitualmente a estes seres.

Mas também o suporte físico da representação pode revelar-se importante. Há significados que são mais comuns para um animal na escultura, podendo este surgir com outros sentidos na iluminura, e que diferem, por vezes, dos que habitualmente lhe são atribuídos nas fontes escritas ou na heráldica. Por outro lado, é importante saber o local onde o animal surge representado, por exemplo numa igreja ou em que secção de um túmulo. Revela-se igualmente pertinente saber a instituição a que se

encontra ligada a fonte em que o animal é referenciado, assim como a sua história, devendo ter-se em consideração a região e o país onde a fonte foi produzida. Por vezes é o estudo de outra fonte, no mesmo ou num diferente tipo de suporte, que nos pode elucidar acerca do significado de uma representação simbólica, enquanto o estudo de um conjunto de textos produzidos por uma determinada instituição ou numa mesma região nos pode orientar no sentido da atribuição simbólica de um animal. No entanto, pode também ser uma fonte de origem espacial diferente que indique o significado de um animal simbólico.

Revela-se igualmente importante a datação, ainda que aproximada, da fonte. Na verdade em períodos temporais diversos da Idade Média, certos animais adquiriram significados diferentes. Michel Pastoreau estudou, em particular, a evolução do simbolismo do urso na França medieval². Para este autor, o animal, que foi considerado inicialmente como um símbolo da realeza, acabou por apresentar conotações negativas que o afastaram da sua inicial simbologia. Mas também os significados simbólicos que um animal adquiriu nas sociedades pagãs, como os que o Ocidente medieval herdou das fontes da Antiguidade Clássica, da cultura dos povos bárbaros ou da designada “cultura popular”, como Jacques Voisenet a referenciou e definiu³, nos pode ajudar na decifração simbólica de um significante animal. Mas, mais determinante para compreender uma significação simbólica na arte e literatura religiosas medievais, revelam-se as obras produzidas pelos autores cristãos, nomeadamente as dos Padres da Igreja, e os bestiários, nos quais se incluem o *Physiologus* e as suas diversas versões que surgiram durante a Baixa Antiguidade e na Alta Idade Média, e, naturalmente, a Bíblia.

Neste sentido, o estudo das simbologias animais deve ser efectuado num âmbito multidisciplinar e, mesmo, transnacional. A cooperação entre as diversas disciplinas que estudam as representações produzidas na medievalidade deve ser incrementado, assim como a própria relação entre estas e os diversos campos de estudo da História. Mas esta necessidade de se ter em conta um número distinto de fontes e de estudos entretanto realizados no âmbito da história medieval não deve coibir a investigação. Na verdade, existem hoje instrumentos de auxílio a quem pretenda realizar um trabalho científico ou uma tese nesta área, em grande medida devido aos estudos entretanto realizados por vários investigadores, e que podem ser utilizados e consultados, constituindo um considerável número de obras de referência. É certo que ainda há muito para fazer e investigar no campo de

² PASTOREAU, Michel, “Quel est le roi des animaux?”, in *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI-Xe siècles)*, Toulouse, 1985, pp. 133-139.

³ VOISENET, Jacques, *Bestiaire Chrétien. L'Image Animal des Auteurs du Haut Moyen Age (Ve - XIe s.)*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 1994, p. 181.

estudo da simbologia animal, nomeadamente no nosso país, mas já existem alguns instrumentos de auxílio úteis para quem deseja iniciar-se no seu estudo.

Na minha opinião, o factor mais importante, a ter em conta na atribuição da função de um animal numa representação textual ou figurativa, consiste na compreensão da própria fonte onde ele surge referenciado, tendo em conta as condições de produção da mesma, a sua origem e a sua datação. Não podemos, na verdade, esperar que os estudos entretanto produzidos ou a simples consulta dos bestiários e enciclopédias medievais nos possam providenciar sempre todas as respostas no que diz respeito à interpretação do simbolismo de um animal num determinado contexto.

Na verdade, uma determinada fonte pode apresentar um animal cujo simbolismo não surja referenciado pelos estudos entretanto realizados ou por outras fontes. A atribuição simbólica nunca é arbitrária mas, por vezes, deparamo-nos com um significado diverso do que habitualmente é atribuído a um animal ou com uma diferente proposta explicativa da razão de um determinado simbolismo. O próprio facto do significante poder remeter para significados diversos é demonstrativo da necessidade da compreensão da fonte em estudo. Quando iniciamos um trabalho em que pretendemos efectuar a atribuição simbólica dos animais numa obra, não podemos garantir que estes por se encontrarem numa fonte com características e origem conhecidas apresentam necessariamente determinados simbolismos. Só a compreensão dos textos e das imagens que nos foram legados pela Idade Média nos pode levar a conclusões válidas e justificadas.

Neste sentido os trabalhos realizados por outros investigadores devem ser entendidos como obras de consulta e orientação, pois mesmo uma obra já estudada e com uma proposta de interpretação para a presença dos animais, pode ser objecto de um novo estudo que apresente explicações diferentes, devendo ser este processo entendido como um factor para o desenvolvimento do estudo das simbologias animais.

As fontes medievais revelam-se assim como “obras abertas”, no sentido em que novas abordagens, desde que sejam devidamente fundamentadas, podem sempre trazer diferentes perspectivas para a compreensão e descodificação das fontes. No caso do estudo do simbolismo animal este processo de diálogo entre diversas propostas interpretativas revela-se particularmente frutuoso, uma vez permite encontrar novos significados para um determinado animal. Na verdade, tendo em conta que a produção, quer textual, quer figurativa, dos autores medievais apresenta uma dimensão simbólica, fruto de uma mentalidade predominantemente religiosa, e onde persiste ainda uma componente importante de antigas crenças pagãs, o estudo dos símbolos revela-se essencial para a compreensão e entendimento

das fontes medievais. O símbolo é, na Idade Média, omnipresente e integra-se na mentalidade do homem, assumindo-se como uma dimensão determinante para a sua compreensão do mundo, uma vez que o que neste existe e sucede, remete sempre para o Além e para as potências invisíveis que se suponha governarem o destino dos homens.

Na verdade, durante a Alta Idade Média a população, sendo maioritariamente rural, receava a natureza e as consequências muitas vezes negativas que ela podia trazer à estabilidade económica e social. Em grande parte temida, era por isso respeitada e sacralizada no âmbito duma mentalidade fundamentalmente mágica, mesmo quando os clérigos se referiam à força e aos poderes da natureza como manifestações e revelações que remetiam para o Criador e para a sagrada capacidade de dispensar graças e punições. Assim, devidamente enquadrados pela oratória dos clérigos, os animais assumiam-se como símbolos de particular eficácia, conduzindo o homem para a contemplação da obra de Deus, por via de um processo “revelador” dos princípios da fé cristã e do próprio Demiurgo para os quais remetiam.

“A partir do século XII, a expansão rural permitida pelas grandes arroteias e o paralelo desenvolvimento das vilas e cidades, possibilitou a progressiva afirmação de um novo olhar sobre a natureza, feito a partir das comunidades urbanas onde a dependência social desta tende a ser menos forte do que a vigente no mundo rural tradicional. A natureza passa então a associar-se às matérias-primas que podiam e deviam ser obtidas, trabalhadas e comercializadas, começando, portanto, a ganhar forma a progressiva distanciação homem-natureza que iria despertar o lento desenvolvimento de uma visão racionalizante do mundo.

Entretanto, ao possibilitar a prática do enfrentamento com as forças inóspitas do mundo natural, o movimento das arroteias também começara a marcar as comunidades rurais com a ideia de um seu possível triunfo sobre a natureza (...).

Os homens deste século começam a considerar o mundo circundante mais atentamente, ao mesmo tempo que o estudo e a explicação da natureza suscitam um interesse crescente. Contudo, não se trata propriamente da natureza enquanto tal, dado não ser concebível em si mesma, fora da condição de criação de Deus e forma de o glorificar.

Com efeito, quando os filósofos do século XII falam da necessidade de estudar o mundo natural, referem-se à necessidade de o conhecer para o homem nele se descobrir a si próprio e de, através desse conhecimento, progredir rumo à compreensão da ordem divina e do próprio Deus. No fundo, a observação da natureza processa-se no âmbito de uma fé na unidade da beleza do mundo, mas ao mesmo tempo, de que este fora criado por Deus para fornecer ao homem o lugar central (...).

Porém, paralelamente, a grande penetração de textos letrados de origem greco-romana e, em particular, as traduções e comentários árabes dos tratados de Aristóteles, sobretudo intensas a partir do último quartel do século XII, marcavam o desabrochar de uma nova cosmovisão. (...) Na verdade, assistia-se então, a partir dos textos aristotélicos, à difusão de uma monumental obra teórica, baseada na observação dos fenómenos naturais e pronta a criar roturas no método simbólico-alegórico de decifração da natureza (...).⁴

Contudo, se o final século XII marca “os primórdios da afirmação de uma visão racionalizante do mundo, nunca a sociedade medieval deixou de permanecer tributária de uma concepção simbólico-alegórica da natureza, mesmo durante a Baixa Idade”.⁵

No século XV, a expansão portuguesa, e depois a castelhana, pelo Atlântico irá possibilitar o contacto do Ocidente europeu com territórios até então desconhecidos. A sociedade medieval vê-se assim confrontada com novos espaços geográficos. É, em suma, todo um vasto conjunto de animais e plantas que surgem perante os navegadores e exploradores das novas regiões em que diversas populações vivem e se organizam. Desta forma, começam a surgir no continente europeu os relatos com as descrições das novas terras e dos seus seres, algumas delas antes referenciadas como lugares míticos, situados nas supostas franjas do mundo e onde os prodígios tinham lugar, como os animais e as raças fabulosas, transmitidas pelas fontes latinas e gregas.

Deste modo, os europeus do século XV viram-se confrontados com a existência de seres que lhes eram desconhecidos, enquanto que outros, referenciados pela tradição clássica e entretanto mitificados, são objecto de um real conhecimento. É a possibilidade de uma nova cosmovisão que se abre à sociedade europeia da época, surgindo a necessidade de reavaliar antigos conceitos e ideias acerca do mundo físico e dos seres que o habitam. No entanto, as velhas crenças medievais ainda subsistem e a penetração dos textos com as descrições dos espaços geográficos entretanto descobertos é lenta, surgindo estas, no início, enquadradas na visão do mundo até então dominante.

Por outro lado, predomina ainda a visão aristotélica dos seres naturais sendo preciso ainda esperar alguns séculos até que novas propostas de classificações dos animais surjam, e que novas teorias explicativas, fundamentadas na observação e na experiência, acerca do mundo sejam elaboradas, deixando de ser necessário recorrer à acção da providência divina para entender e conceptualizar a visão da natureza. Até ao século XVIII o aristotelismo continuará a prevalecer na classificação dos

⁴ CHAMBEL, Pedro, *Op. Cit.*

⁵ IDEM, *ibid.*

animais. Tal, no entanto, não invalida o facto de se ter assistido, sobretudo a partir do século XV, ao desbrochar de uma nova mentalidade que irá estar na origem de uma reformulação da visão dos seres naturais.

Neste século, é sobretudo através das vidas dos santos, dos sermões, da prédica e de outros textos religiosos de carácter apologético ou polemista que os autores continuam a utilizar as simbologias animais, revelando alguns uma interessante inventividade ao proporem novas atribuições simbólicas e diferentes explicações para outras já divulgadas. Deste modo, são sobretudo os textos de origem religiosa que transmitem as simbologias dos animais, uma vez que as próprias características dos textos assim o permitem e exigem, pois como afirmámos o símbolo pertence à esfera do não sensível, do metafísico e do sobrenatural. Mas também os escritos de origem laica podem apresentar elementos que remetem para a denominada imaginação simbólica. Na verdade, muitos dos antigos prodígios da natureza continuaram a ser mencionados e tidos como reais.

No entanto, teremos de sublinhar que para o século XV não existem, na verdade, muitos estudos sobre as simbologias animais. Considerado como um período de transição no que respeita à forma de entender o mundo natural e onde os bestiários simbólicos começaram a rearar, o estudo e a análise dos símbolos animais nesta época não tem motivado o interesse por parte dos investigadores, facto que pretendemos colmatar com a nossa investigação, até porque se revela interessante saber que transformações neles podem ter sido operadas em função das Descobertas e do desabrochar de uma nova mentalidade.

O grupo de Investigação Dicionário de Simbologias Animais propõe-se, assim, fazer um levantamento exaustivo das representações, tanto textuais como figurativas, da nossa Idade Média, de forma a construir uma base de dados em que cada referência a um animal, a que seja atribuível uma componente simbólica, surja disponível *online*, enquadrada na obra que o cita ou o representa. Inclui-se nas fichas dedicadas aos animais simbólicos, a datação e o local de origem das fontes, assim como as instituições que as produziram e onde se encontram geograficamente situadas. Para cada animal será indicada a proposta de atribuição simbólica, baseando-se esta na consulta dos bestiários e de outras fontes da época, assim como nos dicionários de símbolos e estudos contemporâneos, mas sobretudo através do parecer conjunto dos membros do grupo, tendo em conta o saber e a prática já adquiridos neste processo e na contextualização das fontes.

Propomo-nos estudar o período cronológico entre o sec. XII e o séc. XV, de forma a que nos permita efectuar uma abordagem diacrónica que possibilite constatar como se processou a evolução da representação simbólica dos animais na nossa Idade Média. A referência à localização das fontes, tornará possível perceber

se existem afinidades ou diferenças entre as várias regiões do país no que concerne ao nosso objecto de estudo, enquanto que a das instituições que as produziram poderá revelar se uma determinada ordem religiosa, um mosteiro ou uma fonte de origem nobiliárquica tende a transmitir simbologias próprias, porventura distintas das propostas por outras instituições ou outros autores. Teremos também em conta o facto de a fonte ter sido ou não produzida numa região portuguesa ou se foi alvo de uma tradução, o que nos pode indicar como se transmitiu uma determinada simbologia animal no nosso país.

Trata-se, em suma, de procurar entender como foi concebido o mundo natural durante a Baixa Idade Média em Portugal e como tal concepção evoluiu temporal e regionalmente. Já referi como o século XV se encontra no geral ainda pouco estudado no que respeita às simbologias animais. Ao contemplarmos o seu estudo procuramos, por um lado, colmatar essa lacuna, e por outro, contribuir para o estudo do impacto que tiveram no nosso país as viagens de exploração e descobrimentos, nomeadamente na forma como foram entendidos os seres naturais e como os animais entretanto referenciados foram representados, concebidos e incorporados na cosmovisão dominante ou se contribuíram para nela criarem rupturas. Na verdade, a partir deste século pode-se constatar um empobrecimento da componente simbólica na referência aos animais e aos seres vivos em geral, fruto do nascente racionalismo que irá conceber o mundo de forma diversa da visão da natureza que marcou a Idade Média. Para esse processo, a contribuição do nosso país, em virtude das Descobertas e da exploração dos territórios desconhecidos da medievalidade do Ocidente, revelou-se determinante.

A criação da base de dados que, como afirmei, irá ficar disponível *online* servirá também para motivar historiadores e outros estudiosos a elaborarem novas investigações acerca das representações animais, assim como das fontes referenciadas, permitindo o desenvolvimento do estudo das simbologias animais no nosso país, que até agora, salvo raras excepções, não motivou ainda o interesse dos investigadores, nomeadamente na área da literatura medieval. No que respeita às representações figurativas tem-se assistido a um notável incremento no registo da presença dos animais, mas a atribuição dos simbolismos revela ainda limitações devido à falta de estudos que as permita corroborar [as atribuições simbólicas propostas].

Saliento, ainda, o facto de o nosso trabalho apresentar uma necessária interdisciplinaridade. Na verdade, não é apenas por contemplarmos no nosso estudo os textos, a escultura e a iluminura medievais, e esperemos que também a heráldica no futuro, que a colaboração das diversas disciplinas da História e da História da Arte se encontram ligadas e se relacionam. Já atrás referi como se torna necessário um conhecimento particular das fontes e das condições históricas da sua produção

e difusão. Mas, também os próprios simbolismos transmitidos pelos animais nos textos e na arte figurativa se podem interligar e complementar, sendo, por vezes, possível encontrar paralelos entre os que surgem referenciados numa narrativa ou num poema, com os que se encontram figurados na escultura e nas iluminuras medievais. Deste modo, o simbolismo estabelecido num texto para um determinado animal pode-nos elucidar acerca do que é transmitido numa sua figuração, sendo o sentido inverso igualmente válido.

Estabelece-se assim um frutuoso diálogo e intercâmbio que contribuirá para o esclarecimento das simbologias animais. Por outro lado, a história religiosa, a história da nobreza, a história das instituições e das ordens religiosas, a história política, da alimentação, do quotidiano, a heráldica, a sigilografia, constituem-se como importantes contributos para as atribuições simbólicas dos animais, para além do fundamental estudo da história da cultura e das mentalidades medievais. É desta colaboração e diálogo entre diferentes aspectos do estudo da Idade Média que o nosso trabalho pode ser efectivado e proporcionar resultados válidos que se revelem, por sua vez, úteis para o estudo de outras disciplinas da história.

Teremos ainda de ter em conta os estudos sobre as simbologias dos animais noutras regiões e espaços geográficos, dada a transmissão e difusão dos textos e das próprias formas de representação da natureza que se verificou no Ocidente medieval, assim como a dos povos, culturas e civilizações com que a Europa ocidental contactou e daqueles que influenciaram a sua cultura e mentalidade.

Por fim, gostaria de sublinhar o facto de investigadores e estudiosos das representações animais doutros países se terem socorrido da zoologia e do estudo das condições naturais e das suas alterações num determinado espaço geográfico ao longo do tempo, para entender e enquadrar a investigação sobre os simbolismos animais na medievalidade Ocidental. Trata-se de uma componente importante para o estudo da cosmovisão da Idade Média europeia e que se pode revelar de grande utilidade para compreender como os animais adquiriram determinadas simbologias numa região ou em espaços geográficos mais vastos.

É, portanto, através do diálogo interdisciplinar que o estudo das simbologias animais na Idade Média portuguesa poderá evoluir e contribuir para entender a forma como a natureza e o mundo foram então concebidos, e que transformações se sucederam até se criarem as rupturas que levaram ao desabrochar de uma nova cosmovisão, mas também para explicar as permanências na atitude do homem em relação a determinados animais e que hoje em dia, por vezes, ainda subsistem.

(Página intencionalmente deixada em branco)

Animalia

A Simbólica do Bestiário

Margarida Mafra

No contexto do grupo de trabalho «Imagens Medievais» surge a ideia da criação de uma base de dados dedicada à representação do Bestiário nas artes portuguesas dos séculos XII a XV. Os campos escolhidos, de acordo com as áreas de estudo dos investigadores do IEM, foram, numa primeira etapa, a Literatura, a Escultura e a Iluminura. Actualmente está também prevista a integração da Ourivesaria neste corpus de imagens.

A base de dados, Animalia, tem por objectivo primário ser um corpus de imagens, por vezes de difícil acesso, ligadas à sua descrição e diversas simbologias. Em última instância, servirá como um importante instrumento de trabalho, quando acessível a um público mais vasto.

Envolvi-me neste projecto, ainda enquanto bolsreira de Integração na Investigação da FCT, quando a base de dados era apenas uma ideia embrionária. As primeiras entradas ao corpus de informação eram elaboradas em fichas ainda não introduzidas online. Uma vez o formato para cada entrada na base estabelecido e a base de dados desenhada pelo Prof. Daniel Alves, o trabalho pôde começar.

Dividida portanto, e para já, em três principais áreas de pesquisa, Literatura, Escultura e Iluminura, cada uma destas tem um formato de ficha diferente, espécie de bilhete de identidade, dedicada a cada representação de animal. As especificidades de cada área vieram definir as diferenças entre os “bilhetes de identidade” para cada área.

Dedicando-me eu mesma à iluminura, começo por isso pela apresentação deste campo. As 107 fichas introduzidas nesta área correspondem aos três Livros das Aves conservados em Portugal (o manuscrito do Mosteiro de Alcobaça, séc. XII, o do Lorvão, séc. XII e o do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra, séc. XIII) e ao Livro das Horas de D. Leonor (séc. XV).

A configuração geral da ficha apresenta, como informações indispensáveis à identificação e localização do animal representado, a fonte, a cota, o fólio e respectiva datação. A estes parâmetros se acrescentam outros, dedicados a uma análise mais pormenorizada da iluminura: identificação do animal e animais associados, descrição, simbologia, suporte, dimensões, imagem da mesma, instituição produtora e detentora do manuscrito e, por fim, as referências bibliográficas úteis na análise do animal representado.

Já relativamente à escultura, até à data constam da base de dados 38 fichas, todas elas representações que datam do século XIII. Do conjunto constam 13 igrejas (S. Salvador de Bravães, S. Pedro de Rates, S. Cristóvão de Rio Mau, entre outras) e a capela de Santo Abdão de Ponte de Lima. Estas fichas, no que toca à sua estrutura, diferem das anteriormente descritas apenas por delas não constarem os campos “Cota” e “Fólio”, por razões evidentes.

Quanto à literatura, constam já 23 fichas, relativas a 6 manuscritos que datam dos séculos XIV e XV. Na estrutura destas fichas, vemos substituídas as “Cotas” pelos campos “Edição” e “Página”, bem como a substituição da “Imagem” do animal pelo seu “Excerto ilustrativo retirado da Fonte”, isto é, o excerto do qual consta o animal analisado pela ficha. Todos os outros campos (descrição, simbologia, suporte, instituição, etc) são mantidos, à excepção das dimensões.

Concluindo esta breve apresentação, que tinha por objectivo dar a conhecer a base de dados Animalia, como projecto integrado no grupo de investigação dedicado ao Bestiário Medieval, resta-me reafirmar a continuação do trabalho, apontando para um corpus de informação e imagens cada vez mais rico, completo e acessível como ferramenta de trabalho.

Localising Animals in Late Medieval Visual Art Animals Shown at Images from the Digital Image-Server REALonline

Ingrid Matschinegg

The Institute for Medieval and Early Modern Material Culture / Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (IMAREAL) which is affiliated to the Austrian Academy of Sciences conducts research into material culture with the aim of opening up everyday life in the Middle Ages and Early Modern Period.

The importance of pictorial sources for the study of daily life and material culture has always been of central importance for the institute. Our research is based in a large part on a continuously growing photographic archive of thousands of photographs mainly of central European provenance. The collection contains now more than 20.000 objects from the Middle European area, covering a time span from 1200 to 1650. The digitization of this photo-collection has been completed; any new records are immediately stored as digital images. The systematic photographic documentation activities yield an annual increase of about 700 objects. Since the beginnings of this project in the seventies of the last century, we have created a database containing the textual descriptions of each single pictorial document. This database is on the one hand indispensable for the storage of a growing amount of detailed information; on the other hand it facilitated quantitative analyses focusing on the visualisation of daily life in the Middle Ages. Moreover, the collection and documentation is now part of the central European digital cultural heritage.

Images contain information on people, objects, situations etc. and the relations between their producers and their addressees. They have to be analysed with an awareness of their role as media for communication between humans, that is between their producers, artists, patrons or the theological authority on the one hand, and their recipients of different status, knowledge and needs on the other.

Their means of communication are signs and symbols that imply, in the words of the art historian Michael Baxandall, “patterns of intention”.¹

The IMAREAL analyses these signs, symbols and patterns of intention with a view to getting a clearer idea of everyday life and the material culture of the Middle Ages. For example, medieval images often used symbols for moral or didactic purposes. That means that the artists employed signs and patterns to instruct their addressees, above all the illiterates, in moral issues. A means of communicating their moral intentions was to refer to the addressees everyday life. So many signs and symbols were based on things as well as animals which were very well known to or even used by the potential recipients of the final image. However, when we read the image as a source of information on everyday life in medieval society, we always need to bear in mind that the signs did not stand for themselves, but were to lead the recipients to the (theological) message of the image. As Gerhard Jaritz pointed out, that – based on these premises – we identify signs, analyse their relevance and interpret the ‘reality’ of such sign-bearing objects in everyday life.² While the database REALonline is geared to facilitate these specific investigations, it also allows to search for images for various purposes.

So what is there to say about animals shown at the institute’s collection of medieval and early modern images?

It is widely known that the depiction of animals was of major importance in the visual culture of the middle ages. Famous examples of this are the richly illustrated bestiaries and other books on animals that drew on the Physiologus.³ However, the depiction of animals was not limited to this genre that was more widely spread in Western than in Central Europe. Animals also found their way into a large number of other visual representations not specifically dedicated to them. Several of these draw on the bible, namely the Genesis (fig. 1) or the story of Noah’s ark (fig. 2), and the saints’ legends, with the legend of St Francis of Assis, the patron saint of the animals (fig. 3), obviously being the most important among these or the less known Saint Wendelin (fig. 4).

Around 20% of all the images in our collection include animals. The total number of animals shown amounts to more than 10000 (n=10039). This result

¹ BAXANDALL, M., *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, 1985, pp. 1-11.

² JARITZ, G., *Images. A Primer of Computer-Supported Research*, (Halbgraue Reihe zur historischen Fachinformatik A 22), St. Katharinen, 1993, pp. 17-18.

³ RESL, B., “Introduction. Animals in Culture ca. 1000-ca. 1400”, in RESL, B. (ed.), *A Cultural History of Animals in the Middle Age*, Oxford / New York, 2007, pp. 1-26 *maxime* 10-12.

departs from a wide definition of the term including not only real animals but also fabulous, symbolical and imaginary creatures.

All of these animals fall into roughly 250 identifiable categories (those creatures that were not identifiable were assigned larger categories, such as birds, fish or simply animals).

| | <i>Number</i> |
|---------------------------|---------------|
| 1 Horse | 1443 |
| 2 Dog (incl. hunting dog) | 657 |
| 3 Dragon | 560 |
| 4 Donkey | 446 |
| 5 Lion | 340 |
| 6 Sheep | 298 |
| 7 Ox | 282 |
| 8 Deer | 225 |
| 9 Eagle | 149 |
| 10 Snake | 139 |
| (...) | |
| 20 | 82 |
| (...) | |
| 30 | 62 |
| (...) | |
| 40 | 43 |
| (...) | |
| 50 | 32 |
| (...) | |
| All | 10039 |

Table I: List of animals and the quantitative appearance on images in the collection REALOnline

That the most frequently depicted animals in medieval visual art are horses and dogs comes as no surprise as both of these can appear in various contexts. Horses are, of course, omnipresent in the medieval knightly culture; in general, they symbolise status like emperors (fig. 5) dukes (fig. 6) and in the biblical context the three Kings or Magi (fig. 7) and aristocratic male saints like S. George (fig. 8) and S. Martin (fig. 9) riding “noble” horses. Moreover, horses were included in scenes

depicting daily life. The depicted scene mirrors the importance of the productive potential of domestic animals in the middle ages (fig. 10).

Finally, horses enhance the “male dominance” in medieval imagery: while there are four times more men than women in all the images collected in our database, this ratio increases to ten to one in those images that also include one or more horses.

Like horses, dogs feature in various contexts: they are closely linked to the Dominicans who owe their name “domini canes” meaning dogs of the lord to them – the dog ejecting flames is the trademark of the Dominicans (fig. 11). A dog is also trademark of Saint Roch (fig. 12).

The dogs in the images do not immediately draw our attention. We only become aware of them when we take a closer look at the visuals (fig. 13), an image full of details; the same holds true for this mass scene, the Crucifixion (fig. 14), and again there is a dog. Why are these dogs in the picture, what do they signify? In general, animal imagery in the Middle Ages, particularly in churches, usually symbolized some trait of character and a moral message. Dogs could have had quite different roles, eg. they appeared sometimes as the devil.

Art mirrors, sometimes directly, sometimes subliminally, almost every change of human experience through history. Therefore, the role of dogs, in life as in art, might add insight about what was happening in the world of the Renaissance. In the profane paintings of the later middle ages an early modern period pet-dogs served to symbolise a woman’s nobility (and sexual desire) (fig. 15). Indeed, dogs are slightly more often depicted with women than with men (the only exception to this rule are hunting dogs).

Skipping the third ranked dragon – more about the fabulous creatures below – and resuming the other animals at the top of the list: Some of them, such as the ox and the donkey, owe their importance in the medieval imagery to the fact that they feature in the visualisation of the holy bible a particularly of scenes from the life of Jesus, with the donkey having several roles: witnessing the birth of Christ, it helps the Holy family to escape from Herode and it carries Jesus Christ into Jerusalem. Most of the other animals in the list, namely the eagle, the lion, the deer, the lamb and the snake, are also well-known and widespread Christian symbols.

Popular iconography

Turning to the middle of the listing (see table 1), we find animals who were not immediately involved in the incidents of salvation – but having various meanings in the visual arts and literature – eg. their function as disguised humans in fables and tales.

One of the many animals that plays an important role more in popular iconography than in the sacred imagery of the late middle ages, is the cat. Cats are often depicted together with mice, they have a tensed relationship; Common motifs are: Cats keep the house free from mice (fig. 16 and fig. 17) or Cats play with mice and vice versa (fig. 18 and fig. 19).

Skipping to the end of the list (see **Table I**) we find a wide range of animals with just one unique appearance like the badger or the wild duck; some of them like the antelope, leopard, hippopotamus or the tiger - belonging to distant – and in the middle ages widely unknown regions. These creatures entered into the pictorial representation with the beginning of the European expansion into the new worlds while others lost their meaning at the end of the middle Ages.

Fabulous creatures

In the article “Did imaginary animals exist?” Pamela Gravestock emphasizes the distinction between real and imaginary (or realistic – non realistic) as not relevant for the middle ages.⁴ The dilemma results more from the modern, naturalistic sight on the medieval imagery.

The image-collection REALonline contains some 600 (or 6 %) phantastic creatures. Griffins, basilisks, phoenixes are among the fabulous creatures as well as sea-monsters, unicorns and dragons. Latter are the most frequent among the imaginary animals. As more of a surprise the dragon came third among all animals in our sample. This cannot solely be explained by the importance the dragon has in profane literature and its visualisation (fig. 20). Dragons also feature in christian iconography, where it was commonly used to represent the devil. Two frequently depicted Saints, namely Saint George (see fig. 8) and Saint Margaret are usually “accompanied” by a dragon (fig. 21).

Since the whole image collection is available at the institutes’ public domain server REALonline (www.imareal.oew.ac.at/realonline), it is possible to browse within the medieval and early modern visual heritage for the various animals, plants, material objects, etc. Our database might be a worthy digital-resource for further investigations in the pre-modern animal world.

⁴ GRAVESTOCK, P., “Did imaginary animals exist?”, in HASSIG D. (ed.), *The Mark of the Beast*, New York, 2000, pp. 119-139.



Fig. 1
The Creation of the World
Manuscript illumination, Miniature
from the “Schwabenspiegel”, 1423;
Austrian National Library,
Codex 2780, fol. 8r.
(REALonline image number 006567)



Fig. 2
Noah's Ark
Manuscript illumination, Miniature
from an illustrated Chronicle ca.
1375-1400”; Austrian National
Library, Codex 2768, fol. 38v.
(REALonline image number 006330)



Fig. 3

Saint Francis among Animals
 Manuscript illumination,
 Miniature from Egidius of Ratibor,
 The Life of Saint Francis, Bohemia
 ca. 1510 -1520. Czech Republic,
 Jindrichuv Hradec, Statni Archiv
 Oblastni, Ra Cernin, fol. 54r
 (REALonline image number 008425)



Fig. 4

Saint Francis among Animals
 Manuscript illumination,
 Miniature from Egidius of Ratibor,
 The Life of Saint Francis, Bohemia
 ca. 1510 -1520. Czech Republic,
 Jindrichuv Hradec, Statni Archiv
 Oblastni, Ra Cernin, fol. 54r
 (REALonline image number 008425)



Fig. 5
The Return of the Cross by Emperor Heraclius
Panel painting, ca. 1480 – 1490, Bardejov
Slovakia, parish church S. Egidius
(REALonline image number 011858)



Fig. 6
Ride of Duke Leopold
Panel Painting by Rueland Frueauf
the Younger, 1505, Museum of the
Monastery Klosterneuburg, Austria
(REALonline image number 000030)



Fig. 7

The Adoration by the Kings

Panel painting ca. 1445 – 1455,

Diocesan Museum Freising

(Bavaria) Germany

(REALonline image number 004935)

Fig. 8

Saint George Fighting the Dragon

Panel painting by Friedrich Herlin

(ca. 1425/30-1500), City Museum

Nördlingen (Bavaria), Germany

(REALonline image number 004669)



Fig. 9

Saint Martin

Panel painting c. 1510 – 1520,

parish church Sabinov Slovakia

(REALonline image number 011791)



Fig. 10

Month of April

Detail from Season cycle, ca.

1505-1510. Wall Painting at the

Castello Buonconsiglio, Trento, Italy

(REALonline image number 004238)



Fig. 12

Saint Roch with dog

Panel painting c. 1480 – 1490, parish

church S. Helena Arnutovce Slovakia

(REALonline image number 012039)

Fig. 11

Saint Dominicus with dog

Coloured woodcut, 1493, Graphical

Collection of the Benedictine

Monastery Seitenstetten, Austria

(REALonline image number 014467)





Fig. 13
Saint Roch with dog
Panel painting c. 1480 – 1490, parish church S. Helena Arnutovce Slovakia (REALonline image number 012039)



Fig. 13a
Detail

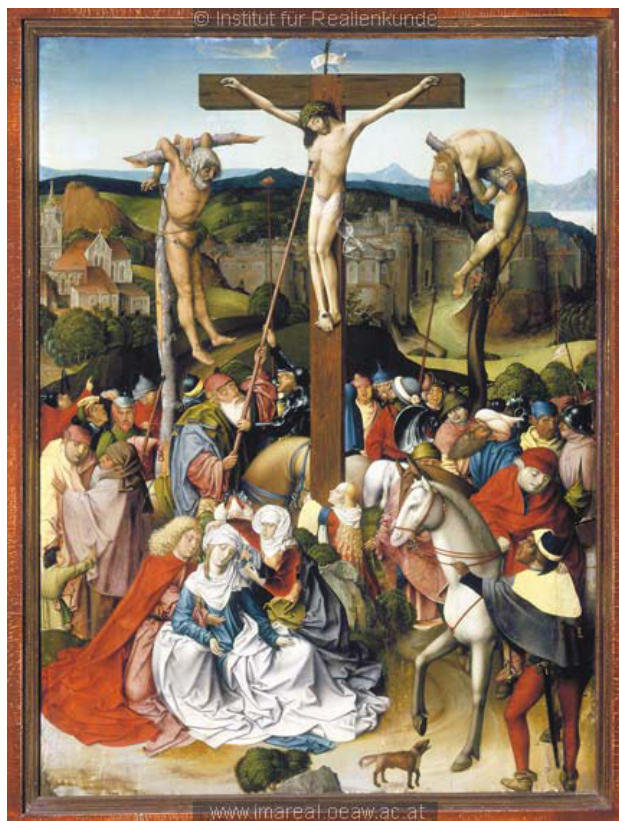


Fig. 14
Crucifixion of Christ
Panel Painting, 1496, by Rueland
Frueauf the Younger Museum of the
Monastery Klosterneuburg, Austria
(REALonline image number 004767)



Fig. 14b
Detail



Fig. 15

Portrait of a Lady with Lap Dog

Portrait book of Hieronymus

Beck, Manuscript painting c.

1575-1585. Kunsthistorisches

Museum, Austria IN 9691, fol. 553

(REALonline image number 014106)

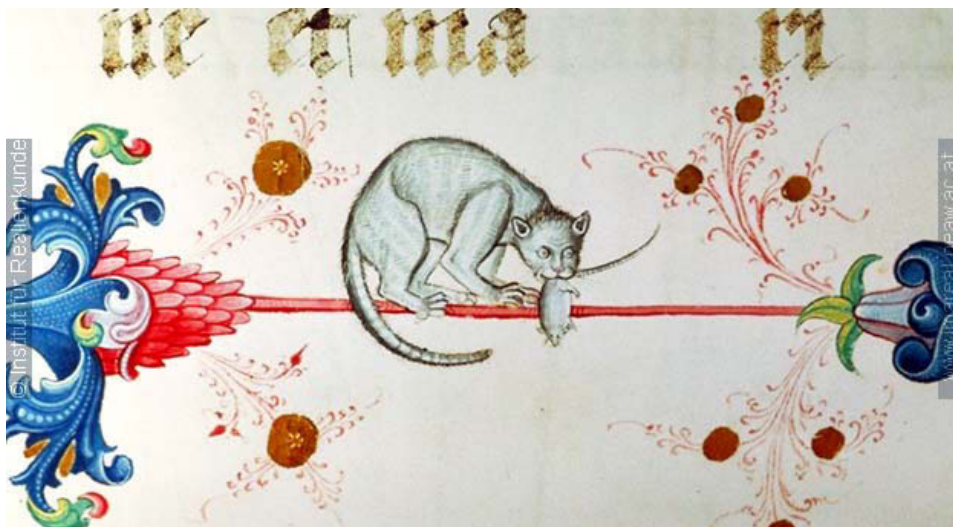


Fig. 16

Cat with mouse

Manuscript illumination
in the Millstatt Antiphonar
of the order of St. George.
1481, University library Graz,
Austria cod. 1, fol. 33r
(REALonline image number 007434A)

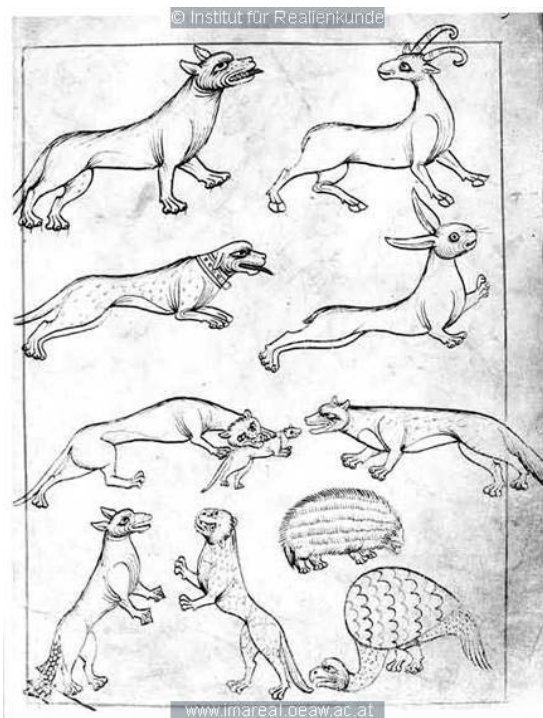


Fig. 17

Cat catching a mouse

Detail from the “Reiner Musterbuch”
(Book of patterns), Austrian
National Library Cod. 507, fol. 9r.
(REALonline image number 003207)



Fig. 18
Cat playing with a mouse
 Manuscript illumination. Detail
 from a prayer, ca. 1460 – 1470,
 Austrian National Library
 Cod. s. n. 2599, fol. 94v
 (REALonline image number 007143)

Fig. 19
Mice playing with a cat
 Coloured pen drawing, Illustration of
 Hans Vintler “The flower of virtue”,
 ca. 1400 – 1450, Austrian National
 Library Cod. s. n. 12819, fol. 130r
 (REALonline image number 007380)



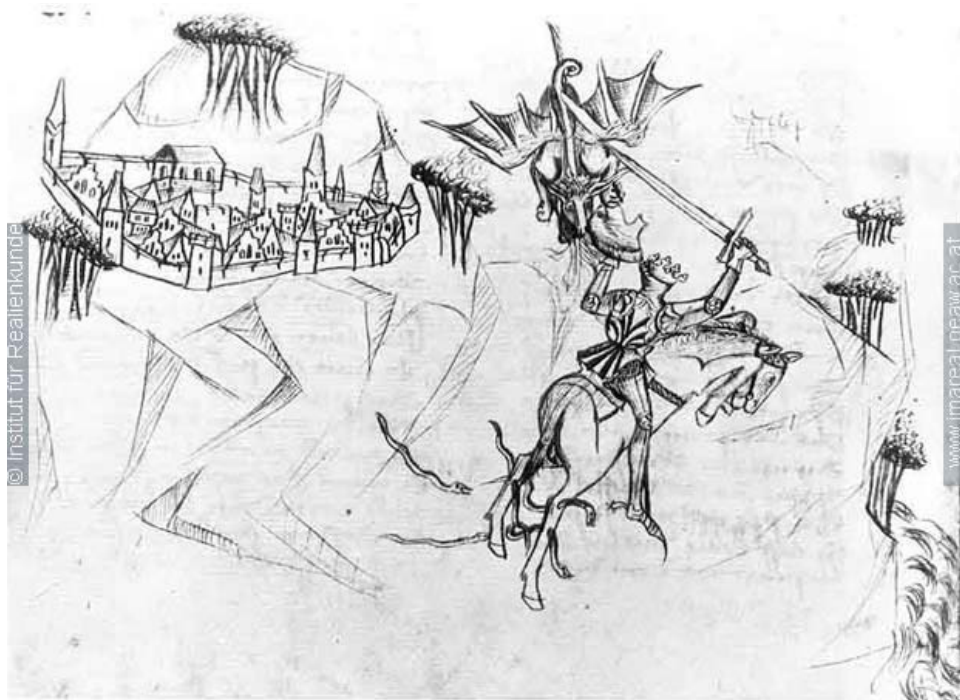


Fig. 20
Dragonhunter
Colored pen drawing, illustration to
Heinrich of Neustadts'adventure novel
Appolonius of Tyre, 1467, Austrian
National Library Cod. 2886, fol. 48v
(REALonline image number 003143)



Fig. 21
S. Margaret with dragon
Panel painting ca. 1495 – 1505,
Diocesan Museum Gurk-Klagenfurt, Austria
(REALonline image number 001093)

(Página intencionalmente deixada em branco)

(Página intencionalmente deixada em branco)

O Bestiário

Um Género Medieval

Angélica Varandas

*Chi commence li livres c'on apele Bestiaire.
Et por ce est il apelés, qu'il parole des natures des bestes.*

– Pierre de Beauvais

No início do séc. XII, emerge na Europa, em particular em Inglaterra e em França, um género textual conhecido como Bestiário, como nos garantem as palavras de Pierre de Beauvais no prólogo do *Bestiaire*.

Um livro que fala da natureza dos animais, assim Pierre de Beauvais define o bestiário. As suas raízes mergulham na antiguidade greco-latina, num conjunto de histórias sobre animais, transmitidas por Heródoto, Aristóteles e Plínio, e, em particular, no Fisiólogo, um género que explora as características e hábitos dos animais para veicular mensagens de natureza cristã.

O Fisiólogo, ou o Naturalista, foi desenvolvido em Alexandria entre os séculos I e III. O original grego, hoje perdido, está na base das versões latinas cujos manuscritos mais antigos datam do séc. VIII. Alguns dos críticos mais conceituados, como Florence McCulloch, consideram que esse original grego não integraria as alegorias moralizantes, consistindo apenas na descrição dos animais propriamente dita, tendo sido essas acrescentadas *a posteriori* por mão cristã.¹ Das várias famílias de manuscritos organizadas por Montague James Rhodes, em 1928, foi precisamente a versão B do Fisiólogo latino a originar quer os bestiários franceses de Philippe de Thaon e Pierre de Beauvais, bem como os manuscritos ingleses que fazem parte da primeira família de bestiários, em particular a sub-família B-I de acordo com a

¹ MCCULLOCH, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962.

catalogação dos manuscritos ingleses realizada, em 1962, por Florence McCulloch.² A autora apelidou esta subsecção de B-I por constituir parte da Primeira Família de Bestiários (daí B) e por estes bestiários se caracterizarem por incluírem, entre os seus fólios, passos das *Etimologias* de Santo Isidoro (daí I, de Isidoro). Na verdade, a obra do bispo de Sevilha, em particular o Livro XII – “De animalibus” – não só teve um enorme impacto na cultura medieval, mas foi também o principal responsável pela transformação do Fisiólogo no Bestiário.

No caso inglês, das quatro famílias propostas por James, é na segunda que se incluem os manuscritos mais representativos dos bestiários produzidos ao longo dos séculos XII e XIV. Distinguem-se das versões do Fisiólogo e dos textos da Terceira e Quarta Famílias por possuírem algumas características comuns. São elas:

1. maior influência das *Etimologias* de Isidoro, tanto a nível da citação como a nível da organização dos capítulos;
2. presença de alguns capítulos que não possuem a vertente moral;
3. adição de excertos da obra de Solino, *Collectanea rerum memorabilium*;
4. cópia de longos excertos do *Hexaemeron* de Santo Ambrósio de Milão;
5. passos extraídos de *De universo* de Rábano Mauro e do *Pantheologus* de Pedro da Cornualha;
6. acrescento de um sermão no capítulo do cão que se inicia com a expressão “Quocienscumque peccator”.

De resto, os críticos defendem que todos os manuscritos da Segunda Família são de origem inglesa. Na maioria de cada um dos capítulos, à descrição do comportamento de cada um dos animais – a sua figuração ou *naturas* – segue-se a interpretação desse mesmo comportamento em termos simbólico-alegóricos – a sua moralização ou *figuras*. Deste modo, o Bestiário, longe de constituir um tratado de história natural, como alguns críticos já defenderam, é, na realidade, um texto didáctico que, encontrando na Bíblia o reduto singular de ensinamentos morais e religiosos, se destina a veicular verdades de ordem teológica àqueles a quem se destina – noviços e conversos das ordens religiosas que o utilizavam como livro de estudo.³

² JAMES, J., *The Bestiary, Being a Reproduction in Full of the Manuscript Ii.4.26 in the University Library, Cambridge, with Supplementary Plates from Other Manuscripts of British Origin, and a Preliminary Study of the Latin Bestiary as Current in England*, Oxford, Roxburghe Club, 1928. MCCULLOCH, Florence, *op. cit.*

³ Entre os críticos que concebem o Bestiário como um tratado de História Natural, contam-se T. H. White que, na sua edição do Bestiário de Cambridge (Cambridge University Library, MS Ii.4.26), conhecida como *The Book of Beasts* (New York, G. P. Putnam's Sons, Capricorn Books, 1954, reeditada por Dover Publications, 1984), afirma: “A Bestiary is a serious work of natural history, and is one of the bases upon which our own knowledge of biology is founded, however much we may have advanced since it was written.” (p. 231).

Os bestiários circulavam, pois, em contexto monástico: eram copiados nos *scriptoria* dos mosteiros e estudados pelos próprios monges que aí viviam em clausura. Acompanham assim o desenvolvimento e crescimento das bibliotecas monásticas, sendo copiados, ampliados, imitados e traduzidos por intermédio de várias mãos. Alguns dos manuscritos eram encomendados por outras instituições religiosas. Em Inglaterra, das várias dezenas de manuscritos em circulação, apenas dois terão sido encomendados por patronos seculares. Referimo-nos aos manuscritos-irmãos hoje conhecidos como Harley 4751 e Bodley 764.

Isto significa que tanto a produção como a leitura do Bestiário eram controladas pela Igreja que ditava a hermenêutica das narrativas em termos morais, didáticos e ideológicos, numa leitura que reproduz simultaneamente um movimento sequencial, linear ou horizontal e um percurso ascendente ou vertical.

A dimensão linear, encontramos-na na estrutura diegética dos capítulos em que a parte literal, que inicia cada um deles, dá lugar à parte simbólico-alegórica, muitas vezes por intermédio da citação bíblica. O Bestiário ensina-nos que o caminho da leitura ruminativa se processa da *naturas* para a *figuras*, e que é a última que domina e se impõe à parte descritiva, estabelecendo os parâmetros pelos quais devem ser interpretados os símbolos animais. Por esta razão, este movimento horizontal determina, acima de tudo, um percurso vertical, uma vez que as lições a reter de cada história animal remetem para Deus desdobrado em Verbo e Logos como criador do universo e feito carne com Cristo, para Deus enquanto único e possível reduto do Amor e da Verdade.

Ambos os movimentos são possibilitados pelos três níveis da leitura alegórica subjacentes ao texto. Tomando cada animal como *exemplum*, o Bestiário permite a passagem do literal ao alegórico e deste ao místico ou anagógico, ou, ainda, se quisermos, na acepção de Santo Agostinho, a libertação das amarras da *cupiditas* para atingir a *caritas*, numa viagem interior em direcção a esse amor único e verdadeiro que permite ao homem a união com Deus. O Bestiário é, pois, produto de uma estética e imaginação de raiz simbólica que encontra na filosofia neoplatónica a sua pedra angular.

O neoplatonismo cristão marcou sobremaneira a vivência cultural do homem da Idade Média desde os primeiros séculos do cristianismo até finais do século XIII, início do séc. XIV, altura em que se interpõe uma nova visão do mundo, alimentada por factores muito diversos a que, em breve, faremos referência.

Também Wilma George e Brunson Yapp, na obra *The Naming of the Beasts. Natural History in the Medieval Bestiary* (London, Duckworth, 1991) procuram encontrar no mundo natural os referentes reais dos animais descritos nos bestiários.

Concebido, produzido e distribuído em contexto monástico impregnado desta filosofia neoplatónica cristã, o Bestiário assume que todas as criaturas constituem signos a interpretar numa rede simbólica de correspondências entre o mundo natural e o divino. Uma vez que a Natureza é um Livro aberto escrito pelo dedo de Deus, como afirmam Santo Agostinho, Bernardo Silvestre ou Hugo de S. Vítor, o homem deve contemplar o mundo natural para dele retirar os ensinamentos morais e atingir o conhecimento necessário à sua salvação no Dia do Juízo Final.⁴

Mas se Deus escreveu o livro do mundo com o Seu dedo e o criou por meio da Sua palavra, foi também Ele quem ditou os Evangelhos a Mateus, Marcos, Lucas e João. Deste modo, como revelou Orígenes, a Sagrada Escritura reflecte a escrita do mundo por parte do Senhor, pelo que ambas se assumem como *specula* uma da outra. Tanto a Bíblia como a Natureza são perfeitas e sagradas, pois são fruto da vontade divina, e, como tal, nelas se condensa todo o Cosmos e nelas se cumpre um ideal de totalidade. Ambas possuem um princípio e um fim e ambas constituem meios privilegiados para chegar ao conhecimento de Deus e, logo, à salvação.

Também os bestiários, embora produzidos por mãos humanas, transmitem lições a retirar do grande Livro da Natureza. Por conseguinte, também eles reflectem (mais uma vez, no sentido medieval de *speculum*) a escrita divina e verdadeira, revelando, de igual modo, os mesmos princípios de totalidade e universalidade, contidos quer na Bíblia quer no mundo natural.⁵ Muitos bestiários iniciam-se com parágrafos e imagens que descrevem a Criação, apresentando Deus como o princípio e o fim de todas as coisas, estabelecendo uma unidade estrutural e simbólica em torno da figura do Senhor. Para além disso, vêm advertir o homem a aprender com os animais, pois, tal como o homem, também os animais partilham da mesma criação e fazem parte do Livro da Natureza. Como recorda Alanus de Insulis, em *Incarnatione Christi*:

Omnis mundi creatura quasi liber et pictura
nobis est et speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis
nostris status, nostrae sortis
fidele signaculum.⁶

⁴ A metáfora da concepção do mundo enquanto Livro, escrito por Deus, é explorada por Hugo de S. Vítor no *Didascalion*, por Bernardo Silvestre, em *De mundi universitate* e por Santo Agostinho nas *Confessiones*. Diz o último, numa citação aqui recordada por intermédio da tradução portuguesa da obra referida: “Mas quem senão Vós, Senhor, estendeu sobre nós e para nosso proveito o ‘firmamento’ de autoridade da vossa divina Escritura? ‘O que será dobrado como um livro’, e agora estende-se como um pergaminho sobre as nossas cabeças. (...) Desdobrastes como um pergaminho o firmamento do vosso livro. (Santo Agostinho, *Confissões*, trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, 2ª ed., Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1990, pp. 368-9).

⁵ De resto, a metáfora do Livro enquanto espelho divino subjaz ao carácter enciclopédico da cultura medieval e à necessidade de produzir obras que revelem precisamente esse carácter, como enciclopédias e *summas*.

⁶ “Cada criatura do universo / Quase como um livro ou um quadro / É para nós como um espelho; / Da

Num mundo prenhe de significado, é necessário desvelar as verdades espirituais escondidas na Natureza e saber ler a hermenêutica de uma linguagem simbólico-alegórica, presente tanto no Livro dos Livros, como no Livro que é o mundo natural e, afinal, em todos os livros que, de uma forma ou de outra, embora imperfeitos e pálidos reflexos dos primeiros, esses sim, produzidos pela escrita verdadeira, fundadora e natural de Deus, deles se tentam aproximar na procura da redenção.⁷

É necessário não esquecer que, nesta hermenêutica de ordem exegética, intervém também a imagem, o que se torna sobremaneira evidente no caso dos bestiários.

Os primeiros exemplos de manuscritos de bestiários decorados com iluminuras datam de cerca de 1180. Na generalidade, cada capítulo de um Bestiário apresenta um animal por intermédio do texto e da imagem. Estas variam em tamanho e dividem-se quer em imagens de animais, utilizadas sobretudo no caso de aves, quer em imagens narrativas, que representam sequências diegéticas e evocam, em muitos casos, paisagens rurais ou ambiente urbanos. Todas elas, todavia, percorrem as mesmas etapas que o texto escrito e, tal como este, pressupõem que a literalidade da figura seja abandonada em prol da sua componente alegórica.

O Bestiário é um bom exemplo de como a imagem era entendida na Idade Média. Nas iluminuras dos bestiários cruzam-se a vertente literal ou material da figura e o seu valor espiritual, pelo que também elas são devedoras dos mesmos processos artísticos, filosóficos, morais e ideológicos que subjazem ao texto escrito. Estas imagens dão testemunho de que, mais do que constituírem simplesmente a literatura dos laicos ou “a bíblia dos iletrados”, numa clara subordinação ao texto escrito que acompanham, como afirmaram Émile Mâle e Erwin Panofsky com base na célebre afirmação do Papa Gregório Magno, elas assumem-se, na verdade, como textos destinados a ser lidos, não só por aqueles que não entendem as palavras (os iletrados), mas igualmente por aqueles para quem o texto escrito é compreensível.⁸

nossa vida, da nossa morte, / Da nossa condição, da nossa sorte, / Fiel signo” (trad. em ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 87).

⁷ Santo Agostinho opõe a escrita natural de Deus, reflectida pela Sagrada Escritura, à escrita dos homens, como eles imperfeita. E é precisamente no espaço dessa imperfeição que Santo Agostinho situa a sua própria obra: “Quando poderei eu, com a língua da minha pena, enumerar todas as vossas solicitações, terrores, consolações e incitamentos com que introduzistes a pregar a Vossa palavra e a distribuir a Vossa doutrina ao povo? Mesmo que fosse capaz de as enunciar por ordem, cada gota de tempo me é preciosa. (...) A inteligência comparou essas palavras, proferidas no tempo, com o Vosso *Verbo*, gerado no eterno silêncio, e disse: ‘Sim, a diferença é grande, muito grande! *Estas palavras* estão muito abaixo de mim. Nem sequer existem porque fogem e passam.’ Porém o *Verbo* de Deus, permanece sobre mim eternamente. (*sic*) (Santo Agostinho, *Confissões*, XI.2 e XI.6, p. 292 e pp. 297-8).

⁸ MÂLE, Émile, *L’Art Religieux du XIIIe Siècle en France. Étude sur l’Iconographie du Moyen Âge et sur ses Sources d’Inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1931. PANOFSKY, Erwin, *O Significado das Artes Visuais*, Lisboa, Presença, 1989. Uma das mais recentes contestações da imagem medieval como a “bíblia dos iletrados” pertence a BASCHET, Jérôme, *L’Iconographie Médiévale*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

Convém, pois, recordar o texto de Gregório, que faz parte de uma carta que o Papa dirigiu ao Bispo Sereno:

Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat picture cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione picture est.⁹

De facto, Gregório afirma, de forma explícita, que olhar para as imagens é exactamente o mesmo que ler um texto escrito (*pro lectione picture est*), pelo que também as imagens são dotadas dos mesmos processos complexos que o texto escrito envolve, isto é, a prática de uma primeira fase, que, no texto escrito, se traduz de forma oral – a *lectio* – que, por sua vez, conduz à tão importante segunda fase da *meditatio*, associada à memória, e que, estimulada pela prática da ruminação (*ruminatio*), permite atingir a fase última da leitura quando se ultrapassa finalmente o significado literal para ascender ao essencial, escondido no texto.¹⁰

É, segundo S. Gregório, esta dimensão das imagens como fonte de ensinamento e aprendizagem (*addiscere*) que as impede de serem encaradas como objecto de adoração e sim valorizadas pelo seu papel didáctico e moral. Na verdade, segundo esta perspectiva, a imagem deixa de ser encarada como objecto para passar a ser concebida como história (*per picturae historiam addiscere*) e, tal como história, entendida na sua vertente textual e retórica. Deste modo, as imagens assumem uma função idêntica à dos signos da linguagem verbal.

Xenia Muratova acredita que as imagens dos bestiários se enquadram na tradição zoológica clássica. Dada a ausência de manuscritos iluminados das *Etimologias* de Isidoro, os primeiros bestiários terão utilizado como modelos e fontes cópias de livros antigos de zoologia e cosmografia.¹¹

⁹ Gregório Magno, *Registrum epistularum. Epistola ad Serenus XI*, 10, Turnhout, Brepols, 1982 (CCSL 140A). “It is one thing to worship a picture, it is another by means of pictures to learn thoroughly [*addiscere*] the story that should be venerated. For what writing makes present to those reading, the same picture makes present [*praestat*] to the uneducated, to those perceiving visually, because in it the ignorant see what they ought to follow, in it they read who do not know letters. Wherefore, and especially for the common people, picturing is the equivalent of reading.” (tradução para inglês em CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 222).

¹⁰ *Lectio e meditatio* são as duas fases da *lectio divina* tal como é concebida pela *Regra de S. Bento*: “In the Rule we can distinguish the two elements which we have seen in the life of St. Benedict: the knowledge of letters and the search for God. The fundamental fact that stands out in this domain is that one of the principal occupations of the monk is the *lectio divina*, which includes meditation: *meditari aut legere*.” LECLERQ, Jean, *The Love of Learning and the Desire for God. A Study of Monastic Culture* (1961), New York, Fordham University Press, 1982, p. 13.

¹¹ MURATOVA, Xenia, “Bestiaries: An Aspect of Medieval Patronage”, in Sarah Macready and F. H. Thompson (eds.), *Art and Patronage in the English Romanesque*, London, Thames & Hudson, The Society of Antiquaries of London, 1986, pp. 118-44, pp. 121-2. Para outra opinião, ver KLINGENDER, F., *Animals in Art*

Enquanto as ilustrações dos manuscritos do Fisiólogo latino pretendem reproduzir a moralização presente no texto, os bestiários, pelo contrário, demonstram sobretudo um interesse pela organização do mundo animal recém-criado, dedicando maior atenção ao lugar que o animal ocupa na ordenação do mundo. É esta nova perspectiva que explica, em grande parte, que o Bestiário tenha deslocado as imagens que, no Fisiólogo, surgiam no final do texto, logo, após a leitura do mesmo, para o início, onde deixam de depender da leitura para introduzirem o animal descrito. Deste modo, a ênfase que, no Fisiólogo, as imagens atribuíam à parte alegórica, transforma-se, no Bestiário, e em particular nos manuscritos ingleses da Segunda Família, numa preocupação centrada no ciclo da criação, baseado no Génesis, de conteúdo mais enciclopédico. Daí que muitos bestiários se iniciem com iluminuras dedicadas aos vários momentos da criação do mundo, como acontece, por exemplo, com os manuscritos ingleses conhecidos como *Aberdeen Bestiary* e *Ashmole 1511*, revelando, de forma muito clara, a influência do *Hexaemeron* de Santo Ambrósio (ver figuras 1, 2 e 3). Na verdade, muitos dos manuscritos ingleses da subfamília de transição, uma subsecção da Primeira Família de bestiários, integravam já algumas imagens que reflectiam o desejo de plenitude enciclopédica do homem medieval e a nova concepção da natureza articulada com o pensamento neoplatónico.

Do mesmo modo, surgem neste manuscritos ilustrações de Adão a dar nome aos animais não numa apropriação do texto bíblico, como seria de esperar, mas de Isidoro (ver figuras 4 e 5). Estas imagens vêm testemunhar a importância da etimologia e da interpretação etimológica no contexto do Bestiário através da qual se cria um laço indissociável entre a coisa criada (neste caso, o animal) e a sua realidade expressa por intermédio da articulação verbal. Nas iluminuras, Adão estende o dedo, num gesto que, de acordo com Michael Camille, remete para o discurso oral e deixa entrever a centralidade do realismo absoluto, de raiz neoplatónica, no entendimento dos modos de significação, tal como foi expresso por Santo Agostinho por meio da sua complexa teoria do signo.¹² Para o bispo de Hipona, todos os elementos naturais possuem um sentido espiritual (a *significatio*) que funciona como um mediador entre a palavra (*signum*) e a coisa (*res*). Os signos aludem assim a ideias universais, pelo que as palavras só são importantes porque remetem para ideias de ordem espiritual. Os signos verbais, sendo entidades físicas,

and Thought to the End of the Middle Ages, Evelyn Antal and John Harthan (eds.), Cambridge, M. I. T. Press London, 1971, para quem as ilustrações dos bestiários devem a sua origem aos padrões utilizados nos têxteis de proveniência oriental.

¹² CAMILLE, Michael, "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy" in *Art History*, vol. 8, n. 1 (1985), pp. 26-49.

contribuem para a imperfeição da linguagem, associada aos sentidos, embora sejam necessários para comunicar aos outros as ideias intemporais contidas na mente.¹³

A imagem de Adão a dar o nome aos animais alia, portanto, a voz ao objecto, mas faz de Adão reflexo do próprio Deus que deu nome às coisas e assim as criou no início dos tempos. Se compararmos as iluminuras da criação com as de Adão a nomear os animais, percebemos como as duas figuras se mimetizam uma à outra, o que, na realidade, vem ao encontro da relação mística entre o primeiro homem e o Verbo feito carne: numa interpretação tipológica, Cristo é o novo Adão ou, se quisermos, Adão uma prefiguração de Cristo.

A demarcação, por meio de linhas geométricas, entre Adão e as criaturas nomeadas, vem ainda separar o homem, dotado de razão, dos animais irracionais, sublinhando a diferença entre o ser humano, criado à imagem e semelhança de Deus e, por isso, detentor de discurso verbal, e as criaturas que linguisticamente domina.

Ao longo dos sécs XII, XIII e XIV, o Bestiário gozou de enorme popularidade, tendo conhecido uma circulação paralela à do texto bíblico. O histograma apresentado por Ron Baxter em *Bestiaries and their Users in the Middle Ages* relativo aos manuscritos dos bestiários produzidos em Inglaterra dá conta dessa circulação:¹⁴

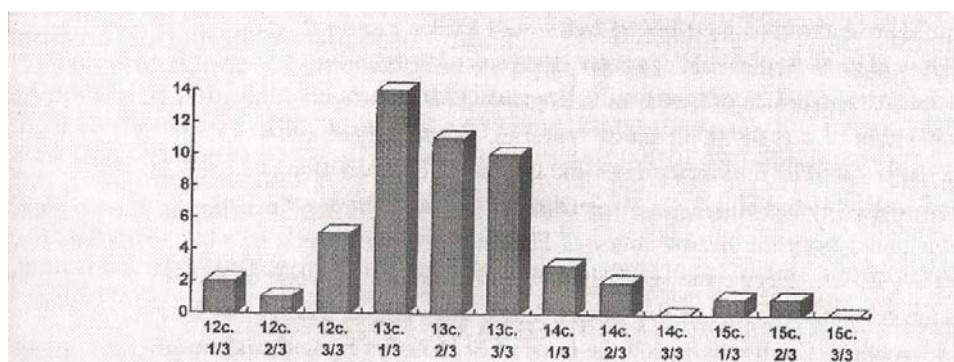


Tabela 1: Histograma relativo à circulação dos manuscritos dos bestiários produzidos em Inglaterra.

Nesta tabela, a linha vertical refere o número de bestiários produzidos em Inglaterra ao longo da Idade Média, enquanto a linha horizontal diz respeito aos séculos que conheceram essa produção. Verificamos que, a partir do século XII, o número de bestiários aumenta de forma exponencial, atingindo o seu auge ao longo do século XIII para logo decair no século XIV. Se os dois primeiros terços do séc. XV ainda

¹³ Santo Agostinho, *De Doctrina Christiana* (D. W. Robertson Jr. (trans.), *On Christian Doctrine*, New York, Liberal Arts Press, 1958)..

¹⁴ BAXTER, Ron, *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, London, Courtauld Institute, 1998, p. 167.

testemunharam a existência de bestiários, no último, a sua produção é já irrelevante. Nas palavras de Mermier:

During the late Middle Ages the Bestiary began to decline as a genre. People seemed to lose interest for it. Although animals continued to this day to be used by authors and poets, the moralized bestiaries of love disappeared altogether, surviving only through the age of printing with a single edition published in Italy during the sixteenth century, the *Libellus de natura animalium* by Vincento Berruerio de Piedmont.¹⁵

Este histograma comprova, de forma evidente, que o Bestiário, entendido como género dotado de todas as características que temos vindo a apontar ao longo deste trabalho se circunscreve à época medieval. Foi na Idade Média que conheceu o seu aparecimento mas foi também nela que encontrou o seu fim.

As razões que conduziram a este fim são de ordem variada e não podemos reflectir aqui sobre todas elas. De qualquer modo, entre as causas mais significativas do desaparecimento do Bestiário no final da Idade Média contam-se:

1. a passagem da fase monástica para a fase escolástica, associada ao surgimento das universidades que colaboraram para que as elites intelectuais deixassem de estar exclusivamente confinadas à clausura para passar a fazer parte integrante da vida intelectual fora do mosteiro;
2. o surgimento das ordens mendicantes que começam a desempenhar tarefas habitualmente reservadas aos párocos e, acima de tudo, a dominar o próprio ensino universitário. A sua acção junto dos mais desfavorecidos, em particular dos pobres e doentes e o facto de subsistirem da mendicidade, pregando um ideal de pobreza e desapego dos bens mundanos, à semelhança de Cristo, aproximou-os de todas as camadas sociais;
3. a introdução no ocidente dos tratados de Aristóteles, por intermédio dos árabes. A visão aristotélica da natureza contrariava, em muitos sentidos, a teoria platónica dos fenómenos físicos e seus arquétipos divinos. Para Aristóteles, a Física constituía a verdadeira ciência da natureza que possibilitava o estudo da transformação e movimento dos objectos. Todos os elementos naturais podiam ser observáveis e explicados a partir de um ponto de vista racional. Esta nova perspectiva, baseada na experiência e na observação directa, sendo de cariz determinista, encontrou resistência nos

¹⁵ MERMIER, Guy (trad.), *A Medieval Book of Beasts. Pierre de Beauvais' Bestiary*, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1992, p. v.

ideais cristãos de raiz neoplatónica. Por este motivo, as obras de Aristóteles começaram por ser veementemente condenadas e proibidas no ensino universitário. O conselho eclesiástico da universidade de Paris, no séc. XIII, erradicou os textos aristotélicos dos programas curriculares, punindo com a excomunhão quem se atrevesse a consultá-los. Esta proibição, todavia, não durou muito tempo. A partir de meados do mesmo século, as obras do filósofo grego influenciaram os mais prestigiados pensadores, desde Tomás de Aquino a Alberto Magno, Roger Bacon ou Robert Grosseteste, contribuindo para a laicização e desenvolvimento do pensamento científico e para a desagregação dos princípios mais paradigmáticos do neoplatonismo. Esta nova concepção de ciência, assumindo-se como um sistema de explicações racionais, baseado na matemática e garantido pela observação directa, dominou o pensamento europeu até ao séc. XVII e à Revolução Científica;

4. o advento do nominalismo. Esta nova visão científica, centrada no estudo do particular e não do universal, como advogava Roger Bacon, encontra no nominalismo a sua fundamentação filosófica. Para os nominalistas, ao contrário do que defendiam os seguidores do realismo absoluto, as coisas, na sua realidade física, não são universais, mas individuais. Os universais não possuem uma existência independente das coisas reais, mas existem nelas e delas são inseparáveis. O nominalismo veio, por um lado, abrir caminho ao empirismo e positivismo modernos e, ao mesmo tempo, veio, por outro lado, chamar a atenção para a existência e a importância do particular, encorajando, uma vez mais, a observação directa das coisas materiais e individuais. A natureza começa a deixar de ser um universo povoado de símbolos para passar a ser alvo de um interesse de cariz mais lógico e racional;
5. a cessação de privilégios da classe nobre e o ruir do feudalismo alimentados pelo surgimento da burguesia, ordem de carácter mais individualista, liberal e progressista, que acompanhou o crescimento das cidades e da actividade mercantil, contribuindo ambos para a secularização das mentalidades;
6. as Cruzadas, que proporcionaram o contacto da Europa com o Oriente, quebrando o isolamento do sistema feudal e abrindo à sociedade medieval novos mundos e novas perspectivas.

Estes são alguns dos factores que contribuíram para a secularização do pensamento ao longo da Idade Média, e, por conseguinte, também para a dissolução

de muitos dos ideais filosóficos neoplatônicos que, como verificámos, determinaram as características particulares do Bestiário medieval.

Deste processo de secularização havia já dado conta, o *Li Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival que, no séc. XIII, se apropria da estrutura do Bestiário não para veicular ensinamentos de ordem religiosa, mas para abordar a temática do amor cortês, convenção poética dominante ao longo dos sécs. XII e XIII.

A partir de finais do séc. XIV, o Bestiário desmembrou-se e as narrativas animais, bem como as imagens passaram a circular de forma independente noutros textos de carácter secular. Algumas destas histórias animais chegaram até nós, outras perderam-se por completo. Se hoje ainda associamos a raposa à traição, o leão ao estatuto régio ou o cão à fidelidade, não recordamos decerto o amor filial do veado ou a concepção divina da doninha que engravida pelo ouvido e dá à luz pela boca.

No Bestiário, as vozes dos animais, que ecoam tanto no texto como na imagem, não só pretendem aludir à Palavra de Deus, a voz primeira, tal como é revelada no Génesis e no Evangelho de S. João, como demonstram também a evidência, sublinhada, por exemplo, por Santo Agostinho, de que tanto o Homem como os animais fazem parte do plano de Deus. Recorrendo à temática animal para discorrer sobre as virtudes e os vícios, o Bestiário revela o desejo do Homem medieval se aproximar do Redentor e garantir a sua salvação.

Enquanto género profundamente medieval, assume-se não só como Livro de Bestas, mas também como Livro Exegético – *speculum* do Livro dos Livros e do Livro da Natureza – e Livro Mnemónico. Na sua idiossincracia, o Bestiário constitui, pois, um produto da Idade Média, dependendo em absoluto do contexto histórico-social, filosófico, estético e ideológico que marcou o período entre os séculos XII e XV.



Fig. 1
 A Criação do Céu
 (MS Ashmole 1511)



Fig. 2
 A Criação das Aves e dos Peixes
 (MS Ashmole 1511)



Fig. 3
 A Criação dos Animais Terrestres
 (MS Ashmole 1511)



Fig. 4
Adão Dá Nome aos Animais
(Aberdeen Bestiary)



Fig. 5
Adão Dá Nome aos Animais
(MS Ashmole 1511)

(Página intencionalmente deixada em branco)

Sobre os Animais na Matéria das Fábulas Medievais *O Livro de Exopo*

Ana Paiva Morais

Produção crítica sobre a literatura de animais na narrativa curta medieval – breve estado da questão

Não poderá deixar de causar perplexidade ao investigador que pesquisa sobre as fábulas medievais, quando olha o panorama da crítica, a escassez de estudos relativos à matéria usada nos textos que integram este género. Na verdade, os trabalhos que incidem sobre as fábulas raramente se debruçam sobre esta questão, tendendo a centrar-se em tópicos de outra natureza. Os dois estudos mais importantes surgidos nos últimos anos, que fazem um ponto de situação, de modo quase exaustivo, acerca da investigação sobre a fábula, dão-nos uma ideia razoável desta situação.¹

Outro tanto já não se poderá afirmar relativamente à investigação no campo dos *exempla* na Idade Média. Neste caso, as interrogações acerca dos animais na matéria da narrativa têm suscitado numerosos trabalhos por parte dos estudiosos. Basta recordar a obra colectiva editada em 1999 por Jacques Berlioz e Marie-Anne Polo de Beaulieu, *L'Animal exemplaire, Ve-XVe siècles*² ou o estudo de Jacques Voisenet, dado à estampa no ano seguinte, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*³, sem referir a quantidade apreciável de artigos dispersos que têm surgido, sobretudo de há duas décadas a esta parte. É interessante verificar que no volume colectivo recentemente publicado sob a direcção

¹ BOIVIN, Jeanne-Marie, *La Naissance de la fable en français. L'Isopet de Lyon et l'Isopet I-Avionnet*, Paris, Honoré Champion, 2006 (Essais sur le Moyen Age, 33); BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline e HARF-LANCNER, Laurence, *Les fables avant La Fontaine*, Genève, Droz, 2011 (Publications Romanes et Françaises, 253).

² BERLIOZ, Jacques e POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (eds.), *L'Animal exemplaire au Moyen Age. Ve-XVe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

³ VOISENET, Jacques, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

de Marie Anne Polo de Beaulieu, Pascal Collomb e Jacques Berlioz, *Le Tonerre des exemples. Exempla et médiation culturelle dans l'Occident médiéval*,⁴ onde se encontra uma importante secção dedicada à colecção de *exempla* do século XIV conhecida pelo título de *Ci nous dit*, na qual se apresenta um corpus assinalável de narrativas exemplares que vão beber ao fundo da literatura animal, apenas o artigo de Gert-Jan Van Dijk aborda de forma explícita a relação das fábulas com esta colecção de *exempla*.⁵ Mesmo nos vinte e dois volumes, já publicados, da série *Reinardus*,⁶ que é dedicada especificamente ao estudo da chamada fábula animal – para além da epopeia animal e dos fabliaux – raros são os trabalhos que se orientam neste sentido. Apesar de alguns de entre eles abordarem questões particulares desta área de trabalho, quase nunca se encontra uma tentativa para dar resposta à questão sobre a problemática dos animais enquanto matéria da fábula. Mau grado esta situação geral da crítica da fábula, não poderei deixar de adiantar que foi no âmbito dos encontros promovidos pela *International Beast Epic, Fable and Fabliau Society* posteriormente reunidos no seu anuário, *Reinardus*, atrás referido, que foi produzida uma das reflexões que melhor poderá servir para iluminar esta interrogação. A ela dedicarei algumas reflexões na última parte deste trabalho.

Para além do interesse que tem sido manifestado por este assunto nos estudos sobre os *exempla*, também no que toca ao bestiário se atesta uma atenção igualmente profícua, num larguíssimo campo de trabalho que tem sido amplamente trilhado. Sobre o universo do bestiário, porém, apenas aqui deixo esta breve referência, uma vez que outros intervenientes deste seminário melhor do que eu se pronunciarão sobre esta questão.

Mau grado a atenção que tem suscitado a introdução de animais na literatura medieval por parte dos estudiosos dos *exempla* e do bestiário, no que respeita à fábula medieval o que salta à vista é uma falta de curiosidade pelos animais como matéria privilegiada, ou, melhor dizendo, a ausência de uma interrogação crítica sobre este assunto. Os trabalhos mais importantes que se debruçam sobre este tipo de matéria têm vindo dos estudos sobre a simbologia dos animais, privilegiando mais correntemente o corpus do bestiário, ou, então, sobre a extensa questão da exemplaridade dos animais, que tem sido uma preocupação dos estudiosos dos *exempla*, como nos têm demonstrado os importantes estudos produzidos ou reunidos pela equipa do GAHOM, sediada em Paris, na EHESS.⁷

⁴ POLO DE BEAULIEU, Marie Anne, COLLOMB, Pascal e BERLIOZ, Jacques (eds.), *Le Tonerre des exemples. Exempla et médiation culturelle dans l'Occident médiéval*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁵ VAN DIJK, Gert-Jan, “Les fables dans le Ci nous dit”, in *Le Tonerre des Exempla. Exempla et médiation culturelle dans l'Occident médiéval*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 337-43.

⁶ *Reinardus. Yearbook of the International Beast Epic, Fable and Fabliau Society*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

⁷ GAHOM – Groupe d'anthropologie historique de L'Occident médiéval (<http://gahom.ehess.fr>).

Mais recentemente, Gert-Jan Van Dijk, investigador independente e participante assíduo nos encontros científicos promovidos por esta equipa, deu uma das definições mais operatórias da fábula produzidas até ao momento, na qual se identificam três grandes características em conjugação – o carácter narrativo, ficcional e metafórico da fábula. Porém, evitou explicitamente fazer uma descrição deste género baseada nas personagens, segundo ele, demasiado heterogéneas, uma vez que incluem animais, plantas, objectos inanimados, seres racionais, como o homem, os deuses e as personificações. Efectivamente, em vez de abordar especificamente a questão das figuras animais na fábula, Van Dijk dilui a questão dos animais na problemática mais geral das personagens. Não pareceu a este investigador que levantasse interrogações especialmente relevantes no que toca à hermenêutica da fábula o facto de a percentagem de personagens animais ser esmagadoramente superior, em todas as colecções que conhecemos, à de outros seres ou elementos que estão presentes nas fábulas, nem a possibilidade de a função hermenêutica dos animais poder ter nesse plano alguma especificidade digna de nota.

No contexto da literatura crítica produzida ultimamente, devo, no entanto, assinalar o contributo importante que constitui o artigo de Hugo O. Bizarri sobre as relações da fábula com o bestiário, apresentado no encontro sobre a tipologia das formas breves narrativas na Idade Média,⁸ onde ficou sobejamente demonstrado, a meu ver, que a relação entre estes dois géneros se deve ao uso comum da material animal e à relação de intertextualidade, com características muito especiais, que se desenvolveu entre eles, embora não seja a questão central tratada por Bizarri.

Os animais no *Livro de Exopo*

Observemos, então, o caso particular do *Livro de Exopo*, única colecção de fábulas medievais em língua vulgar portuguesa de que temos notícia. Conservado num manuscrito único na Biblioteca Nacional de Áustria, antiga Biblioteca Palatina de Viena, com a cota ms. 3270 e possivelmente datado do século XV, o seu conhecimento é relativamente recente, remontando a 1900, graças aos esforços empreendidos por Leite de Vasconcelos, que dele deu notícia em vastos e importantes estudos publicados na *Revista Lusitana*, tendo, inclusivamente, dado a lume a primeira transcrição deste fabulário.⁹ Foram, entretanto, realizadas mais duas transcrições do fabulário português, uma em 1993 por Justino Alves Maia

⁸ BIZARRI, Hugo O., “Fabula y mundo animal”, in Bernard Darbord (ed.), *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 221-237.

⁹ VASCONCELOS, J. Leite de, “O Livro de Esopo: fabulário medieval português”, in *Revista Lusitana*, vol. 8, 1903-1905.

Júnior, publicada em São Paulo,¹⁰ e a outra em 1994 por Adelino de Almeida Calado, saída na Imprensa da Biblioteca da Universidade de Coimbra.¹¹

Utilizarei, aqui, a designação da coleção proposta por Adelino de Almeida Calado, *Livro de Exopo*, por me parecer ser aquela que mais fielmente respeita a letra do texto editado.

No que se refere à distribuição dos protagonistas das fábulas, o *Livro de Exopo* não foge à regra dos principais fabulários medievais. Das 63 fábulas que contém, 44 são exclusivamente protagonizadas por animais, 10 incluem homens e animais e 5 apenas homens, havendo, ainda, um pequeno grupo de 4 fábulas que põem em cena outros seres ou elementos, como a fábula intitulada “o casamento do ladrão” (também chamada “o sol que queria casar”), ou ainda “o machado e a mata”, “os pés, as mãos e o ventre” e “a terra que pariu um rato”.

Num artigo dedicado à representação dos animais na literatura medieval, de 1984, Michel Zink dava uma panorâmica das várias representações dos animais em diferentes géneros e obras medievais francesas. Também aqui, o lugar concedido à literatura das fábulas é extremamente exíguo, se o compararmos com o espaço concedido ao *Roman de Renart* ou ao bestiário. Contudo, Michel Zink avança com elementos de relevo para esta questão ao incluir estes três grandes grupos de textos no capítulo que denomina “animais portadores de sentido”, conferindo à fábula uma dimensão particular neste grupo na medida em que é o único género que não está associado à alegoria nem à exegese:

As fábulas definem-se pela sua moralidade. O enunciado desta última ocupa, de resto, na fábula medieval, um lugar particularmente importante relativamente à narrativa, que muitas vezes é seca e pobre. Mas o sentido assim construído não é, bem entendido, de natureza idêntica ao dos bestiários. Nestes, cada um dos animais é tomado em si mesmo e tem uma significação imutável. Na fábula, pelo contrário, a anedota particular põe em evidência um tipo de comportamento que a moralidade convida a transpor do mundo animal para o mundo humano, transposição esta em que o jogo da analogia e da distância entre o animal e o homem contribui para suscitar o interesse e tornar convincente. O sentido está, por isso, imerso de modo muito mais profundo na matéria literária, uma vez que a revelação se funda, não só na escolha da anedota,

¹⁰ MAIA JUNIOR, Justino Alves (ed.), *Fabulário Medieval Português*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1993 (tese dactilografada e policopiada).

¹¹ CALADO, Adelino de Almeida (ed.), “Livro de Exopo”, separata do *Boletim Bibliográfico da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1994.

mas também no desenrolar da narrativa e no retrato, meio realista, meio antropomórfico, do mundo animal.¹²

Nesta definição, sobressai o modo como os animais são inseridos na narrativa, um trabalhado de composição que os envolve nela mais profundamente do que nos outros géneros que Michel Zink inclui nesta parte do seu estudo, e a propensão destes protagonistas para melhor se moldarem às exigências do mecanismo analógico da fábula, que implica uma operação de transposição, no final, para o mundo dos homens.

Parece-me residir neste último ponto, que refere a transposição final, uma das questões que permitirá considerar a função dos animais de modo distinto da dos restantes protagonistas da fábula. No prólogo do *Livro de Exopo*, à semelhança daquilo que se pode verificar em outros prólogos de fabulários medievais, não deixa de se referir o funcionamento das fábulas segundo a lógica da analogia, tornando este princípio individual da fábula num verdadeiro programa de leitura, mais do que numa mera modalidade de ordem genológica de organização do sentido com base na qual se estrutura toda a coleção.

Valerá a pena atentarmos nos termos em que no prólogo se estabelece esta linha de leitura dos textos da coleção:

Este Exopo, em aqweste sseu livro, poem muytas estorias ffremoas d.animalias, de homêes e de aves e de outras cousas, segumdo em elle veredes, pellas quaes ell nos emsinava como os homêes do mundo devem de viver virtuosamente e guardar.sse dos males.

Para logo de seguida, usando uma tópica muito corrente nos prólogos dos fabulários medievais, confirmar este esquema de leitura segundo uma lógica alegórica. Embora esta quase nunca esteja presente nas fábulas individualmente, legitima-as a partir do momento em que elas assim se apresentam inseridas

¹² «Les fables se définissent par leur moralité. L'énoncé de celle-ci tient même, dans la fable medievale, une place particulièrement importante par rapport au récit, souvent sec et pauvre. Mais le sens ainsi dégagé n'est bien entendu pas de même nature que dans les bestiaries. Ceux-ci prêtent à chaque animal pris en lui-même une signification immuable. Dans la fable au contraire, l'anecdote particulière met en évidence un type de comportement que la moralité invite à transposer du monde animal au monde humain, transposition que le jeu de l'analogie et de la distance entre l'animal et l'homme rend piquante et convaincante. Le sens est donc beaucoup plus profondément immergé dans la matière littéraire, puisque sa révélation se fonde, non seulement sur le choix de l'anecdote, mais aussi sur la conduite du récit et sur la peinture mi-réaliste, mi-anthropomorphique du monde animal». ZINK, Michel, "Le Monde animal et ses représentations au Moyen Age, XIe-XVe siècles", in *Actes du XVe congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public* (Toulouse, 25-26 mai 1984), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, (pp. 47-71) p. 64 (tradução para português da minha responsabilidade). www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes_1261-9078_1985_act_15_1_1436

num todo que configura o sentido moral segundo regras de codificação que são comparáveis às da exegese:

[Este Exopo] assemelha este sseu livro a hũu orto no quall estam flores e fruytos. Pellas frores sse emtemdem as estorias e pello fruyto sse emtende a semtença da estoria. E comvida os homẽes e amoesta.os que venham a colher das frores e do fruyto. Ainda compara este sseu livro aa noz, que ha dura casca, e aos pinhoões, que demtro teem ascomdido o meolo, que he ssaborido. Assy este livro tem em ssy escondido muytas notavees semtenças.

Não me deterei, aqui, numa análise do prólogo do *Livro de Exopo*, que tive oportunidade de realizar numa anterior ocasião, mas valerá a pena sublinhar o recurso aos elementos da figuração que têm um carácter tópico nos prólogos dos fabulários medievais - as flores e os frutos, a noz e o miolo - que também se registam numa outra coleção donde parece provir, directa ou indirectamente, o *Livro de Exopo*, o *Anonymus Neveleti*, que foi durante muito tempo atribuída a um certo Walter (Gualterius Anglicus), e que teve uma extraordinária influência durante o período medieval.¹³

A título de exemplo, podemos registar idêntico recurso em duas das mais importantes colecções francesas provenientes da mesma fonte, o *Isopet de Lyon* e o *Isopet I de Paris*, embora o mesmo já não se verifique nas demais colecções francesas, incluindo a mais precoce, o *Esope* de Marie de France, que provêm de fonte diversa. O que importa notar neste momento é a permanência, tanto mais que ela é relativamente tardia, e o aprofundamento deste mecanismo retórico prologal, que institui a codificação analógica de tipo alegórico e que a sinaliza como programa de leitura da coleção entendida como um todo, sendo, aparentemente, extensiva a cada uma das fábulas em particular, a partir do momento em que elas se encontram incluídas nesse conjunto. Na verdade, porém, como a crítica já amplamente demonstrou, a alegoria nos fabulários não passa de uma moldura que raramente é actualizada nos textos individuais, mas que procura englobar no contexto da alegoria toda a literatura, incluindo a de carácter profano. Este mecanismo contribui para conferir um novo sentido à alegoria quando incide sobre os textos profanos, a qual é habitualmente designada por interpretação integumental de modo a distinguir-se da alegoria de índole exegética.

¹³ Como curiosidade, permitam-me referir que deste conjunto de fábulas foi feita por Isaac Nevelet uma compilação em 1610 sob o título *Mythologia Aesopica*, donde esta coleção retirou o seu nome, e que serviu de fonte directa a La Fontaine na composição das suas *Fables*, a qual teve, como sabemos, a sua primeira edição em 1668.

Também não será aqui o lugar para examinar esta questão, cujos contornos filosóficos são de uma extraordinária importância para a hermenêutica medieval, sobretudo no século XII em torno da escola de Chartres. Limitar-me-ei, a este respeito, a remeter para a imprescindível obra de Peter Dronke, intitulada *Fabula*¹⁴ (Dronke, 1974) e para o monumental estudo sobre a alegoria na obra de Henri de Lubac, *Exégèse médiévale*.¹⁵

Para o meu propósito nesta comunicação, importará sobretudo compreender de que maneira os protagonistas animais poderão, melhor ou mais do que outros, contribuir para aprofundar o mecanismo da analogia num contexto da literatura didática, isto é, perceber qual é a eficácia desta matéria. De modo a oferecer um contributo para esclarecer esta questão, apresentarei de seguida dois tipos de respostas baseadas em duas vertentes da crítica orientada para a narrativa breve medieval.

O exemplo da literatura de *exempla*

A estrutura das fábulas no *Livro de Exopo* é simples. Observemos a fábula «O lobo e a grua», que figura em oitavo lugar nesta coleção: é-nos apresentada, em primeiro lugar, a narrativa, onde se relatam as aflições do lobo que acaba de fazer uma lauta refeição e que, na sua sofreguidão, fica com um osso preso na garganta, bem como os serviços pedidos à grua para, com o seu longo bico, retirar o osso, em troca dos quais é prometida uma recompensa. Estando o serviço concluído com sucesso, a grua reclama o seu pagamento, ao que o lobo, irado, responde que ela se deverá considerar muito bem paga pelo facto de ter metido a cabeça dentro da sua boca sem ter sido devorada e de a sua vida ter sido tão generosamente poupada. Segue-se à parte narrativa o epimítio, onde é fornecida a lição:

Per esta hestoria ho doutor nos demostra que nós nom devemos d.ajudar os maaos homens porque os maaos nom agradecem nem ssom conhoçemtes do bom serviço que lhe outrem faz, mas muytas vezes dam maaos grado a quem lhe faz bom serviço. (Livro de Exopo: 45, 22-27).

O epimítio é rematado com uma sentença que resume toda a lição e fornece uma interpretação: «No exemplo diz que a emgratidoõe sseca a fomite da piedade».

¹⁴ DRONKE, Peter, *Fabula. Explorations into the uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden-Köln, E.J. Brill, 1974.

¹⁵ LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, vols. I-IV, Paris, Aubier, 1959-1964.

O carácter exemplar da fábula é evidente, e é, aliás, explicitado em todas as fábulas da colecção sem excepção por meio da fórmula «por este exemplo». É importante observar, no entanto, que o narrador distingue «exemplo» de «hystoria», indicando que «hystoria» se refere à narrativa enquanto tal, ao passo que «exemplo» indica a narrativa moralizada ou enquadrada num horizonte didáctico e de moralização.

Foi justamente no contexto da literatura exemplar que se desenvolveu uma das teorizações mais importantes relativas à relação entre a narrativa e a moralização, que aqui convoco por me parecer ter grande relevância para a questão que me ocupa.

No seu sermonário intitulado *Sermones Vulgares*, que constitui um dos mais importantes repositórios de *exempla* do século XIII, o franciscano Jacques de Vitry fornece, no prólogo desta colecção de sermões, uma ideia acerca desta questão que irá nortear não só toda a sua produção de sermões, como, mais particularmente, determinar a sua selecção das narrativas exemplares a partir de fontes diversas, tanto sagradas como profanas: os sermões devem ser recheados de *exempla*, afirma Jacques de Vitry, para que seja eficaz a edificação das gentes rudes, pois só aquilo que surge tão nitidamente que aparece quase como palpável e material, e é susceptível de ser apreendido por meio de uma experiência poderá comover um auditório deste tipo. Esta formulação mostra-nos que o autor deste sermonário é mais impressionado pela exterioridade dos *exempla* do que pela autoridade das sentenças profundas.¹⁶ É certo que Jacques de Vitry condena a utilização nos *exempla* de narrativas que são vãs e sem sentido, inserindo-se numa corrente que já vinha de trás. A ficção é alvo de um apertado controlo que determina os limites da sua abrangência, distinguindo aquelas às quais se pode estender o sentido de outras que não são abrangidas na esfera da significação e devem, por isso, ser banidas da pregação. É, por isso, tanto mais significativo observar que as fontes usadas nos *Sermones vulgares* incluem, além das *Vitae Patrum* e dos *Diálogos* de Gregório Magno, que se contam entre as principais, várias fábulas esópicas, algumas das quais anteriormente desconhecidas na Europa, e várias facécias, o que reflecte uma utilização de materiais inéditos na pregação.¹⁷

A noção de *exemplum* de Jacques de Vitry implica uma selecção das narrativas que melhor se adequam ao princípio da experiência sensorial, em particular as que privilegiam a visão, e os seus sermonários¹⁸ são testemunhos pioneiros de uma prática da pregação que utiliza uma pedagogia sistematicamente orientada no

¹⁶ Jacques de Vitry, *Die Exempla des Jacob von Vitry*, Munich, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, 1914 (Quellen und Untersechungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, V, 1).

¹⁷ TUBACH, Frederi C., *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981 [1969], pp. 522-23.

¹⁸ Além dos *Sermones vulgares*, os *Sermones dominicales*, *Sermones communes* e *Sermones feriales*.

sentido de proporcionar ao auditório uma experiência deste tipo. Será interessante recordar, a este propósito, aquele que julgo ser um caso extremo do controlo da fábula: o fabulário que Vincent de Beauvais inclui no *Speculum Historiale*, que quase se confunde com uma coleção de *exempla* de tal modo é forte a sua orientação exemplar, determinada tanto no seu prólogo como nas fábulas que o integram. A visualidade dos materiais utilizados torna-se, de modo muito explícito a partir de Jacques de Vitry, um requisito fundamental nas coleções de sermões e de *exempla*, o qual determina a escolha das fontes e o alargamento do seu campo. Assim, se no século XII se assistia a uma intensa discussão filosófica sobre a possibilidade de as fábulas esópicas integrarem o processo de construção do sentido ou se, pelo contrário, elas pertenciam ao universo das ficções vãs e inúteis, já no século XIII, com o advento da prática da pregação dos mendicantes, assistimos a uma legitimação da fábula com base nas alterações profundas que se verificaram no público alvo da transmissão da doutrina através da pregação, mas que se deu, sobretudo, pelo carácter de visibilidade dos materiais utilizados.

Assim, se os animais não se distinguiam expressamente no conjunto dos materiais das fábulas neste vasto programa de propagação da fé por meio de ficções, eles não deixavam de desempenhar nele um papel de especial relevância na medida em que constituíam a parcela dos materiais utilizados cujas qualidades de visibilidade mais sobressaíam, ou seja, constituíam o material mais susceptível de desencadear no auditório uma experiência vivida e vívida do sentido.

Os animais adequam-se, neste caso, à função exemplar da narrativa de uma maneira muito significativa, sobretudo naquilo que respeita ao *exemplum vivendi*, no qual é sublinhada a transferência para o presente das verdades que se procura transmitir, a sua experiência empírica, ou seja, uma exemplaridade inscrita na vida.¹⁹

A lição através da interpretação integumental ou o mundo em movimento

Vejamos, de seguida, um outro contributo para o esclarecimento da problemática dos animais nas fábulas esópicas. Num artigo publicado no anuário da *Société Internationale Renardienne* sobre a alegoria secular, Haijo J. Westra acentuou que esta se desenvolveu na Escola de Chartres como um sistema alternativo de exegese que permitia que a interpretação se estendesse a áreas que não estavam abrangidas pela exegese tradicional, tais como a mitologia ou a ciência, mas que estavam reunidas num cosmos divinamente ordenado.²⁰ A capacidade de reunir

¹⁹ Veja-se, a este propósito, o estudo de Alexandre Leupin, *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1993 (Idées et recherches).

²⁰ WESTRA, Haijo J., "Animals and Integumental Interpretation in the Commentary of Martianus Capella Attributed do Bernardus Silvestris", in *Reinardus*, vol. 6 (1993), p. 229-41.

os vários níveis de conhecimento é permitida graças àquilo a que Westra chama «interpretação múltipla», ou seja, a possibilidade de interpretar uma mesma figura mitológica como símbolo do pensamento e da significação em situações diversas, sendo Proteu a figura exemplar desta multiplicidade:

Typically, the way in which these interrelationships are made manifest is through the multiple interpretation of a single figure from Greek mythology and of the myths and other mythical personages associated with this figure. It is precisely the multiplicity, indeed the fluidity of the significance of such a figure, that is the essential characteristic of this kind of interpretation, intended as it is to manifest – and to celebrate – the interconnectedness and meaningfulness of the universe.²¹

Esta maleabilidade, que é específica da interpretação alegórica dos animais, ligados a uma variedade de fracassos e vícios,²² constitui, em última instância, prova da própria impossibilidade de uma significação fixa, e acaba por ser um traço inerente à ficção e à fábula no sentido mais negativo que lhe conferiu Marie de France: «fables de folie», que contrasta, segundo ela, com a «philosophie» da significação.²³ Neste aspecto, o caso mais digno de nota é o da raposa, tradicionalmente ligada ao engano e à hipocrisia, à máscara e à metamorfose: por um lado, ela representa a capacidade da mente humana para se transformar, para se adaptar, para se movimentar; por outro lado, essa incessante transformação acaba por fazer dela uma figura da própria ficção sem conclusão moral e um movimento de reduplicação sem fim à vista. A este propósito, valerá a pena citarmos a fábula «o lobo e a cabeça de homem morto» (fábula nº 20), que noutras coleções aparece como a «raposa e a máscara», onde o animal se defronta com o seu próprio fracasso significativo: o lobo encontrou uma cabeça de morto e começou a revolvê-la com os pés. Diz ele:

Á, boca ssem voz! Á, cabeça ssem emtendimento! E vejo bem que, quando desfalece a alma fremosa e preciosa, loguo o corpo perde ssua virtude e fremusura, pero que a fremusura da alma he aquella que afremosenta o corpo. E, como a alma desfaleçe, o corpo sse torna no elamento da terra de que foy criado. (Livro de Exopo: 55, 4-11)

²¹ IDEM, *ibidem*, p. 230.

²² IDEM, *ibidem*, p. 239.

²³ Marie de France, *Les Fables*, Charles Brucker (ed), Louvain, Peeters, 1991, p. 50, v. 23-24.

É essa qualidade dos animais que os torna aptos para a interpretação múltipla que faz deles a matéria de eleição da fábula, entendendo-se aqui este termo na sua dupla acepção de *fabula*, próximo de ficção, e de género poético.

No entanto, como Westra também sublinha, é característica da fábula inverter o seu próprio jogo, possibilitando que a multiplicidade, que à partida se apresenta como negativa, adquira qualidades positivas. Assim, na fábula que acabámos de recordar, a moral específica que o vazio de significação da cabeça de morto, que representa as coisas instáveis deste mundo, contrasta com a alma humana que é durável porque nunca morre.

Por outro lado, é justamente a multiplicidade e a variabilidade que constituem a lição do fabulário, porque a multiplicidade e a variação são também próprias da alma humana no movimento que lhe faculta uma visão abrangente e totalizadora do universo, com as suas criaturas, as suas ações, os seus vícios. Daí que no prólogo se lembre insistentemente a vantagem da quantidade: “este Esopo, em aqweste sseu livro, poem muytas estórias ffremosas [...] assy este livro tem em ssey escondido muytas notavees semtenças”. A velocidade e o movimento são, justamente, faculdades que assistem à alma na tradição neoplatónica em que se baseiam as discussões da Escola de Chartres no século XII, e, ao mesmo tempo, são expressão do sincretismo típico desta fase, segundo o qual um elemento da teologia cristã (o *divinus spiritus* do criador) se liga com um aspecto da metafísica neoplatónica (a *anima mundi*) e, por fim, com um elemento mítico (Proteu). O momento da criação divina genesiaca descreve justamente este movimento de vôo sobre as águas que se repete em alguns relatos ficcionais sobre a função universalizadora da alma a partir de uma visão de cima em movimento. O *Comentário ao sonho de Cipião* de Macróbio, em cujo prólogo se encontra uma das mais importantes discussões medievais sobre a função da ficção, recorda-nos uma imagem exemplar da visão totalizadora do universo no *Somnium*:

Il me montrait Carthage du haut d'un lieu élevé, plein d'étoiles, brillant et lumineux. [...] C'était rayonnant d'un éclat splendide au milieu des flammes, le cercle que vous avez appris des Grecs à appeler “orbe lactée”. Tous les objets que je contemplais de là-haut m'apparaisaient éclatants et admirables». ²⁴
(*Commentaire au Songe de Scipion*, I, 4, 4)

A multiplicidade das fábulas permite reproduzir este percurso totalizador e unificador que imita a criação, ou melhor, a descrição do universo enquanto gesto

²⁴ Macrobo, *Commentaire au songe de Scipion. Livre I*, Mireille Armisen-Marchetti (ed.), Paris, les Belles Lettres, 2001, I, p. 4, 4.

da sua criação. A sua associação ao vergel onde tudo se reúne e de onde tudo parte – «e assemelha este sseu livro a hũu horto no qual estão flores e fruytos» – parece permitir uma analogia com esse fundo genesiaco de que falam os comentadores neoplatónicos.

Apesar de não se encontrar no estudo de Haijo J. Westra uma referência explícita aos animais no contexto específico dos fabulários, nem se verificar nas colecções de exempla ou nos sermonários uma discussão das fontes que possa satisfazer completamente a nossa curiosidade, estou convicta de que estas pistas de reflexão acerca do facto de a escolha preferencial da matéria das fábulas medievais recair sobre os animais poderão constituir contributo válido para esclarecer certos aspectos da hermenêutica medieval que não sobressaem noutros géneros do sistema poético da Idade Média. Nesse aspecto, a constituição de colecções tem um significado muito particular que não deverá ser subtraído dessa discussão nem se deverá confundir com o das colecções de fábulas de outros períodos, assim como, e muito menos, a meu ver, obteremos respostas satisfatórias considerando a fábula como texto autónomo, susceptível de ser reunido em conjuntos de textos semelhantes mais ou menos extensivos mas amorfos. Para termos uma noção das limitações de um tal investimento, bastará considerar o uso que se fez correntemente de fábulas de fundo esópico incorporadas em obras de natureza distinta. Para a prossecução de um projecto desta natureza, haverá que fazer uma comparação de materiais de várias colecções em língua vulgar em conjugação com um exame das discussões acerca da utilização de fontes profanas em vários contextos entre os séculos XII e XV, com particular atenção para as concepções do problema surgidas nos comentários aos textos profanos produzidos no contexto da escola de Chartres, nomeadamente no que diz respeito às incorporações da fábula esópica na exegese. Este é um trabalho que espero poder realizar, em colaboração com uma equipa de investigadores de várias universidades portuguesas e internacionais, no âmbito do projecto em curso «Catálogo e História Crítica da Fábula na Literatura Portuguesa».

Representações de Bestiário nos Tímpanos das Igrejas Românicas (Século XIII)

Patrícia Lopes

À actualidade, chegaram cerca de setenta tímpanos do período artístico Românico. Muitas das obras já adulteradas pela mão do homem, outras vítimas das vicissitudes causadas pelo passar dos séculos, factores que tantas vezes dificultam a abordagem iconográfica das mesmas.

Para a presente comunicação, foram apenas considerados os tímpanos de plástica românica do século XIII, as obras do século XII foram excluídas, uma vez que o trabalho desenvolvido pelo Grupo de investigação limitou como objectos de análise as obras dos séculos XIII, XIV e XV. Este trabalho é o resultado da abordagem de vinte e seis esculturas (tímpanos).

Os portais das igrejas tinham uma importância acrescida dentro do edifício religioso. A simbologia dos mesmos diferia de acordo com a localização do portal. O portal ocidental era identificado com a «Porta do Céu», onde se iniciava o percurso em direcção a Deus, a Oriente, símbolo do sol nascente, do próprio Deus, uma caminhada das trevas em direcção à luz, presidia também o espaço cemiterial; a porta lateral sul acedia ao claustro monástico, quando o havia, “o resumo do mundo natural, hostil e desconhecido para os homens da época”¹ e a porta lateral norte, “virada a esse exterior hostil”² assumia uma função dissuasora do mal.

Esta ideologia em torno dos portais dos templos religiosos vai reflectir-se nas temáticas que os ornamentam. Aos tímpanos estavam reservados o/s motivo/s de maior importância iconográfica.

A escultura românica portuguesa afastou-se das obras francesas ou espanholas, tanto do ponto de vista plástico como iconográfico. Ela é testemunho do gosto e do vocabulário plástico medieval português.

¹ HANI, Jean, *Simbolismo do Templo Cristão*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 86.

² IDEM, *ibidem*.

A presença de bestiário na ornamentação dos tímpanos românicos portugueses é significativa. É possível identificar bestas aladas e míticas, quadrúpedes, aves e anfíbios. Entre nós, a sua aparição tanto se faz isolada, como pode integrar composições ligadas à *Árvore da Vida* ou acompanhar a Cruz, ou, ainda, estar associada a atributos de santos.

O homem serviu-se dos animais para reflectir sobre a sua própria moralidade e sobre a excepcionalidade de Cristo. Os primeiros exemplos destas tentativas chegaram-nos dos Fisiólogos,³ embora as ideias aí transmitidas possam ser pouco complexas e ingénuas. Depois dos Fisiólogos apareceram os Bestiários e Lapidários que continuam a dar um sentido alegórico aos conhecimentos naturalistas.⁴ O *De bestiis et aliis rebus*, datado do século XII, impresso por Migne como obra de Hugo de Folieto, prior de S. Nicolas de Regny (perto de Amiens), e inicialmente atribuído a Hugo de S. Vítor, mantém a tradição de interpretação alegórica e simbólica dos diferentes animais.

Entre os tímpanos românicos portugueses, a representação de animais reais, quadrúpedes, aves e ofídios, registam-se oito espécies diferentes: a águia, a pomba, aves indefinidas, o cavalo, o touro, o leão, o cordeiro e a serpente. Do imaginário fantástico medieval apenas três espécies: o dragão, o grifo e a harpia (tabela I).

| Bestiário | |
|-----------|------------|
| Real | Fantástico |
| Águia | Dragão |
| Pomba | Grifo |
| Aves | Harpia |
| Cavalo | |
| Touro | |
| Leão | |
| Cordeiro | |
| Serpente | |

Tabela I: Representação de animais reais e do fantástico⁵

³ Entre os séculos II e V, um cristão de origem alexandrina, que tem sido identificado com Orígenes, Santo Ambrósio, S. Clemente, S. João Crisóstono, S. Jerónimo, entre outros, reuniu histórias tradicionais do Mediterrâneo oriental, algumas já mencionadas na Bíblia. A esta compilação chamou-se Fisiólogo Grego, de onde já se extraíam conclusões moralizantes. Deste derivou o Fisiólogo Latino, embora o manuscrito mais antigo de que se tem notícia data do século VIII, começou por se difundir ainda no século V.

⁴ De que são testemunhos a *Imano Mundi* de Honório Augustodinense, do século XII, os Bestiários de Philippe de Thacon, do século XII, e de Pierre de Beauvais (1206) e a *Imago Mundi* de Gossouin (1250).

⁵ Entre os tímpanos de plástica românica do século XIII apenas identifiquei a presença de três bestas do

Entre os animais do bestiário, a escolha do cordeiro, na ornamentação dos tímpanos portugueses de plástica românica do século XIII, é dominante. O cordeiro exibe-se em doze tímpanos.⁶ Depois segue-se a figura do leão com seis representações em cinco tímpanos.⁷ O dragão mostra-se quatro vezes, em três tímpanos;⁸ a serpente três vezes; a águia e aves de espécie indefinida duas vezes; enquanto o cavalo, o touro, a pomba, e os míticos grifo e harpia estão representados num único tímpano (tabela II).

| Bestiário | Número de Fontes |
|-----------|------------------|
| Cordeiro | 12 |
| Leão | 6 |
| Dragão | 4 |
| Serpente | 3 |
| Águia | 2 |
| Aves | 2 |
| Cavalo | 1 |
| Pomba | 1 |
| Touro | 1 |
| Grifo | 1 |
| Harpia | 1 |

Tabela II: Quantificação de representações⁹

imaginário mitológico medieval. Contudo, não quero deixar de esclarecer a razão de não incluir neste grupo a sereia. Durante a apresentação deste tema foi questionada a presença de uma sereia no tímpano do portal ocidental da igreja de São Cristóvão de Rio Mau. Na minha opinião, que já defendi na minha Tese de Mestrado, acredito que a figura exibida no lado direito do observador do dito tímpano trata-se de uma figura humana, e a posição do seu corpo, pernas em U, são o resultado da adaptação da escultura ao quadro arquitectónico, característica frequente na escultura românica..

⁶ Tímpanos do século XIII que exibem a temática do Agnus Dei: reverso do tímpano do portal ocidental da Igreja de Rio Mau; reverso do tímpano do portal ocidental da Igreja de Rates; tímpano do portal lateral sul da Igreja de Rates, tímpano do portal lateral norte da Igreja de Cedofeita; tímpano do portal ocidental da Igreja de Fonte Arcada; tímpano do portal ocidental da Igreja de Arões; tímpano do portal lateral sul da Igreja de Bravães e as placas/ tímpanos provenientes de Milreus, Arnoia, Banho e Paradela.

⁷ A figura do leão mostra-se no tímpano do portal lateral norte da Igreja de Orada; no tímpano do portal lateral norte da Igreja de Melgaço; no tímpano do portal lateral norte da Igreja de Bravães; no tímpano do portal ocidental da Igreja de Ansiães e os dois leões representados na placa/ tímpano da Igreja de S. João Baptista de Tomar.

⁸ A figura mitológica do dragão mostra-se no tímpano do portal lateral norte da Igreja de Ferreira de Aves; no tímpano do portal lateral norte da Igreja de Rio Mau e no tímpano do portal lateral norte da Igreja de S. Cláudio de Nogueira, aqui dois dragões que ladeia uma Cruz.

⁹ Os tímpanos românicos identificados com a representação da temática do Agnus Dei são treze, apenas o tímpano do portal lateral norte da igreja de São Pedro das Águias não foi, na presente, abordado por factores cronológicos, uma vez que é uma obra do século XII.

A simbologia que cada um dos animais representados nos tímpanos assume pode diferir consoante o contexto da representação.

Relativamente ao cordeiro, em todas as obras analisadas este animal assume-se sempre como Cordeiro de Deus ou *Agnus Dei*.

Uma representação de carácter mais erudito e de técnica mais elaborada como no tímpano do portal norte da igreja de S. Martinho de Cedofeita (fig. 1) ou numa escultura mais livre e onde a figura do cordeiro perde toda a sua simbólica apocalíptica, como no tímpano do portal ocidental da igreja de Fonte Arcada (fig. 2), o objectivo da sua representação é sempre a alusão ao Cordeiro de Deus. A representação de Cristo na forma apocalíptica do *Agnus Dei* teve como fonte a visão de São João: “depois olhei e vi no meio do trono e dos quatro seres viventes e no meio dos anciãos, um Cordeiro.”¹⁰

O Cordeiro surge como um dos principais símbolos do Cristianismo,¹¹ símbolo de Cristo e extensivamente do cristão. A tradição cristã vê em Cristo o verdadeiro cordeiro pascal: “Purificar-vos do velho fermento, para serdes uma nova massa, já que sois pães ázimos. Pois Cristo nossa Páscoa foi imolado.”¹²

O touro mostra-se apenas no tímpano do portal ocidental da igreja de S. Salvador de Ansiães (fig. 3) enquanto forma simbólica do evangelista São Lucas. Está-se perante uma representação muito afastada da figura de um touro. Aqui o quadrúpede segura com a pata um livro, alusivo ao evangelho.

A obra de Ansiães é o único dos tímpanos portugueses que mostra Cristo em Majestade ladeado pelos quatro Evangelistas – Tetramorfo. Na simbólica cristã os quatro animais podem ter duas interpretações diferentes, por um lado podem significar os quatro aspectos de Cristo incarnado, por outro, os quatro Evangelistas. A interpretação cristológica é a mais antiga, como disse São Gregório, os quatro animais representam os atributos de Cristo: homem no nascimento; como um touro na morte; leão na ressurreição e águia na ascensão. Mas, os mesmos animais podem associar-se com os símbolos dos Evangelistas, conforme explicou São Jerónimo: o homem alado é símbolo de São Mateus porque o seu texto inicia-se com a descrição genealógica de Cristo; o leão é símbolo de São Marcos porque uma das primeiras frases do seu evangelho foi: “Uma voz clama no deserto”;¹³ a águia é símbolo de São João porque do princípio nos transporta ao seio da divindade, semelhante à águia que encara o sol; e o touro de São Lucas porque principia o seu texto com o sacrifício oferecido por Zacarias.¹⁴

¹⁰ Apocalipse 5:6.

¹¹ RÉAU, Louis, *L'iconographie de L'art chrétienne*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 2, 1956, p. 30.

¹² 1Corintios 5:7.

¹³ São Marcos 1:3.

¹⁴ RÉAU, Louis, *op. cit.*, vol. 1, 1955, p. 689.

A presença da pomba, representada, no tímpano do portal ocidental da capela de Santo Abdão (fig. 4), está associada, nesta escultura, à alma. Este pequeno templo tinha uma função funerária. A mensagem que está por detrás desta escultura, é a revelação da imortalidade da alma, o corpo é efémero, mas a alma é imortal.

O cavalo, exibido no tímpano do portal lateral norte da igreja de S. Salvador de Bravães, obra inacabada (fig. 5), assume uma função apotropaica. O cavalo é um animal apocalíptico, é mencionado no Antigo, no Livro de Zacarias,¹⁵ e no Novo Testamento,¹⁶ onde encarna uma designação simbólica dos anjos que protegem o mundo. Nesta escultura, o animal protege tanto a entrada do espaço sagrado, como a Cruz representada junto de si.

No tímpano do portal lateral norte da Igreja de Nossa Senhora de Orada (fig. 6), sobre os ramos de uma árvore, alusiva à «Árvore da Vida», foram representadas, uma de cada lado, duas aves. Não se verifica que tenha existido uma intenção em individualiza-las ou definir uma espécie. Estas assumem na narração a oposição entre o Bem e o Mal.

As figuras mitológicas do grifo e da harpia, entre os tímpanos românicos portugueses apenas se fazem representar uma única vez. A primeira sempre associada com as forças do Bem, a última, com conotação negativa.

O grifo, metade águia metade leão, “representa a Igreja porque a sua qualidade corresponde à dupla natureza humana e divina de Cristo”.¹⁷ A águia simboliza a morte e ressurreição, e o leão a imagem de Cristo ressuscitado. Enquanto que a harpia, criatura da mitologia grega, representada com corpo de ave e cabeça de mulher, é sinónimo de maldade, dos vícios e das forças diabólicas.

Entre os tímpanos românicos portugueses, o grifo foi representado apenas no tímpano do portal lateral norte da igreja de São Cristóvão de Rio Mau (fig. 7). Nesta escultura, a criatura mitológica personifica as Forças do Bem no eterno confronto com as forças malélicas.

A harpia, sempre associada a uma conotação pejorativa, personifica as forças demoníacas, em oposição às forças do Bem, no tímpano de Orada (fig. 8).

Há, entre os nossos tímpanos românicos, animais cuja função simbólica varia de acordo com o contexto da representação, contudo sempre associados a valores positivos. É o caso da águia e do leão.

No tímpano de figuração mais canónica de toda a escultura românica portuguesa, o tímpano de Ansiães, a figura da águia assume-se como a representação

¹⁵ Zacarias 1:8.

¹⁶ Apocalipse 6:1-8; 19:11-16.

¹⁷ VITORINO, Pedro, “Tímpanos Românicos Ornamentados”, separata de *Douro Litoral*, fasc. 3, Junho (1941), pp. 14-15.

simbólica de São João Evangelista. Enquanto que, no tímpano do portal ocidental de Rio Mau (fig. 9) a águia está associada a um dos atributos de Santo Agostinho, mentor da ordem dos Cruzeos, fundadores do pequeno templo.

Quanto ao leão, este quadrúpede pode assumir simbologias diferentes entre a escultura dos nossos tímpanos. A figura do leão pode simbolizar São João Evangelista, como testemunha a escultura de Ansiães (fig. 10). O leão, à semelhança do touro de São Lucas, também foi representado com asas e a segurar um livro, em alusão às Escrituras Sagradas.

Na escultura de Melgaço (fig. 11), mostra-se um animal de aparência feroz e agressiva que desempenha uma função apotropaica e Guarda de Limiar. Aqui, o leão protege a entrada do espaço sagrado. A ferocidade do animal, revelada nos dentes e garras afiadas, tinha por objectivo repelir os inimigos da fé.

De volta ao tímpano de Orada (fig. 12), nesta escultura, o leão, de corpo alongado e esguio e cauda bifurcada erecta, personifica as forças do Bem em confronto com as forças do Mal, representadas pela harpia.

Para finalizar, faltam apenas abordar os animais do bestiário que podem assumir uma conotação negativa ou positiva de acordo com o contexto da representação em que estão inseridos. Foram identificadas duas bestas que preenchem estes requisitos: a serpente e o dragão.

O ofídio, tantas vezes, associado à presença diabólica, assume, em algumas obras, uma simbólica apotropaica. Nos tímpanos ocidental e lateral sul da igreja de S. João Baptista de Távora (fig. 13), esculturas muito semelhantes, mostra-se uma serpente sobre uma arcada gravada no granito. Aqui, o ofídio assume uma função apotropaica, enquanto protector do templo sagrado.

Outra simbologia que a serpente pode encarnar testemunha-o a obra de Arnoia (fig. 14), hoje incrustada numa parede da sacristia da igreja. Nesta escultura a serpente personifica as forças demoníacas, derrotadas por São Miguel, novamente na eterna luta entre o Bem e o Mal.

A aparência terrífica, a força física e o poder associados à figura mitológica do dragão foram recrutadas para afugentar e afastar os malfeitores do templo sagrado. Neste contexto, o dragão assume uma função apotropaica. Desempenha, em simultâneo, a função de afastar os inimigos de Cristo do seu templo e, ao mesmo tempo, proteger o espaço sagrado. O dragão, esculpido numa técnica muito regional, exibido no tímpano do portal lateral norte da igreja de Santo André de Ferreira de Aves, em Viseu (fig. 15), é disso testemunho. Nesta escultura mostra-se um dragão de aparência feroz que trinca a própria cauda. Neste contexto, a besta mítica assume a função de guarda e protector do templo. A aparência terrífica e o poder associados

à figura do dragão inibem e afastam os inimigos. A sua função, à entrada de espaço sagrado concretiza-se em afastar os infiéis da Casa do Senhor.

O tímpano do portal lateral norte da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau, revela uma simbologia diferente assumida pelo dragão. Nesta escultura a besta mítica personifica as Forças do Mal, aqui numa luta literal com o Bem, personificado no grifo. É a alusão ao eterno combate entre o Bem e o Mal.

Em suma, a simbologia do bestiário representado nos tímpanos românicos portugueses do século XIII é determinada pelo contexto em que está inserido. Desta forma, o mesmo animal pode ter significados e/ ou assumir conotações diferentes, negativa ou positiva, de acordo com o contexto da representação (tabela III).

| Animal | Simbologia | Exemplos |
|----------|----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Cordeiro | <i>Agnus Dei</i> | Tímpano de Cedofeita ¹⁸ |
| Touro | São Lucas Evangelista | Tímpano de Ansiães |
| Pomba | Alma | Tímpano de Santo Abdão |
| Cavalo | Apotropaica | Tímpano de Bravães |
| Aves | Bem/mal | Tímpano de Orada |
| Grifo | Forças do Bem | Tímpano lateral de Rio Mau |
| Harpia | Forças do Mal | Tímpano de Orada |
| Águia | São João Evangelista Atributo de Santo | Tímpano de Ansiães Tímpano de Rio Mau |
| Leão | São Marcos Evangelista Apotropaica Guarda de Limiar Forças do Bem | Tímpano de Ansiães Tímpano lateral de Bravães / Tímpano de São João Baptista de Tomar Tímpano de Melgaço Tímpano de Orada |
| Serpente | Apotropaica Forças do Mal | Tímpanos de Távora Placa / tímpano de Arnoia |
| Dragão | Apotropaica Forças do Mal | Tímpano de Ferreira de Aves Tímpano lateral de Rio Mau |

Tabela III: Exemplos de simbologia do bestiário representado nos tímpanos portugueses do século XIII.

¹⁸ Embora, apenas tenha sido mencionado o exemplo do tímpano da Igreja de Cedofeita, mais onze tímpanos poderiam ter sido apontados.



Fig. 1
Tímpano do portal lateral norte
da Igreja de São Martinho de Cedofeita



Fig. 2
Tímpano do portal ocidental da Igreja
de São Salvador de Fonte Arcada



Fig. 3
Tímpano do portal ocidental
da Igreja de São Salvador de Ansiães



Fig. 4
Tímpano do portal ocidental
da capela de Santo Abdão



Fig. 5
Tímpano do portal lateral norte
da Igreja de São Salvador de Bravães



Fig. 6
Pormenor do tímpano do portal lateral norte
da Igreja de Nossa Senhora de Orada



Fig. 7
Tímpano do portal lateral norte da Igreja de São Cristóvão de Rio Mau



Fig. 8
Pormenor do tímpano do portal lateral norte da Igreja de Nossa Senhora de Orada



Fig. 9
Pormenor do tímpano do portal ocidental da Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau



Fig. 10
Pormenor do tímpano do portal ocidental da Igreja de S. Salvador de Ansiães



Fig. 11
Tímpano do portal lateral norte da Igreja de Melgaço



Fig. 12
Tímpano do portal lateral norte da Igreja de Orada



Fig. 13
Tímpano do portal Ocidental da igreja
de S. João Baptista de Távora



Fig. 14
Placa/ tímpano do Mosteiro
de S. Bento de Arnoia



Fig. 14
Tímpano do portal lateral
norte da Igreja de Santo
André de Ferreira de Aves

(Página intencionalmente deixada em branco)

(Página intencionalmente deixada em branco)

Bestiário Fantástico das Águas

Evolução do Legado da Antiguidade na Época Medieval

Cátia Mourão

As águas têm, de longe, criaturas vivas em maior número e superiores dimensões do que a terra. A causa é evidente [...]. O mar, sendo tão largo, tão grande e aberto, está pronto a receber do céu as sementes genitais e as causas da geração; sendo tão macio e flexível, é adequado à alimentação e ao crescimento, pois, com ajuda da Natureza que nunca é inactiva, está sempre a moldar uma ou outra criatura nova: não é de admirar que lá se encontrem tantas coisas estranhas e monstruosas.

– Plínio-o-Velho, *História Natural*, IX, (I) 1-2

Introdução

O meio aquático, em toda a sua vastidão, diversidade, prodigalidade e utilidade,¹ sempre inspirou o Homem, levando-o a desenvolver um ideário fecundo, habilmente urdido entre a realidade e a fantasia, o temor e o fascínio, a objetividade científica e a subjetividade mística.

¹ Para além de saciar a sede, a água sempre providenciou alimento, proporcionou a higiene, a profilaxia e a cura (PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXXI e XXXII), o relaxamento e numerosas atividades lúdicas, estimulou o desenvolvimento de práticas haliêuticas (OPIANO, *Haliêutica*), justificou a adoção de políticas protecionistas náuticas (como a delimitação do *Mare Nostrum* romano), incrementou a indústria de produtos piscícolas (conservas de peixe, *garum* e *liquamen*), dinamizou o comércio dos mais variados artigos (desde matérias-primas até manufacturas), galvanizou a economia, garantiu a expansão e a unificação dos Impérios mediterrânicos antigos, constituiu uma condição sine qua non para a fundação de novas cidades (sempre erigidas nas margens de rios ou na proximidade do mar, frequentemente dotadas de estruturas arquitetónicas próprias, como faróis e outros elementos portuários, *horrea*, termas, aquedutos e pontes) e exigiu a defesa militar do *limes* da orla marítima e das vias fluviais. MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade, Lisboa, Departmento de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, vol. 1, pp. 86-87.

Os povos mediterrânicos da Antiguidade – que dependiam superlativamente do mar e de todos os cursos hídricos que para ele concorrem, e para os quais a água foi um pilar civilizacional –, conceberam uma imensa plêiade de deidades marinhas, fluviais², fontenárias, a quem cultuavam para garantirem a afirmação política dos seus soberanos³ e a prosperidade socioeconómica das suas potências talassocráticas.⁴ A par destes demiurgos do elemento líquido, outras criaturas mitológicas, de boa e má índole, foram engendradas como habitantes das águas insondáveis e de inúmeras ilhas imaginárias (Ilhas das Harpias,⁵ Ilhas das Sereias,⁶ Ilhas dos Afortunados,⁷ Atlântida,⁸ etc.), protagonizando – com diferentes semideuses e heróis – várias lendas de pendor moralizante e função didática, que compreendiam sempre a ideia da água como origem e fim da vida e ainda como destino da vida além-morte.⁹ Esta visão mítica alargada abarcou igualmente os seres aquáticos naturais (animais e vegetais), conferindo-lhes uma dimensão simbólica suplementar, claramente panteísta.

Muitas das personagens mitológicas e das criaturas reais mitificadas que integraram o bestiário aquático da Antiguidade, bem como algumas das suas estórias morais, sobreviveram além do tempo e do contexto religioso em que surgiram, conformando-se a uma nova mundividência cristã e incorporando o bestiário medieval. O elenco que seguidamente se apresenta surge organizado em três categorias: bestiário puro mitificado, bestiário teratológico mítico e bestiário híbrido mitológico.

² A este propósito, vd. MOURÃO, Cátia, *MIRABILIA AQVARVM – Motivos aquáticos em mosaicos da Antiguidade no território português*, Lisboa, EPAL, 2008.

³ No caso romano, verificava-se uma estreita relação entre o culto imperial e o culto das divindades maiores das águas, em especial de Oceano. MACIEL, Manuel Justino Pinheiro, “A propósito das chamadas «Conservas de Água da Rua da Prata»”, in *Conimbriga*, vol. XXXII-XXXIII, (1993-1994), pp. 145-156; IDEM, “Lisboa romana”, in *Olisipo - Boletim do Grupo Amigos de Lisboa, Série II, n. 1* [número especial Comunicações ao Simpósio Lisboa em Discussão] (1994), pp. 33-42; RIBEIRO, José, “Estudos histórico-epigráficos em torno da figura de L. Iulius Mælo Caudicus”, in *Sintria, I-II* (1), Sintra, Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia, pp. 151-476; ÉTIENNE, Robert, *Le Culte Imperial dans la Péninsule Ibérique d’Auguste a Dioclétien*, Paris, Éditions E. de Boccard, 1974; IDEM, “Novidades sobre o Culto Imperial na Lusitânia”, in *Religiões da Lusitânia: Loquuntur Saxa* (catálogo), Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 2002, pp. 97-104; CAETANO, Maria Teresa Valente da Silva, *ANIMALIA QVÆ LACTE ALVNTVR: simbologia e estética nos mosaicos romanos da Península Ibérica*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009 [policopiado], vol. 1, p. 174; MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERV...*, vol. 1, pp. 88-89.

⁴ Sobre a expressão de uma talassocracia de eventual origem cretense na arte das ilhas do Mar Egeu, vd. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Maria Isabel, *Posídon y el thiasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993 [policopiado], pp. 6-19.

⁵ VERGÍLIO, *Eneida*, III, 330-419.

⁶ HOMERO, *Odisseia*, XII, 1, 200.

⁷ HERÓDOTO, III, 26, 7-8 (*apud* FRANCISCO BAUZÁ, Hugo, *El Imaginario Clásico, Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 102-110), e ELIANO, *História dos Animais*, XII, 6.

⁸ PLATÃO, *Timeu*, 21e-25d e PLATÃO, *Crítias*, 108d-121b. Vd. também MALAISE, Michel, *Les Conditions de Pénétration et de Difusion des Cultes Egyptiens en Italie*, S. l., E. J. Brill, 1972 (Collection Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l’Empire Romain).

⁹ MOURÃO, Cátia, *MIRABILIA AQVARVM...*, p. 18; IDEM, *AVTEM NON SVNT...*, vol. 1, p. 90.

Bestiário aquático puro mitificado

Entre as criaturas aquáticas reais unidas pelo paganismo greco-romano e acolhidas pelo cristianismo contam-se o peixe, o golfinho, os bivalves e o coral, todos eles considerados, outrora e agora, como animais divinos e benéficos:

1.1. Peixe

Para além de ter sido um dos víveres mais apreciados¹⁰ e dispendiosos na Antiguidade – constituindo um privilégio gastronómico das classes abastadas –, o peixe foi então escolhido como divisa das civilizações talassocráticas e como atributo de divindades marinhas da mitologia greco-romana (Talassa, Poseidon/Neptuno e Oceano). Nesta condição, foi amiúde representado nas artes figurativas, surgindo ora de modo naturalista e na sua ampla diversidade de espécies – como se vê no mosaico que reveste o podium do edifício de culto romano de Milreu (Estói, Portugal) –, ora de modo alegórico e como imagem-signo transespecífica – de que é exemplo o mosaico da fonte de Oceano na Casa de Materno (Carranque, Espanha) –, aludindo, em qualquer dos casos, à abundância alimentar, à riqueza socioeconómica e, sobretudo, à generosidade dos grandes deuses aquáticos.

Animal ligado ao divino desde o paganismo – onde, contudo, se apresentava como criatura subalterna das deidades –, o peixe continuou a sê-lo no cristianismo primitivo, desta feita adjudicado ao Filho do Deus único, como correspondente iconográfico do acrónimo crístico, cujas iniciais, juntas, perfaziam a palavra grega ΙΧΘΥΣ (ou ΙΧΘΥΣ), sinónimo de PEIXE: Iêsous Christos, Theou Yios, Sôtêr (ou Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ – Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador).¹¹

No contexto cristão, a preferência pela forma ictiográfica simplificada sobre a especificada, denunciava não apenas a constituição do peixe como um emblema de Cristo, mas também a valorização da dimensão simbólica da imagem ictiográfica em detrimento da dimensão concreta do animal aquático. De facto, mesmo quanto este surgia multiplicado e integrado em cenas de pesca¹² – como no mosaico da Aparição de Cristo aos Apóstolos pescadores na Basílica de Santo Apolinário (Ravena, Itália),

¹⁰ Como se percebe no livro do afamado cozinheiro romano Apício (c. 25 a.C. - 37 d.C.), que integra 108 receitas ictiófagas de tradição grega (CASTRO, Inês de Ornellas e (introdução, tradução e comentários), *O Livro de Cozinha de Apício. Um breviário do gosto imperial romano*, Sintra, Colares Editora, s. d.

¹¹ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números* (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, de *Dictionnaire des Symboles – Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*), Lisboa, Teorema, 1994, p. 516; CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 692-4; MOURÃO, Cátia, “Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal – Decorativismo e Simbolismo”, in *Revista de História da Arte*, n. 6 (dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva) – Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda (2008), pp. 115-31, *maxime* p. 122.

¹² Na Bíblia constam alguns episódios piscatórios, como a “pesca milagrosa” (Lucas 5; João 21; Mateus 8; Marcos 4 e 6), e a captura do peixe com a moeda na boca (Mateus 17).

ou nas iluminuras da Bíblia de Santa Cruz de Coimbra (maço 1, fólio 110v e maço 11, fólio 117v) –, ou até à mesa – como na Última Ceia (noutro mosaico da mesma Basílica) –, sobressaía o seu valor espiritual de alimento sagrado para o corpo e a alma do cristão (à semelhança do pão e do vinho), e silenciava-se o seu valor material de alimento profano para o corpo mortal do simples homem profano.

Nutriente eucarístico simbólico – tal como aparece no fresco paleocristão da Catacumba de São Calisto (fig. 1) – que permite a comunhão do crente com a divindade e que garante a Salvação e a Vida Eterna (justificando a sua ampla divulgação em locais de culto e em contextos funerários), o peixe afirmou-se como ícone de reconhecimento entre os primeiros cristãos, como imagem do Redentor e do Crente, feito à sua semelhança (depois de purificado e renascido pela Água Lustral do Batismo), e como figura privilegiada do Bestiário de Cristo.¹³

1.2. Golfinho

Embora o golfinho seja um mamífero, na Antiguidade era considerado um peixe e, como tal, detinha idêntica importância como divisa das civilizações talassocráticas e como atributo de divindades aquáticas da mitologia greco-romana. No entanto, algumas diferenças comportamentais e interativas com o Homem valeram-lhe a acumulação de outras incumbências e especificidades simbólicas, entre as quais a de atributo dos deuses do Amor (Afrodite/Vénus e Eros/Cupido) – como se observava no destruído mosaico com o Nascimento de Afrodite, oriundo de La Quintilla (Lorca, Espanha) e em vários tesselados com Cupido cavalgando golfinhos (Inglaterra, Portugal, Espanha, Norte de África, etc.)¹⁴ –, a de socorrista dos naufragos¹⁵ e a de psicopompo encaminhador as almas dos mortos justos às Ilhas

¹³ TERTULIANO, *Sobre o Baptismo*, I, 1; SANTO AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, XVIII, 23. Vd. também CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 692-8, 701, 706-13; BURNET, Éliane e BURNET, Régis, *Le bestiaire biblique symbolique et fantastique. Origines, histoire, chefs-d'œuvre*, Montrouge, Bayard (Hors-Série La Croix, Col. Images, n. 3), 2012, p. 60.

¹⁴ A este propósito, vd. MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, pp. 256-7.

¹⁵ Sobre esta situação, referimos o caso paradoxal da metamorfose dos piratas do Mar Tirreno em golfinhos, perpetrada por Dioniso (HIGINO, *Fábulas*, 134; PSEUDO-HIGINO, *Astronómica*, XII, 17; OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 572. Vd. também CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos...*, p. 356; GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 4a ed. (tradução de Victor Jabouille, de *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951), Lisboa, Difel, 2004, p. 122; CHAVES, 1916, p. 84; GUIMIER-SORBETS, 2004, p. 911; MOURÃO, Cátia, *MIRABILIA AQVARVM...*, p. 90; IDEM, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 286). Esta metamorfose funcionou como um duplo castigo para os piratas, já que permitiu ao deus livrar-se destes carcereiros que o aprisionaram durante a sua viagem a caminho da Ilha de Naxos e ainda convertê-los em criaturas benfazejas para o decurso da sua travessia marítima. Este episódio encontra-se claramente representado em vasos gregos e num mosaico norte-africano do Séc. III, conservado no Museu do Bardo (Tunísia). É possível que o mosaico lusitano da *Villa do Rabaçal* (Penela) contenha uma velada alusão a esta metamorfose, já que os golfinhos figuram aos pares e bebendo de um vaso (elemento da gramática decorativa dionisiaca).

dos Afortunados¹⁶ (sendo que esta última condição explicou a lata representação dos delfins na arte funerária pagã).

A especial afetividade e o singular altruísmo do golfinho continuaram a merecer realce no seio do cristianismo e durante a Idade Média, passando o animal a constituir um símbolo do Amor de Cristo,¹⁷ de bem-aventurança, de salvação da alma e de Luz.¹⁸ É com este sentido que se podem interpretar as imagens de delfins nadando em volta da Cruz na lucerna paleocristã do Séc. V (fig. 2), conservada no Museu D. Diogo de Sousa (Braga, Portugal), e dos golfinhos acompanhados de tridentes (atributo do deus Poseidon/Neptuno, que comprova a aceitação da iconografia pagã por parte do cristianismo), numa lucerna paleocristã de Marselha¹⁹ e no anel pastoral do Bispo Ademar de Angoulême (Sécs. XI-XII)²⁰, ambos em França.

1.3. Bivalves

Tal como os golfinhos, os bivalves funcionaram como atributos de algumas divindades aquáticas da mitologia greco-romana (Talassa²¹, Oceano²²) e, ocasionalmente, também da deusa do Amor, sobretudo nas cenas em que lhe serve de berço após o seu nascimento no mar,²³ ao largo de Citérios²⁴ (Afrodite Citereia/Vénus Marinha).

O bivalve simboliza, desde a Antiguidade pagã, a fecundidade das águas,²⁵ o leito do Amor (sentimento responsável pela união dos opostos que gera novas vidas)²⁶ e, essencialmente numa perspetiva platónica, o cadinho místico da aliança

¹⁶ As Ilhas dos Afortunados (*Fortunatorum Insulæ*) congregam o mito da Idade de Ouro e o ideal de *locus amænus*. Foram primeiramente referidas por HESÍODO (*Os Trabalhos e os Dias*, 167-173) e posteriormente por PÍNDARO (*Olimpica*, II, 68-80), parecendo baseadas no conceito egípcio dos Campos de Ialu, reinventado por HOMERO (*Odisseia*, IV, 563-568), que os designou Campos Elisios (MALAISE, Michel, *Les Conditions de Pénétration...*; FRANCISCO BAUZÁ, *El Imaginario Clásico...*, pp. 102-10; CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Diccionario dos Símbolos...*, pp. 356, 374 e 375; MOURÃO, Cátia, *MIRABILIA AQVARVM...*, pp. 18, 55, 57, 62, 124; IDEM, “Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal...”, p. 127; IDEM, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, pp. 259-60).

¹⁷ Preferindo o termo Amizade, Louis Charbonneau-Lassay interpreta o golfinho como um «emblemata do Cristo Amigo» (CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 717-8).

¹⁸ IDEM, *ibidem*, pp. 718-20.

¹⁹ IDEM, *ibidem*, p. 719 (fig. X).

²⁰ IDEM, *ibidem*, p. 721 (fig. XIV).

²¹ Damos o exemplo do mosaico tardo-romano de Jaén (Espanha) com busto de Talassa rodeada por fauna marinha, onde surge em duas vieiras.

²² Referimos o mosaico bizantino de Petra (Jordânia) com Oceano entre duas conchas (aparentemente de vieira).

²³ Lembramos os mosaicos romanos de Itálica e de Lorca (ambos em Espanha).

²⁴ HESÍODO, *Teogonia*, 188-203. Vd. também GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitologia...*, p. 10 e *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 100.

²⁵ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Diccionario dos Símbolos...*, p. 216.

²⁶ IDEM, *ibidem*; MOURÃO, Cátia, *MIRABILIA AQVARVM...*, p. 47; IDEM, “Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal...”, p. 126.

entre o corpo e a alma,²⁷ por comparação com a combinação morfológica do animal molusco com as suas conchas protetoras.

Paradoxalmente, a concha sempre assumiu uma importância maior e independente do ser vivo que a comporta, pelo que a maioria das representações dispensa o registo deste último no seu interior (ainda que possa, como no caso da ostra, contemplar a pérola que nasce dentro dela). Foi, aliás, a concha e não tanto o molusco que integrou o ideário de Mistérios iniciáticos pagãos²⁸ e cristãos²⁹, sendo que nestes últimos emprestou a forma a algumas alfaias litúrgicas para administração da Água Lustral (conchas de aspersão, pias batismais e de Água Benta), assumindo, assim, um lugar privilegiado no primeiro sacramento (Batismo) e no Mistério da Teofania. Como seio gerador da vida, figurou ainda na decoração funerária dos aspirantes à vida eterna, depois de receberem o último sacramento (Extrema Unção), tal como se atesta num túmulo cristão da gruta de Beşikli (antiga Seleucia Pieria, Turquia).

A tardia adjudicação da concha à Virgem Maria – que se vê na pintura fino-quadrocentista italiana de Piero della Francesca, designada Palla di Brera (Milão, Itália) e na pintura quinhentista portuguesa de Gaspar Vaz, com a Virgem, o Menino e Anjos Músicos (Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca, Portugal) – poderá constituir uma dupla alusão ao nascimento de Jesus e ao Amor cristão (por oposição ao Amor pagão de Afrodite/Vénus). Por seu turno, a atribuição da concha aos santos peregrinos (em especial a Sant'Iago Maior) pode evocar duplamente as viagens iniciáticas aos lugares sagrados e o uso destes objetos na recolha da água das fontes para saciar a sede do corpo e da alma durante as caminhadas.

1.4. Coral

À semelhança dos golfinhos, os corais eram seres admirados na Antiguidade mas cuja verdadeira espécie era ainda desconhecida. A sua peculiar morfologia e a diferente reação físico-química quando expostos aos elementos água e ar, tornando-se flexíveis como seres vivos ou rígidos como pedras, colocavam-nos numa mística fronteira entre os reinos vegetal, mineral e animal, sendo a este último que efetivamente pertencem.

A mitologia greco-romana forjou-lhes uma origem lendária, fazendo-os resultar da metamorfose das algas pelo contacto com o petrificante sangue da

²⁷ PLATÃO, *Fedro*, 250; JÂMBLICO, *Mistérios*, IV, 13.

²⁸ Sugerimos o fresco báquico da Villa dos Mistérios, em Pompeia (Itália), e o mosaico romano da Domus dos Esqueletos, em Conimbriga (Portugal), onde as conchas surgem intercaladas com kraters, sugerindo uma ligação iniciática, eventualmente nos Mistérios dionísios (sobre esta leitura, vd. MOURÃO, Cátia, *MIRABILIA AQVARVM...*, p. 47 e IDEM, “Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal...”, p. 126).

²⁹ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 922-3.

Medusa.³⁰ Acreditando-se que conservavam as propriedades e as valências desta górgona, os corais tiveram uma dupla utilização medicinal e mágica, quer como coagulantes para estancar hemorragias,³¹ quer como amuletos apotropaicos destinados a afastar o mau-olhado e a proteger os lares e as crianças.³² Esta última utilização, originalmente pagã, foi conservada pelos cristãos que atribuíram o coral a Jesus Menino – como se verifica em duas pinturas fino-quatrocentistas italianas de Piero della Francesca (Pala di Brera, em Milão, e Pala di Senigallia, em Urbino) e ainda na pintura primo-quinhentista portuguesa de Francisco Henriques (Nossa Senhora das Neves, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa). Correlativamente, o coral foi considerado profilático e redentor, como o Sangue de Cristo,³³ e, pela sua cristalização e perpétua integridade, foi ainda tomado como metáfora da eternidade da alma do cristão e ainda como metáfora da transmutação e mnemónica da «etapa de fixação pelo elixir perfeito» no ideário alquímico.³⁴

Bestiário aquático teratológico mítico

Diferindo das criaturas puras e ditas normais (id est ortomórficas, de acordo com os padrões próprios da espécie natural a que pertencem) – mesmo que mitificadas e acrescidas de sentidos simbólicos fantasiosos –, as teratológicas (i.e. manifestações heteromórficas) caracterizam-se pela exceção à norma física, seja pela proporção superior ou inferior, seja pelo excesso, defeito ou deformação de membros, podendo a sua existência ser real ou mitológica.³⁵ Dissemelhantes a nível físico, estes seres foram também vistos como desiguais em termos de temperamento, reação e moral, revelando-se sempre mais agressivos, cruéis e desrespeitadores do que os congéneres puros, numa correspondência psicossomática por vezes assaz inverosímil.

Embora tenham sido igualmente populares na Antiguidade e na Idade Média, raros foram os monstros teratológicos pagãos que sobreviveram no seio cristão, tendo a maioria cedido lugar a outros.³⁶ Mas apesar de morfologicamente diversas

³⁰ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IV, 740-752. Por esta razão, Plínio-o-Velho designou o coral por Gorgonia (PLÍNIO-o-Velho, *História Natural*, XXXVII, (LIX) 164).

³¹ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, p. 226.

³² DIOSCURIDES, *Codex Medicus Græcus* (fl. 391v. da cópia de Viena). Vd. também CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, p. 940; BELFIORE, Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire des Croyances et Symboles de l'Antiquité*, Paris, Larousse, 2010 (Col. Larousse in Extenso), pp. 326-7; MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. I, p. 288.

³³ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 940-1.

³⁴ LASZLO, 1997, p. 88.

³⁵ Para uma pormenorizada explicação das diferenças entre os seres ortomórficos e os heteromórficos por monstruosidade e entre os exemplos reais e mitológicos, vd. MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. I, pp. 25-8 e 157-82.

³⁶ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 940-1 Sobre algumas das novas formas teratológicas concebidas em contexto cristão medieval, vd. IDEM, *ibidem*, pp. 54-8 e 64-5.

das suas predecessoras, as novas teratologias do cristianismo conservaram o mesmo princípio de equivalência entre a desproporção, a deformação e a imoralidade, constituindo, como aquelas, exemplos didáticos da desordem e do Mal,³⁷ pois, independentemente do contexto religioso, sempre se acreditou «que o estado do corpo refletia o estado da alma e que a corrupção daquele denunciava a corrupção desta».³⁸

Mesmo não sendo possível estabelecer qualquer relação contextual direta entre uma e outra figura, comparamos dois crustáceos aquáticos teratológicos formalmente idênticos, um deles integrado num mito greco-romano e outro numa obra cristã:

2.1. *Caranguejo gigante*

Mais do que os peixes, os crustáceos foram iguarias de luxo na Antiguidade e simbolizaram a abundância dos mares e a prosperidade económica dos povos mediterrânicos, tendo merecido uma representação privilegiada na numismática e na musivária, em especial no Norte de África, onde a sua captura seria mais frequente. Não obstante a fama gastronómica de que gozavam, eram considerados hierarquicamente inferiores às personagens aquáticas mitológicas divinas e semidivinas, servindo-lhes de atributo menor e, na maioria das vezes, truncado, resumindo-se às pinças (Talassa, Poseidon/Neptuno, Oceano, Tritão).

De entre os crustáceos, o caranguejo destacou-se num dos doze Trabalhos de Hércules, tendo sido enviado pela vingativa deusa Hera para auxiliar a Hidra de Lerna, quando esta foi atacada pelo herói³⁹ (filho ilegítimo de Zeus e enteado de Hera). Para melhor desempenhar os papéis de emissário da cólera divina, de coadjuvante do terrível monstro híbrido (que adiante analisaremos) e de oponente do destemido herói, este caranguejo foi engendrado com uma dimensão e uma força colossais, conseguindo ferir o notável Hércules com as pinças, mas acabando esmagado por ele. Como recompensa pelo esforço que empreendeu, Hera eternizou-o sob a forma da constelação homónima (Karkinos, Cancer).⁴⁰ Contudo, o animal ficou sempre ligado às ideias de vingança, oposição e ataque, acentuando a simbologia já pouco abonatória dos seus congéneres, que pareciam traiçoeiros e avessos à evolução por se deslocarem para os lados, e não para a frente, por crescerem segundo as fases da Lua, e não de acordo com a luz do Sol,⁴¹ e por se enterrarem na areia como os ofídios.

³⁷ IDEM, *ibidem*, pp. 48-9 e 50-2.

³⁸ IDEM, *ibidem*, p. 61.

³⁹ GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia...*, p. 74 e 209.

⁴⁰ IDEM, *ibidem*, p. 74.

⁴¹ CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos...*, pp. 724-6.

A fama de criatura negativa, lunar e ctoniana⁴² não terminou com o paganismo e continuou a acompanhar o caranguejo nos contextos cristãos, sendo raras as exceções em que parece ter figurado como excelso emblema da invulnerabilidade de Cristo,⁴³ em virtude da sua rija carapaça.

Ainda que pouco representado durante a Idade Média,⁴⁴ o caranguejo foi incluído entre as iluminuras do fólio 199 da Crónica Geral de Espanha, datada de 1344, precisamente numa parte dedicada à morte de Dona Sancha (Beata e Rainha, soberana de Leão e consorte de Castela, nascida em 1013 e falecida em 1067). Aqui relacionado com um contexto de luto, este caranguejo contracena com um cisne, animal também aquático, conhecido pelo lendário canto de agonia e, ocasionalmente, escolhido como símbolo da pureza de Cristo⁴⁵ e como animal psicopompo.⁴⁶ Nesta imagem, o crustáceo apresenta um tamanho desmesurado e teratológico por gigantismo, inverosimilmente igual ao da ave, bem como um comportamento predador, parecendo cercar esta última e quebrar o elo que liga à vida (fig. 3). Para além desta leitura mais óbvia, é ainda possível contemplar duas outras mais especulativas, respetivamente relacionadas com eventuais questões heráldicas⁴⁷ e com ocasionais conjugações astronómicas vigentes nas datas de nascimento e morte de Dona Sancha.⁴⁸

Bestiário aquático híbrido mitológico

Assim como as criaturas teratológicas diferem das puras, também as híbridas mitológicas se distinguem destas pela exceção à norma física e comportamental,

⁴² IDEM, *ibidem*.

⁴³ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 724-6.

⁴⁴ IDEM, *ibidem*, p. 726.

⁴⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 543-5.

⁴⁶ IDEM, *ibidem*, pp. 547-9.

⁴⁷ Ignoramos a existência de um eventual sentido heráldico para o caranguejo nas famílias direta e consorte de Dona Sancha e sabemos que este animal só muito raramente foi integrado nas armas nobiliárquicas medievais (IDEM, *ibidem*, p. 726). Porém, ponderamos a possibilidade de o cisne ter tido um significado quase heráldico para a coroa de Castela, já que, dois séculos mais tarde, D. Sancho IV mandou incluir a lenda cruzadística do Cavaleiro do Cisne num dos livros da Gran Conquista de Ultramar, obra composta entre 1293 e 1295, em cujo cólofon se explica que o livro narra a história dos netos e dos bisnetos do dito Cavaleiro (AFONSO, Luís Urbano, “Para além das gemas e do ouro: interpretando a cultura secular nos tesouros da casa real e da nobreza portuguesas (c.1300-c.1360)”, in *Actas online do XXX Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social – Crises Económicas. Crises Sociais* (Lisboa, 19 a 20 de Novembro de 2010), Lisboa, Associação Portuguesa de História Económica e Social e Gabinete de Historia Económica e Social do Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa, 2010, p. 6, disponível em: www.iseg.utl.pt/aphes30/docs/progdocs/LUIS%20URBANO%20AFONSO.pdf, consultado em 5 de Dezembro de 2011).

⁴⁸ Embora só saibamos que Dona Sancha nasceu no ano de 1013 e desconhecamos o dia e o mês exatos, podemos pensar na hipótese de ter ocorrido no Verão, altura em que a constelação do Cisne (Kýgnos, Cygnus) se observa melhor a Norte do Equador; Relativamente à sua morte, sabemos que ocorreu a 7 de Novembro de 1067, quando a constelação do Caranguejo (Karkinos, Cancer) se observava melhor na mesma latitude.

mostrando-se especialmente sobredotadas em termos de força e de capacidade de resistência. No entanto, contrariamente às primeiras, não pertencem a uma única espécie pontualmente degenerada, mas sim a duas ou mais espécies diversas – algumas até provenientes de Reinos opostos –, conjugadas de modo excepcional e resultando em organismos mistos, adaptados a vários meios. Engendradas pela imaginação humana, fértil e ilimitada, mostram-se alheias aos limites de hibridação natural contemplados pelos códigos genéticos⁴⁹ e caracterizam-se por um heteromorfismo inverosímil, que ocasionalmente produz formas agradáveis (i.e. apolíneas), mas que frequentemente origina morfologias desarticuladas e monstruosas (ou dionisíacas).⁵⁰ Também o temperamento destas personagens míticas, as suas reações e os seus padrões morais ostentam consideráveis diferenças em relação às regras de civilidade do mundo antigo, revelando-se por vezes ideais e sublimes, mas geralmente muito mais agressivas, cruéis e desrespeitadoras do que as puras, numa correspondência psicossomática próxima da referida no caso das criaturas teratológicas.

Ao contrário destas últimas, vários seres mitológicos híbridos do paganismo greco-romano prosperaram no seio do cristianismo, preservando o mesmo princípio de equivalência psíquica e física e continuando a afirmar-se como exemplos morais de valor didático,⁵¹ embora algumas tenham sofrido importantes adaptações formais e onomásticas já na Idade Média. De entre essas personagens, enumeram-se certas divindades fluviais e marinhas, a Hidra de Lerna, os bodes-marinhos, os ketoi e as Sereias.

3.1. *Divindades aquáticas fluviais e marinhas*

Denunciando uma forte concepção antropocêntrica, a mitologia greco-romana contemplava as grandes divindades como seres dotados de morfologias preferencialmente humanas, fossem elas de expressão pura ou mista. Entre os últimos casos inserem-se alguns deuses aquáticos que na arte grega começaram por ostentar um hibridismo aglutinado e de proporções equitativas (antropomórfico até à cintura, com chifres de quadrúpede, e ictiomórfico daí para abaixo) e que na arte romana passaram a exhibir um hibridismo justaposto e desigual (maioritariamente antropomórfico, com pequenas conjugações zoomórficas ou vegetalistas, consoante a sua natureza marinha ou fluvial).⁵²

⁴⁹ Para uma detalhada explanação das diferenças entre os seres híbridos reais e as personagens híbridas mitológicas, vd. MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERV.M...*, vol. 1, pp. 26, 28-37 e 183-386.

⁵⁰ Sobre as diferenças entre a estética apolínea e a estética dionisíaca, vd. IDEM, *ibidem*, pp. 43-53, 65-6, 410, 417-8.

⁵¹ IDEM, *ibidem*, pp. 48-9 e 50-2.

⁵² Sobre as diferenças entre as iconografias grega e romana das divindades aquáticas, vd. IDEM, *ibidem*, pp. 339-42 e 370-1.

A evolução no sentido da valorização da forma humana destas personagens acompanhou a evolução do domínio romano sobre os cursos de água, quer como recursos de saneamento, quer como vias de expansão económica e territorial do Império. Uma vez conhecidas e dominadas as águas, os deuses que as tutelavam foram perdendo as formas bizarras com que sempre se imaginaram as criaturas selvagens, indomáveis e habitantes de territórios bárbaros, e ganharam um aspeto mais humanizado e civilizado, chegando mesmo a incorporar a iconografia laudatória de alguns chefes máximos de Estado, como o Imperador Tito (que mandou incluir o deus Jordão no seu Arco Triunfal, sob a forma de *Iordabus Captus*, para celebrar a conquista da Judeia), o Imperador hispânico Adriano (que mandou cunhar moedas com a imagem do deus Oceano)⁵³ e até mesmo o Imperador cristão Constantino (em cujo Arco Triunfal foi representado, duas vezes, o deus Oceano).⁵⁴

A aceitação das deidades aquáticas pagãs no seio cristão constata-se em vários templos de culto, como na Igreja de Petra (Jordânia), de inícios do Séc. VI, onde Oceano surge em pose majestática, ou na Basílica dos Santos Apóstolos de Madaba (Jordânia), do final do Séc. VI, onde Talassa assume uma gestualidade hierática próxima de um ícone cristão. Mas a sua máxima expressão ocorreu na iconografia do Batismo de Cristo, como provam os mosaicos dos Batistérios dos Ortodoxos e dos Arianos em Ravena (Itália), respetivamente concebidos nos Sécs. V e VI d.C., onde o deus do Rio Jordão serve de acólito a São João Batista. Nestas duas obras, ambas localizadas nas cúpulas, a deidade pagã ocupa o lugar mais nobre do edifício, encontra-se já convertida à religião monoteísta e participa na ministração do Sacramento ao Filho do Deus único. A primeira obra apresenta Jordão como um autêntico deus fluvial romano, emergindo das águas, com barba e cabelo grisalhos, segurando uma cana, transportando uma vasilha de água e oferecendo o seu manto (*peplos*) a Cristo, em sinal de subserviência; o segundo mosaico mostra a personagem sentada, com duas pinças de crustáceo nas têmporas como um deus marinho, com os atributos avulsos de um deus fluvial (cana e vasilhame) e saudando Cristo como um Santo.

Atestando a vitalidade deste modelo em cronologias mais avançadas e já medievais, a iluminura batismal do *Benedictionale des Heiligen Aethelwold*, datável do Séc. X e conservado na British Library (Inglaterra), mostra a divindade jordana sentada e dotada de hibridismo zoomórfico, como no mosaico ravenático dos Arianos; por seu turno, a iluminura de igual temática patente no *Hortus Deliciarum* de Estrasburgo (França), datável do Séc. XII, contempla o mesmo deus na forma humana pura e reclinado sobre o cântaro, mas em dimensão já francamente

⁵³ CAETANO, Maria Teresa Valente da Silva, *ANIMALIA QVÆ LACTE ALVNTVR...*, vol. 1, p. 174.

⁵⁴ MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, pp. 89 e 339.

inferior à das restantes personagens, numa assunção clara e sem precedentes da sua inferioridade, venerando a Cruz erguida sobre uma coluna clássica (fig. 4).

3.2. *Hidra de Lerna*

A Hidra era uma criatura mitológica greco-romana extremamente venenosa, que vivia no Rio Anigro. Identicamente ao que se verificou com os deuses aquáticos, também a sua iconografia diferiu um pouco na Grécia e em Roma, tendo sido originalmente serpentina e teratológica por desdobramento de cabeças e posteriormente híbrida serpentina e antropomórfica.⁵⁵

O modelo teratológico grego da Hidra exprimia uma superlativação da ferocidade e do perigo da espécie ofídica aquática, e visava tornar especialmente difícil a tentativa de sobrevivência das suas vítimas. Sendo a sua derrota muito improvável, a sua morte era um feito praticamente impossível e apenas alcançável por quem detivesse uma força e um engenho proporcionais às suas próprias capacidades extraordinárias. Com efeito, só um herói semidivino como Hércules, famoso pelas vitórias sobre várias criaturas sobredotadas e monstruosas, conseguiria aniquilar esta fera, cortando-lhe as cabeças e cauterizando-as para que não regenerassem, como de facto aconteceu no decurso de um dos Doze Trabalhos⁵⁶ já referidos a propósito do caranguejo gigante.

Embora a Hidra grega tenha perecido nas mãos do herói pagão, parece ter ressuscitado para voltar a morrer nas mãos de um cristão, como sugere a iluminura austríaca do fólio 188v da obra *Concordantiæ Caritatis* (Stiftsbibliothek, Áustria). Com efeito, o animal moribundo conserva o nome antigo *ýdra* na inscrição,⁵⁷ esclarecendo a sua identidade (fig. 5).

Outras criaturas congéneres, também ofídicas e com várias cabeças, nasceram com o cristianismo, herdando da Hidra a mesma carga negativa e igual poder destrutivo. Constituindo-se como símbolos do Mal, assumindo uma das formas do Dragão medievo, como se vê na iluminura românica portuguesa do fólio 153v do Apocalipse do Mosteiro do Lorvão. Para combatê-lo, quem o defrontasse deveria ser um Hércules cristão, não apenas munido de uma arma, mas também imbuído de Fé.

Por outro lado, o modelo híbrido romano da Hidra conseguia ser ainda mais perigoso do que o teratológico grego, já que conservava as enfáticas características viperinas dos ofídios e adicionava as estereotipadas características negativas das fêmeas, em especial das pertencentes à espécie humana.⁵⁸ Com corpo de grande

⁵⁵ Sobre as diferenças entre as iconografias grega e romana da Hidra, vd. IDEM, *ibidem*, pp. 214-5.

⁵⁶ GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia...*, p. 209 e 227.

⁵⁷ A legenda que acompanha esta figura e o seu nome contém a seguinte informação: «Multa feru[n]t capita mono Sempto recresce[nt] tna».

⁵⁸ MOURÃO, Cátia, “Simbología de lo femenino en las representaciones de híbridos en los mosaicos

réptil e cabeça de mulher, da qual cresciam serpentes como cabelos (à semelhança da Medusa), a Hidra romana surgia geralmente erguida até metade do comprimento e enrolada a partir daí, em posição de encantamento e ataque, mostrando-se perversa e implacável.

Desprovida já das serpentes capilares, esta imagem do ideário latino pagão foi perpetuada na arte cristã, onde manteve o sentido negativo da associação entre os ofídios e o sexo feminino, e onde continuou a simbolizar a tentação e o Mal, agora como paradigma da serpente bíblica que tentou Adão e Eva no Paraíso, posteriormente designada Dracantapede, ou Draconcopedes.⁵⁹ Assim a vemos surgir, como emblema de advertência e com poder apotropaico, em esculturas de numerosos templos românicos, como nos capitéis dos portais axiais das igrejas matrizes de Bravães (Ponte da Barca), de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim) e de Longos Vales (Monção), entre outros.⁶⁰

3.3. Bodes-marinhos

Na Antiguidade imaginava-se que os extensos mares eram habitados por uma fauna homóloga da terrestre, diferindo dela somente na parte inferior do corpo que estaria adaptada à locomoção aquática. Assim, até à zona ventral os animais conservariam uma aparência idêntica à de cada espécie verdadeira e a partir daí desenvolveriam uma cauda de peixe, sendo o cavalo-marinho mítico (muito diverso do hipocampo real) o caso mais paradigmático deste modelo híbrido fantasioso. Embora menos comuns do que os equídeos, os caprídeos também foram contemplados com uma solução morfológica próxima e, como eles, integraram grandes composições pictóricas, musivas e escultóricas que forjavam uma coexistência pacífica com outros herbívoros e até com predadores, ora de modo espontâneo, ora promovido por autoridades divinas greco-romanas como Poseidon/Neptuno e Oceano.

De um modo geral, estas criaturas surgiam contextualizadas em cenas de cortejos marinhos onde aquelas divindades maiores triunfavam; no entanto, em alguns casos podiam também figurar em elencos de personagens fantásticas, como parece acontecer no mosaico tardo-romano de Medinaceli (Sória, Espanha),

romanos de España y Portugal”, in *Representaciones de mujeres y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos. Actas del V Seminario Internacional de Mosaicos Romanos*, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle, pp. 207-24, maxime 216.

⁵⁹ Esta criatura foi referida por Vincent de Beauvais, no *Speculum Naturale* (Séc. XII), por Alberto Magno, no *De Animalibus* (Séc. XIII), e por Jean de Cuba, no *Hortus Sanitatis* (Séc. XV), entre outros autores. Vd. também CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 771-2.

⁶⁰ Cfr. FERREIRA DE ALMEIDA, António, *História da Arte em Portugal*, 2ª ed., vol. 3 – O Românico, Lisboa, Publicações Alfa, 1993, p. 157. O autor admite a possibilidade de esta solução híbrida «sugerir a “bicha moura” da mítica popular».

onde um bode-marinho aparece ao lado da Esfinge, de um Grifo, de um cavalo-marinho e, talvez, de uma Sereia.⁶¹

Mais tarde, os caprídeos-marinhos passaram também a personificar o Signo zodiacal de Capricórnio, até aí frequentemente representado como um híbrido humano e caprino da família dos centauros: o capricentauro, como se vê no mosaico do Calendário, em Hellín (Albacete, Espanha).

Não se confinando à arte pagã, estas personagens proliferaram na arte cristã, surgindo na Bíblia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Biblioteca Pública Municipal do Porto), respetivamente nas iluminuras do maço 1, fólho 208v, e do maço 2, fólho 193 (fig. 6).

3.4. *Ketoi*

De entre os míticos híbridos marinhos da Antiguidade, os *ketoi* (também designados por *Pistrix*⁶²) são os mais arcanos e fantasiosos, na medida em que não podem ser inequivocamente identificados com um animal real em concreto. De facto, se em muitas representações se assemelham a canídeos com longas caudas pisciformes, em certos casos conseguem gorar os esforços de reconhecimento de qualquer espécie terrestre, aquática ou aérea existente na Natureza.

A indefinição e o admirável polimorfismo superior dos *ketoi* parece ter resultado «da franca latitude da palavra grega que os definia (*κετός*) e que significava “monstro marinho”». ⁶³ Corporalizando os arquétipos de “monstro” e de “desconhecido”, as diferentes morfologias destas criaturas contemplavam, afinal, a plena arbitrariedade de cruzamentos entre diversas alimárias selvagens quadrúpedes e alguns seres aquáticos de grande porte, como as baleias. Neste sentido, o seu valor simbólico foi universal e transversal em termos religiosos e temporais, proporcionando-lhes um fácil acolhimento na arte cristã, como se afere nas catacumbas⁶⁴ de Priscilla (Roma, Itália), e de Bonaria (Cagliari, Sardenha), onde as figuras das baleias que engolem Jonas são formalmente identificáveis como *ketoi*.

Com algumas adaptações posteriores, como a inclusão de asas de ave de rapina, vários «monstros marinhos similares integraram as representações do Juízo Final e do Inferno nos frescos medievais das regiões sob a influência bizantina

⁶¹ Esta última figura encontra-se bastante destruída, conservando-se dela somente as patas de ave, a terminação de uma asa e uma romã que parece servir-lhe de atributo. Este fruto permitiu-nos relacionar a personagem truncada com o mito do rapto de Perséfone. (MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 293 e vol. 2, pp. 236-7).

⁶² CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, pp. 736-7.

⁶³ MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 384.

⁶⁴ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ...*, p. 737; MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 384-5; BURNET, Éliane, e BURNET, Régis, *Le bestiaire biblique symbolique et fantastique...*, p. 34.

[...], e sobretudo no ícone de “São Jorge matando o dragão”.⁶⁵ Na Península Ibérica, muitas iluminuras medievais registam monstros infernais que descendem iconograficamente dos ketoi marinhos, como se atesta no fólio 182 do Apocalipse do Mosteiro do Lorvão, onde o Dragão tem a forma de um ketos alado (fig. 7), e na Bíblia do Mosteiro de Sán Millán de la Cogolla (La Rioja, Espanha), que integra idêntica criatura entre os híbridos pagãos recolhidos na Arca de Noé (Gênesis, 6-12), numa dupla demonstração da preservação do legado da Antiguidade e da possível conversão deste ao cristianismo.⁶⁶

3.5. Sereias

Na sua origem grega, as Sereias foram concebidas como jovens mulheres, filhas do deus-rio Aqueloo e de uma Musa, variando o seu número entre duas e três, consoante os autores. Distinguiam-se pelos exímios dotes vocais e musicais, com que honravam a deusa Deméter/Ceres, de cuja filha (Perséfone/Prosérpina) eram amigas. Porém, estas donzelas caíram em desgraça quando a amiga foi raptada por Hades/Plutão; não tendo conseguido salvá-la, foram castigadas pela deusa-mãe, que as desfigurou com um hibridismo irreversível.⁶⁷ Assim, passaram a ser representadas como figuras mistas, combinando a forma humana com a de ave de rapina, numa morfologia aglutinada de feição antropomórfica superior, geralmente feminina e mais raramente masculina (esta apenas na arte grega arcaica, sem correspondência literária conhecida), normalmente com asas nas costas e ocasionalmente ápteras (como no mosaico argelino de Cherchell e no italiano conservado nos Museus do Vaticano), e de compleição zoomórfica inferior, variando a proporção das respetivas partes consoante as épocas, as fontes literárias e os exemplares artísticos.⁶⁸

Frustradas com o fracasso no resgate da amiga e envergonhadas com os seus novos corpos bizarros, as Sereias fugiram para ilhas situadas no alto mar, onde nenhum humano prudente se aventurava e nenhuma divindade benfazeja vivia.

⁶⁵ TOMASEVIĆ, Gordana Cvetković, DRAGICA, Simoska, MANEVA, Elica, e MITROVIĆ, Djordje, *Corpus des Mosaïques Paleobyzantines de Pavement*, fasc. n. 1 – *Mosaïques de pavement paléobyzantines dans le Palais Épiscopal à Hérakléa Lynkestis*, Beograd, Institut pour la Protection des Monuments Historiques de la Serbie, 2002, p. 31. Tradução livre do inglês da nossa responsabilidade.

⁶⁶ A representação de animais oriundos da mitologia pagã no interior da Arca de Noé, que nesta iluminura toma a forma de uma casa e não de um barco para melhor se aproximar da imagem congregadora da Ecclesia que a todos acolhe, «reforça as ideias da sua apropriação (ou conversão) pelo cristianismo e da sua sobrevivência (ou Salvação) ao castigo diluviano do Deus único, talvez por se lhes reconhecer uma “utilidade” didáctica. O posicionamento destes híbridos fantasiosos acima dos quadrúpedes reais de grande porte parece conferir-lhes, paradoxalmente, uma natureza menos impura do que a destes e reconhece-os, afinal, como criaturas de Deus, de acordo com a visão de Santo Agostinho de Hipona (*A Cidade de Deus*, XVI, 8).» MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 70.

⁶⁷ HIGINO, *Fábulas*, 125.

⁶⁸ LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, 2ª ed., Bruxelas, Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, 2002, pp. 10-4; MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, pp. 288-98.

Deformadas e afastadas da civilização, tornaram-se cruéis, vingativas e determinadas a vencer e destruir todos aqueles que ousassem ultrapassar o limes geo-simbólico do Bem, para lá do qual se haviam instalado; mantendo as faculdades inerentes à sua remanescente parte humana (sintomaticamente conservada na zona superior do corpo), escolheram doravante usar a inteligência e a destreza musical com perfídia,⁶⁹ subvertendo o sentido positivo desses dons maiores; arditamente encantados pelo “canto das Sereias”, os incautos marinheiros precipitavam-se no mar para irem ao seu encontro; estas, cedendo aos instintos da sua recém-adquirida parte predadora (simbolicamente ligada à zona inferior do corpo), não resistiam a devorá-los, cometendo assim o crime da antropofagia.

Ainda durante a Antiguidade pagã, as Sereias foram sofrendo algumas adaptações físicas para que os seus poderes encantatórios se tornassem mais amplos e irresistíveis. Assim, à antiga capacidade de sedução auditiva foi-lhes acrescentada a da sedução visual, por meio de uma valorização da parte antropomórfica e dos seus atributos femininos.⁷⁰ Na sequência deste processo – que poderá ter resultado de uma «influência conjunta da crítica racionalizante de alexandrinos como Aristarco, e da exegese evemerista»⁷¹ – as Sereias foram rapidamente comparadas a meretrizes, como referiu Sêrvio⁷² (Séc. IV d.C.) numa leitura cristã do mito pagão que veio a ser desenvolvida por Santo Isidoro de Sevilha⁷³ e por São Jerónimo.⁷⁴

No período romano tardio afirmou-se uma nova solução gráfica que até aí havia sido extraliterária e deveras excepcional⁷⁵ mas que acabou por vigorar no imaginário das épocas posteriores, prevalecendo até à actualidade: o hibridismo zoomórfico passeriforme foi progressivamente cedendo lugar ao pisciforme, passando as Sereias a figurar com caudas de peixe.⁷⁶ Tendo, provavelmente, resultado de uma contaminação

⁶⁹ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, III, 254-258.

⁷⁰ Esta mudança permite subentender que o rumo da evolução formal das Sereias terá acompanhado o rumo das sensibilidades estéticas clássicas, que se tornaram menos permeáveis a tentações subjetivas, imateriais e intelectuais (como a música) e ficaram mais vulneráveis a tentações objetivas, materiais e carnisais (como a beleza física).

⁷¹ LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art...*, p. 7 (tradução livre do francês da nossa responsabilidade).

⁷² SÊRVIO, *Comentário à Eneida*, V, 864 (*apud* GARCÍA FUENTES, María Cruz, “Algunas precisiones sobre las sirenas”, separata de *Cuadernos de Filología Clásica*, vol. 5. (1973), p. 7).

⁷³ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologias*, XI, 3 (*apud* ECO, Umberto Eco (dir.), *História do Feio*, Algés, DIFEL (tradução portuguesa de António Maia da Rocha, a partir do italiano *Storia della Bruttezza*, Milão, RCS Libri, S.p.A., 2007), 2007, p. 41).

⁷⁴ SÃO JERÓNIMO, Crónica (*apud* LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art...*, pp. 33-4).

⁷⁵ Como se vê numa taça ateniense do Séc. III a.C., conservada na Ágora, onde duas Sereias do tipo Rode/Tritão cercam a barca na qual Ulisses segue amarrado ao mastro, e também numa lucerna romana inglesa do Séc. II d.C., conservada no Royal Museum de Canterbury, com idêntica iconografia (vd. IDEM, *ibidem*, pp. 11-12, 49 e figs. 7 e 29).

⁷⁶ Embora os autores já citados não sejam unânimes nas cronologias, a maioria considera o Séc. VII d.C. como o ponto de viragem mais seguro.

iconográfica com várias figuras híbridas da mitologia greco-romana (em especial com Rode, irmã de Tritão) e de uma mais lógica adequação da morfologia pisciforme ao habitat aquático,⁷⁷ as Sereias de caudas ictioformes (simples e duplas) impuseram-se numa cronologia de transição entre a Antiguidade e a Idade Média.⁷⁸ Primeiramente surgiram em concomitância com as originais Sereias de membros aviformes,⁷⁹ podendo aparecer separadamente ou lado a lado (como no capitel da catedral francesa de Sainte Eulalie d'Elne, datado do Séc. XI, e como no Fisiólogo de Berna, onde o texto descreve uma morfologia de ave e a ilustração mostra uma fisionomia de peixe, num desacordo que evidencia a paulatina afirmação da segunda forma sobre a primeira). Depois (entre os Sécs. XI e XIII) os dois tipos de Sereias fundiram-se, dando origem a uma versão mista que contemplava a parte zoomórfica duplamente aviforme e ictioforme (corpos revestidos de penas, com patas de ave e cauda de peixe).⁸⁰ Mais tardiamente (já no Séc. XIV), as Sereias ictioformes substituíram, de modo definitivo, as Sereias aviformes, cujas morfologias passaram a ser exclusivas das Harpias, como se prova nas iluminuras austríacas da obra *Concordantiæ Caritatis* (Stiftsbibliothek, Áustria), onde as duas espécies surgem já separadas nos fólhos 85v e 223v, respetivamente identificadas pelas inscrições Arpia⁸¹ e Syrena⁸².

Para além da privilegiada forma feminina – agora realçada com novos atributos e gestos de vaidade (espelhos, pentes, longos cabelos e poses explícitas), como na iluminura flamenga do Bestiário de Hugo de Fouilloy (c. 1270), onde a Sereia ainda é aviforme abaixo da cintura –, na arte românica as Sereias voltaram a ser representadas na forma masculina (capitel da igreja de São Salvador de Ansiães, modilhão da igreja de Santa Luzia de Trancoso e tímpano da igreja São Cristóvão de Rio Mau, em Vila do Conde)⁸³ e ainda na forma andrógina (capiteis das igrejas de São

⁷⁷ GARCÍA FUENTES, María Cruz, “Algunas precisiones sobre las sirenas”..., pp. 9-10; ECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art...*, pp. 77-9, 94; MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 295.

⁷⁸ Sobre esta mudança, vd. RUIZ DE ELVIRA, António, “Bibliografía”, in *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 23 (1964-1965), p. 172 ss.; FARAL, Edmond, “La queue de poisson des Sirènes”, in *Romania*, vol. 74 (1953), pp. 433-506; GARCÍA FUENTES, María Cruz, “Algunas precisiones sobre las sirenas”..., p. 206; LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art...*, pp. 11-2, 69-86 e 69-87; MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, pp. 294-8. Embora os autores não sejam unânimes nas cronologias, a maioria considera o Séc. VI d.C. como o ponto de viragem mais seguro.

⁷⁹ LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art...*, pp. 77-82 e 93-103; MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, p. 298.

⁸⁰ LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art...*, p. 94.

⁸¹ Na totalidade: «Quem gaudendo vor [a]t ho [m]i [n]e xp arpia plor [a]t».

⁸² Na totalidade: «Sic fugo syrenas hiis proiciendo lagenas».

⁸³ Alguns autores, como Jorge Rodrigues, consideram que esta figura é plenamente antropomórfica e identificam-na como um atlante de pernas muito abertas (cfr. RODRIGUES, Jorge, “A escultura românica”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 1 – *Da Pré-História ao «modo» Gótico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 265-331, *maxime* 273) para melhor se conformar ao exíguo espaço que ocupa no canto do tímpano. Contudo, apesar da dificuldade de leitura oferecida pelo modo frustre e esquemático de

Pedro de Rates, na Póvoa de Varzim, e de São Salvador de Travanca, em Amarante, e também na arquivolta do portal axial do Mosteiro de Vilar de Frades, em Barcelos). Mesmo já na arte Gótica ainda se registavam os dois sexos em simultâneo, como mostra a iluminura quatrocentista alemã do fólio 160v., da obra *Buch der Natur*, de Konrad von Megenberg (1460), hoje conservada na Biblioteca da Universidade de Heidelberg.

Ainda que a forma das Sereias tenha mudado ao longo do tempo, o seu sentido simbólico permaneceu negativo tanto na Antiguidade como na Idade Média, sendo que em contexto cristão estas personagens continuaram a ser o paradigma das tentações (em especial do sexo feminino), personificando uma das muitas ameaças religiosas. Reportando-se à profecia de Isaías,⁸⁴ o Fisiólogo apresentou-as como inimigas da Igreja, em conjunto com os Onocentauros.⁸⁵ Não obstante, à semelhança destes,⁸⁶ também elas poderiam ser reabilitadas e convertidas pela Fé, insurgindo-se contra a própria Babilónia e empunhando a Cruz de Cristo, enquanto símbolo redentor, tal como se vê no capitel da antiga Sé de Elvas (fig. 8).

Muito mais tarde, já no Séc. XIX, as Sereias foram definitivamente reabilitadas pela literatura infantil dinamarquesa,⁸⁷ tornando-se personagens de boa índole e fazendo esquecer a natureza perversa que originalmente tiveram.

Conclusão

Como demonstrámos, o bestiário fantástico das águas tinha (e em alguns casos mantém) um enorme potencial simbólico, alegórico e didático, funcionando como um poderoso auxiliar na formação cultural, moral e cívica, primeiro do Homem Romano pagão e dos povos conquistados, e depois do Homem Medieval cristão.

A transversalidade do seu valor moral verifica-se na preservação (e por vezes até no reforço) das linhas essenciais do sentido que tinha na sua origem, apesar do diferente contexto religioso em que sobreviveu.

toda a peça escultórica, pensamos ser possível interpretar este motivo como uma Sereia, de corpo humano e masculino (pela ausência de cabelos e de seios) até à cintura e ictioforme daí para baixo. Deste modo entende-se melhor a pertinência da «posição impossível das pernas desmesuradamente abertas» (ibidem), que se assemelham à conformação das caudas duplas das Sereias (diretamente inspiradas nas caudas duplas que os Tritões helenísticos apresentam em mosaicos de seixos como o que se conserva no Museu Arqueológico de Esparta, na Grécia). Também assim se completa a leitura do conjunto formado por esta personagem e pelo astro lunar que carrega nas mãos, uma vez que estabelece uma relação direta entre a Lua, a Água e o Omega, numa perfeita oposição relativamente ao conjunto contrário, que compreende a água, o Sol (em forma de flor), o Ar (e a Terra) e o Alfa.

⁸⁴ ISAÍAS 13: 21.

⁸⁵ ANÓNIMO, *Fisiólogo*, XV, 126-1272.

⁸⁶ MOURÃO, Cátia, *AVTEM NON SVNT RERVM...*, vol. 1, pp. 185-7.

⁸⁷ Referimo-nos ao conto infantil de Hans Christian Andersen, intitulado *A Pequena Sereia* (*Den Lille Havfrue*) e publicado em Copenhaga no ano de 1837.

A utilização continuada do ideário aquático da Antiguidade na Idade Média – ainda que com pontuais ajustes que acentuam e confirmam o seu vigor –, comprova a força e a eficiência do legado visual clássico, reconhecendo-o como património cultural do Ocidente europeu.

Agradecimentos

Prof. Doutora Adelaide Miranda
Doutora Alícia Miguélez Cavero
Dr.^a Ana Maria Parente
Prof. Doutora Angélica Varandas
Dr. Fernando Mourão
Prof. Doutor M. Justino Maciel
Doutor Pedro Chambel



Fig. 1

Peixe e pães eucarísticos

Fresco paleocristão

Catacumba de São Calixto, Roma,

Itália. Fotografia de autor desconhecido,

disponível em: <http://en.wikipedia.org/>

wiki/File:Eucharistic_bread_and_fish.jpg



Fig. 2

Golfinhos em volta da Cruz

Lucerna paleocristã

Museu D. Diogo de Sousa, Braga, Portugal

Inv. MDDS 200.0177

Fig. 3

*Caranguejo e cisne*Iluminura. *Crónica Geral de**Espanha*. Academia das Ciências.

Lisboa. Portugal. Cota: MAS, fl. 199.

Fotografia de autor desconhecido,

reproduzida in SANTOS, 1970,

vol. 3, p. 268 (fig. 348)



Fig. 4

Divindade do Rio Jordão

(identificada pela inscrição

Jordanis, em baixo, à esquerda)

venerando a Cruz (identificada

com a inscrição *Baptisma cruce**consecratur*) numa cena com o

Batismo de Cristo. Pormenor de

iluminura. Séc. XII d.C. *Hortus**Deliciarum*. Estrasburgo. França.

Fotografia de autor desconhecido,

disponível em: [http://commons.](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_deliciarum_baptism_of_Jesus.jpg)[wikimedia.org/wiki/File:Hortus_deliciarum_baptism_of_Jesus.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_deliciarum_baptism_of_Jesus.jpg)



Fig. 5

Hidra decapitada

(identificada pela inscrição ydra)

Pormenor de iluminura. c. 1349-1351

Concordantiae Caritatis, Stiftsbibliothek, Áustria

Fotografia do Institut für Realienkur,

disponível em: [http://www.imareal.oeaw.](http://www.imareal.oeaw.ac.at/server/images/7004968.JPG)

ac.at/server/images/7004968.JPG

Fig. 6

Dois bodes-marinhos acostados (perfazendo a capital V)

Pormenor de iluminura, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto, Portugal

Cota: BPMP, Sta Cruz 1, fl. 208 v. Fotografia da BPMP





Fig. 7

Dragão em forma de ketos (Pormenor de iluminura)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal

ANTT, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, fl. 182



Fig. 8

Duas Sereias com caudas de peixe segurando a Cruz, em sinal de conversão e redenção

Capitel da antiga Sé de Elvas, Elvas, Portugal

Fotografia de Ana Maria Parente

(Página intencionalmente deixada em branco)

(Página intencionalmente deixada em branco)

Autores

CHAMBEL, PEDRO

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos Medievais
pedrochambel@live.com.pt

LOPES, PATRÍCIA

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos Medievais
raquel_lopes_12@hotmail.com

MAFRA, MARGARIDA

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos Medievais
margaridamafra@netcabo.pt

MATSCHINEGG, INGRID

Institute for Medieval and Early Modern Material Culture, Krems (Austria)
ingrid.matschinegg@sbg.ac.at

MORAIS, ANA PAIVA

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
Instituto de Estudos de Literatura Tradicional
anapm@fcsh.unl.pt

MOURÃO, CÁTIA

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
Instituto de História de Arte
catia.mourao@gmail.com

VARANDAS, ANGÉLICA

Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Anglísticos
angelicavarandas@sapo.pt

(Página intencionalmente deixada em branco)

“Na Idade Média, a representação, tanto textual como figurativa, dos seres naturais caracteriza-se por transmitir, no geral, uma componente simbólico-alegórica. Deste modo, a observação crítica e a leitura das obras produzidas pelos autores medievais implica, para os investigadores contemporâneos, um necessário estudo e conhecimento das simbologias então utilizadas, de modo a proporcionar uma mais completa e eficaz compreensão dos textos e imagens que a Idade Média nos legou.”

Pedro Chambel, Apresentação

Apoio:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

