UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

VISÕES DO FEMININO:

a Criação de Eva nos mosteiros da Coimbra medieval (séculos XII-XIII)

REGINA CÉLIA DOS SANTOS NETO

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em História Social do Departamento de História
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em História

Orientador: Prof. Dr. Flávio de Campos

São Paulo
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

VISÕES DO FEMININO:

a Criação de Eva nos mosteiros da Coimbra medieval (séculos XII-XIII)

REGINA CÉLIA DOS SANTOS NETO

São Paulo
2007

Para Carmina e Manuel, com o meu amor ....

Agradecimentos

Aos meus avós Carmina Ferreira e Manuel Pereira, aos meus pais,Cecília e Alexandrino, e ao meu querido irmão, Alexandrino Manuel,o Dino, pelo amor incondicional traduzido em pequenos e grandes gestos de amparo em todos os momentos, pelo silêncio compreensivo, pelas palavras reconfortantes,pela presença constante e até pelas ausências sentidas.

Ao Prof.Dr. Flávio de Campos, meu orientador,sem o qual essa jornada não teria sido possível, pela confiança, pelas palavras de estímulo nos inúmeros momentos difíceis, pelas conversas reconfortantes nas horas de insegurança e pelas observações cruciais nos desvios vários para a retomada do caminho.

À Profa.Dra. Ana Paula Tavares Magalhães e à Profa.Dra. Giulia Crippa, pelas preciosas palavras de incentivo,pelas sugestões bibliográficas, pelas obras emprestadas, e inestimável apoio no difícil e inacabado caminho do exercício pleno da plena voz

Ao Prof.Dr.Hilário Franco Júnior que reforçou o meu interesse pela Idade Média desde a época da graduação

À Profa.Dra. Maria Adelaide Miranda, ao Prof.Dr. Aires do Nascimento e à Profa.Dra. Maria Leonor Santos pelas conversas esclarecedoras, pela boa-vontade e acolhimento.

Aos meus amigos, especialmente Solange, Myriam e André, pela paciência, bom-humor, solidariedade e companheirismo que aqueceram a caminhada.

Aos funcionários da Torre do Tombo e da Biblioteca Pública Municipal do Porto pela ajuda prestada.

A Jorge e Tadeu cujo apoio não pode ser traduzido em palavras

RESUMO

O presente trabalho visa uma aproximação da sensibilidade medieval a respeito do tema da Criação de Eva a partir de códices iluminados, especialmente os presentes nos mosteiros portugueses mais importantes de Coimbra nos séculos XII e XIII.

As tensões entre a carne e o espírito, o masculino e o feminino, elementos essenciais na mentalidade medieval serão abordados a partir das imagens e das discussões sobre a Criação e o Pecado e as vivências quotidianas pelos sentidos corporais, ajudando a compor, a partir das imagens, a visão polissêmica da figura feminina em Portugal medieval.

PALAVRAS-CHAVE: Eva; Iluminura; Portugal; Lorvão; Santa Cruz; Criação; Feminino.

ABSTRACT

The present work approaches the medieval understanding of the theme of the Creation of Eve through the study of manuscript illuminations, and particularly those in the most important monasteries of Coimbra, in the Kingdom of Portugal, in the 12th and 13th Centuries. The tension between the flesh and the spirit, and between the masculine and the feminine essential elements of the medieval mentality- essential elements of the medieval mentality - will be explored based on images and debates related to Creation, Original Sin and the daily life as experienced through the senses, producing a polysemic view of the feminine figure in medieval Portugal.

KEYWORDS: Eve; Illuminated manuscripts; Portugal; Lorvão; Santa Cruz; Creation; Femininity.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1: A Criação de Eva, *C.F. 90, Hexameron*, *fl. 90v*, Mosteiro de S. Mamede do Lorvão. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. ANTT.

Fig. 2: Inicial do *Gênesis, Bíblia, Santa Cruz 1, fl. 2*. Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra Biblioteca Pública Municipal do Porto. BPMP.

Fig. 3: Detalhe da Inicial do *Gênesis*, *Santa Cruz 1.* BPMP.

Fig. 4: Detalhe da inicial do *Gênesis*, *Santa Cruz 1.* BPMP.

Fig. 5: Detalhe da inicial do *Gênesis*, *Santa Cruz 1*. BPMP.

Fig. 6: Inicial do *Gênesis, Bíblia do Lorvão Basto 25, C.F. 106. fl. 5*. Mosteiro de Santa Maria do Lorvão. ANTT.Foto:José António Silva

Fig. 7: Inicial do *Gênesis*, *Bíblia, fl. 4.* Cofre 3, *BGUC3*. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. BGUC.

Fig. 8: Inicial do *Gênesis*, *Bíblia, fl. 3v*., Cofre 4, *BGUC4*. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. BGUC.

Fig. 9: Inicial do *Gênesis*, *Bíblia, fl.4.* Cofre 5, *BGUC5*. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. BGUC.

Fig. 10: *Paráfrase de Aelfric*, Cotton, *Claudius, B, IV, fl.6v.* Londres. Foto: British Library.

Fig. 11: Sarcófago, Século IV. Museu do Vaticano. Foto: Museu do Vaticano.

Fig. 12: *Bíblia de Saint-Paul-hors-les-Murs.fl.7v.* Roma. Tesouro da Basílica.

Fig. 13: *Hortus Deliciarum, fl.17.* Londres, Warburg Institute. Foto: Warburg Institute.

Fig. 14: *Flavii Josephi Antiquitatum judicarum, fl. 3*. Foto:Giraudon-Bridgeman

Fig. 15*: Missal de Saint-Michel de Hildesheim, fl.10v*. Foto: Haus Brabecke, Col.Furstenberg.Foto DR

Fig. 16: *Bíblia de Millstatt*, *fl.9v.* Foto: Bildarchiv.

Fig.17: *Scriptorium* da Abadia de Zwiefalten,cod.hist.415, *fl.17.*Foto:Marburg Foto Bildarchiv.

SUMÁRIO

Apresentação _____ p.23

Introdução _____ p.29

I. *Imago* medieval _____ p.29

II. A imagem de Deus _____ p.33

III. Influências na Península Ibérica _____ p.37

IV. Os monges do Lorvão e o *scriptorium* de Santa Cruz _____ p.42

V. Iconografia e iconologia _____ p.49

Capítulo 1 : A serpente no Jardim – humanidade e pecado _____ p.63

1.1. A recriação de Eva, segundo os monges do Lorvão _____ p.63

1.2. A ênfase no pecado _____ p.81

1.3. A reintegração à ordem _____ p.91

Capítulo 2 : Corpo e natureza – possibilidades de entendimento _____ p.101

2.1. O corpo, evidência da sabedoria divina _____ p.101

2.2. O entendimento pelos sentidos _____ p. 114

2.3. A nudez e os adornos – tensões nas visões dos corpos _____ p.129

Capítulo 3 : Visões e Serventias do feminino_____ p.147

3.1. As múltiplas possibilidades figurativas do feminino _____ p.147

3.2. Das mulheres nas muralhas_____ p.162

3.3. A fertilidade do *hortus conclusus* _____ p.177

Considerações Finais _____ p.189

Bibliografia _____ p.195

Figura 1 - A Criação de Eva, *Hexameron, C.F. 90, fl.90v*, Mosteiro de S. Mamede do Lorvão. Arquivo Nacional da Torre Tombo, Lisboa, Portugal. ANTT.

Figura 2 - Inicial do *Gênesis*, *Bíblia de Santa Cruz 1. fl 2*
Biblioteca Pública Municipal do Porto.BPMP.

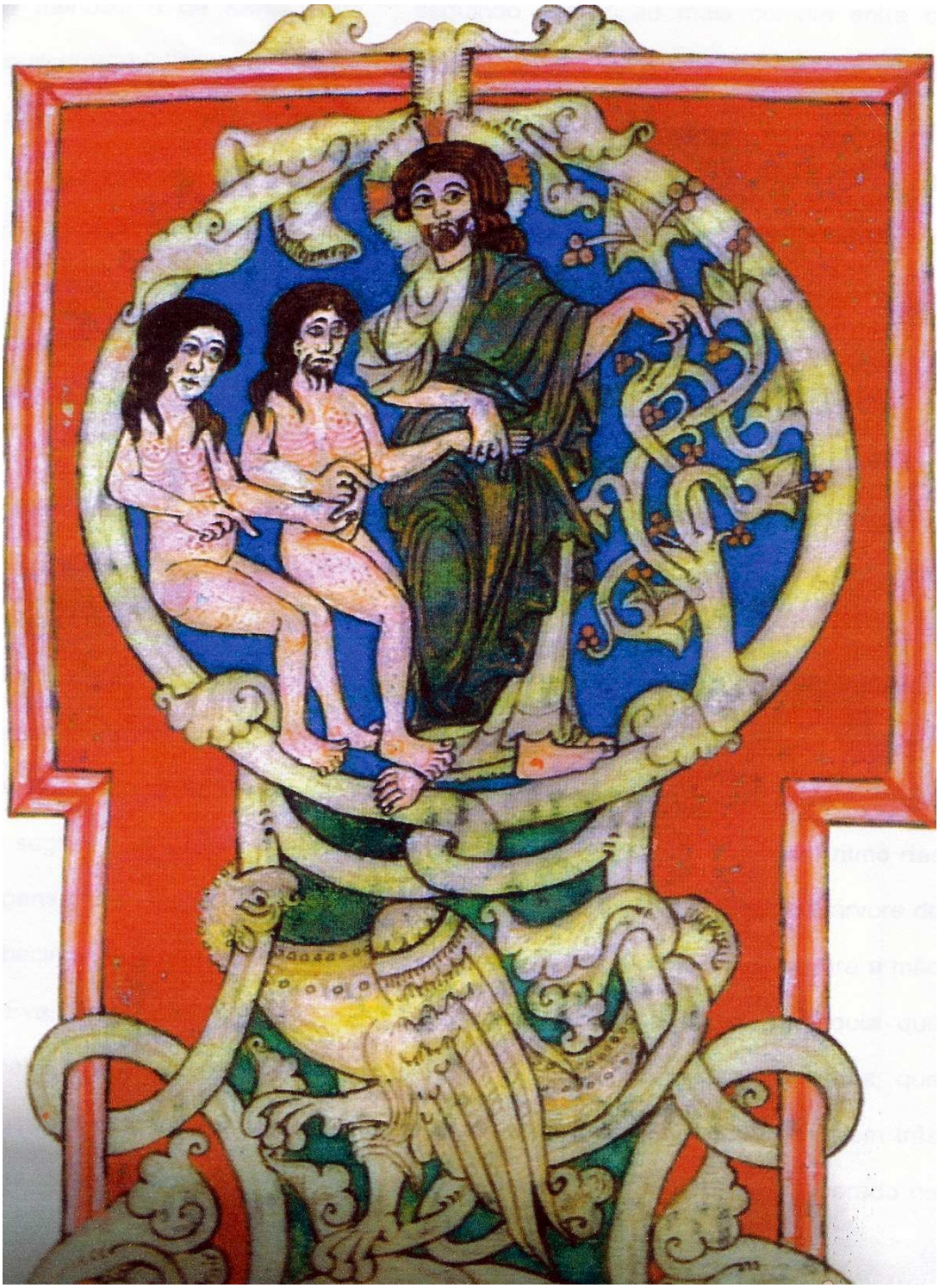

Figura 3 – *Santa Cruz 1, fl. 2.,* detalhe.

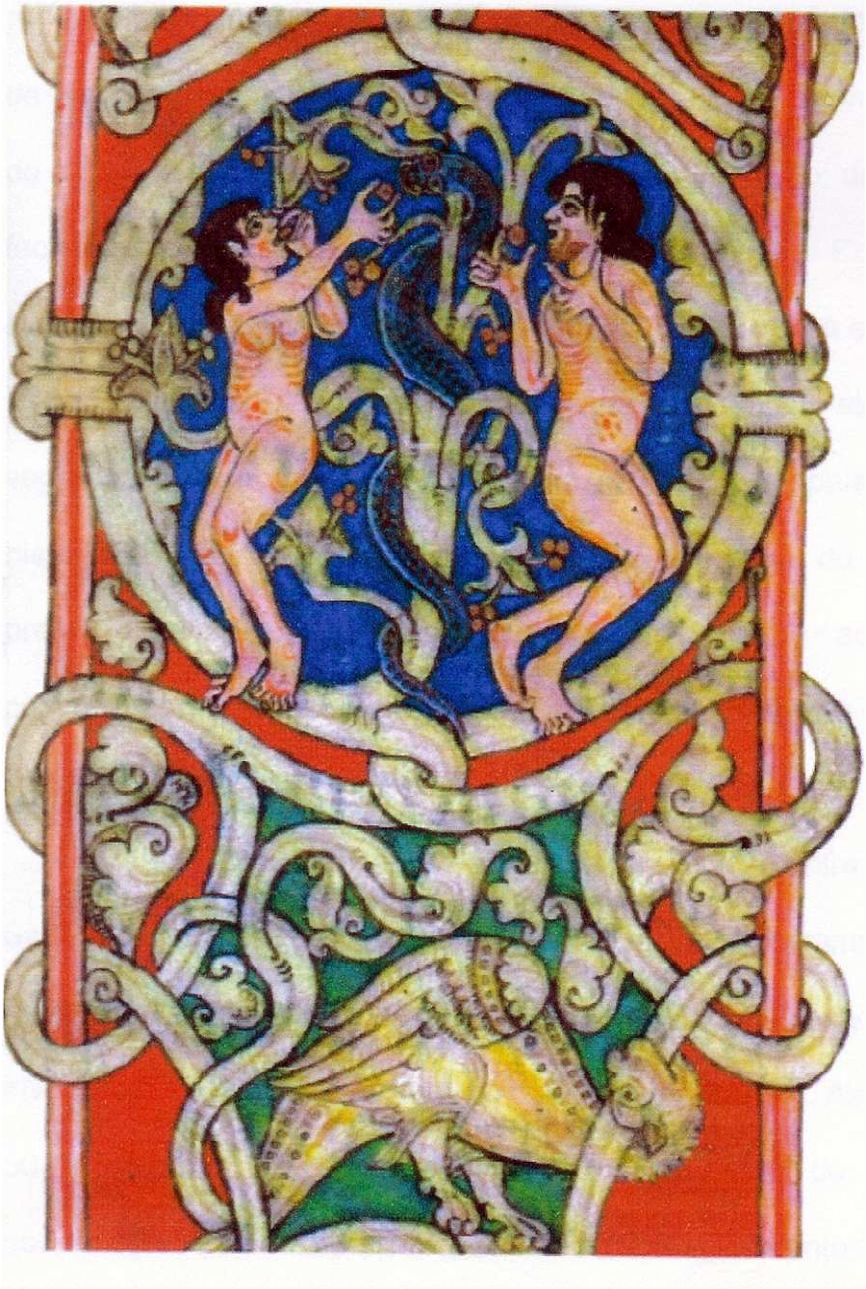

Figura 4 – *Santa Cruz 1, fl. 2*, detalhe.

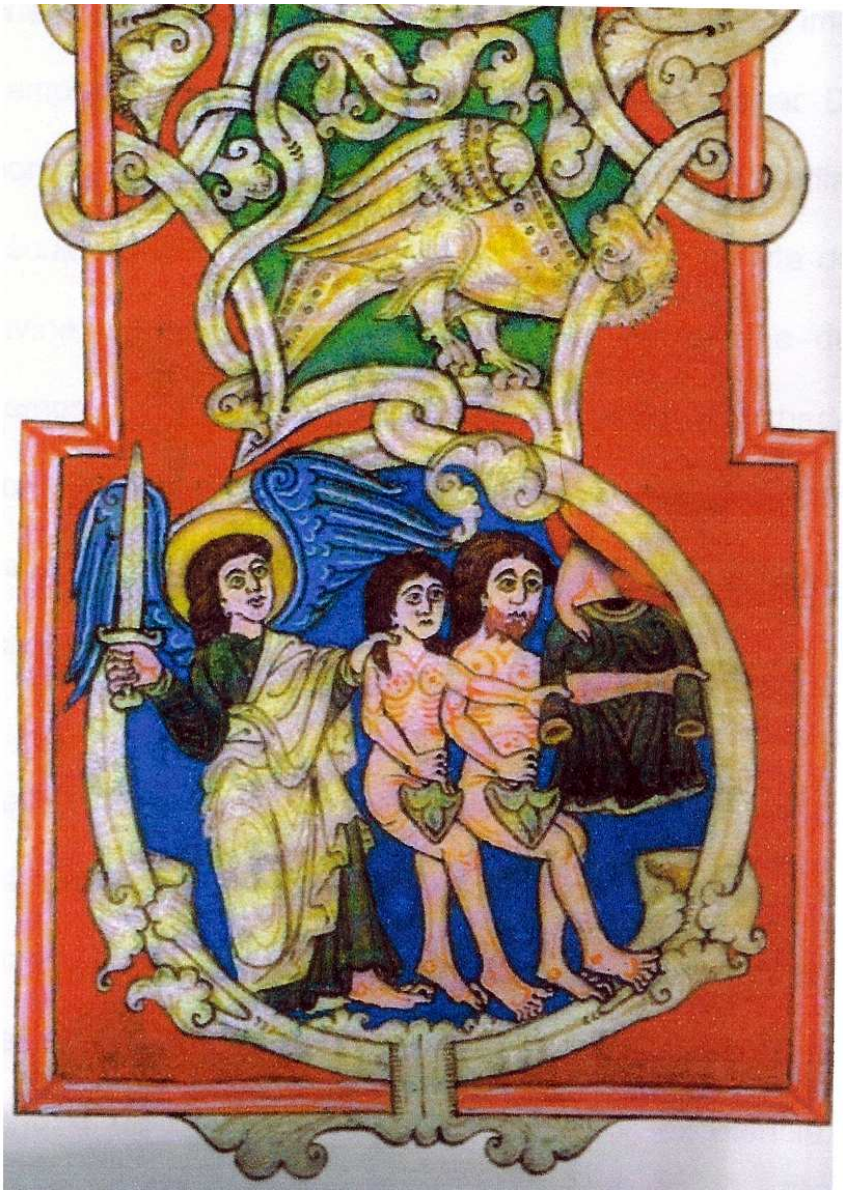

Figura 5 – *Santa Cruz 1, fl. 2*, detalhe.

Figura 6 - Inicial do *Gênesis*, *Bíblia do Lorvão, fl. 5* Basto 25 *C.F.106.*
Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Foto:José António Silva.

Figura 7 - Inicial do *Gênesis*, *Bíblia, fl.4,* Cofre3 *BGUC3,*
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, BGUC.

Figura 8 - Inicial do *Gênesis*, *Bíblia,fl.3v,* Cofre 4 *BGUC4,*
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, BGUC.

Figura 9 - Inicial do *Gênesis*, *Bíblia, fl. 4,* Cofre5 *BGUC5,*
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, BGUC.

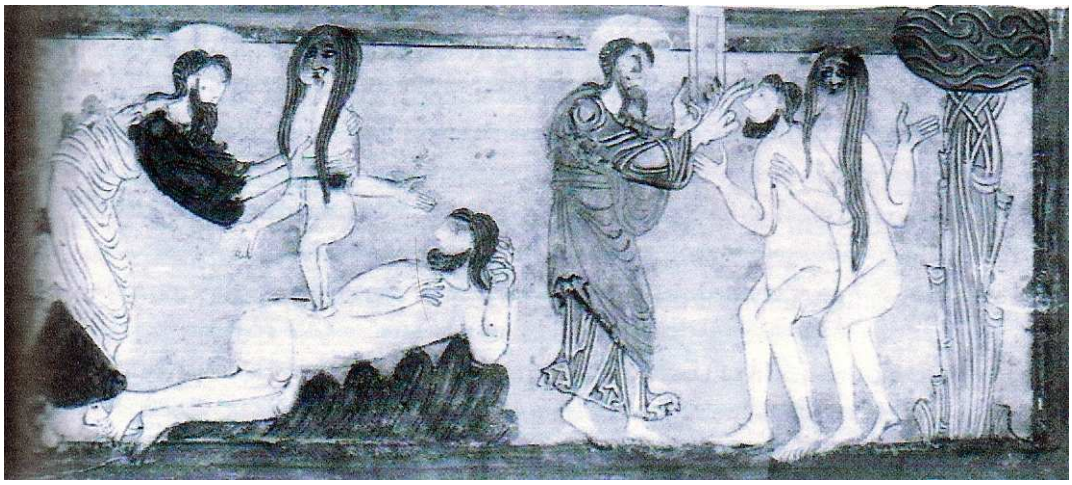

Figura 10 - *Paráfrase d'Aelfric*, séc.XI, Cotton,Claudius,B, IV, *fl. 6v*.
Londres, British Library. Foto: British Library.

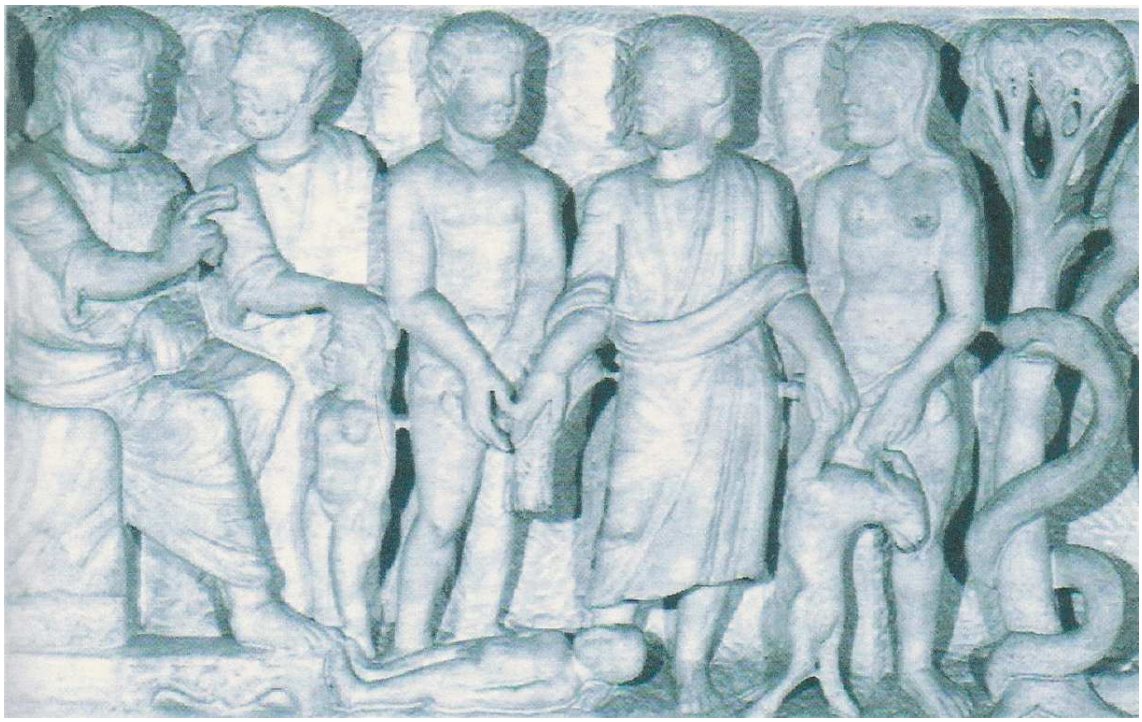

Figura 11 - Sarcófago, século IV. Roma, Museu do Vaticano. Foto: Museu do Vaticano.

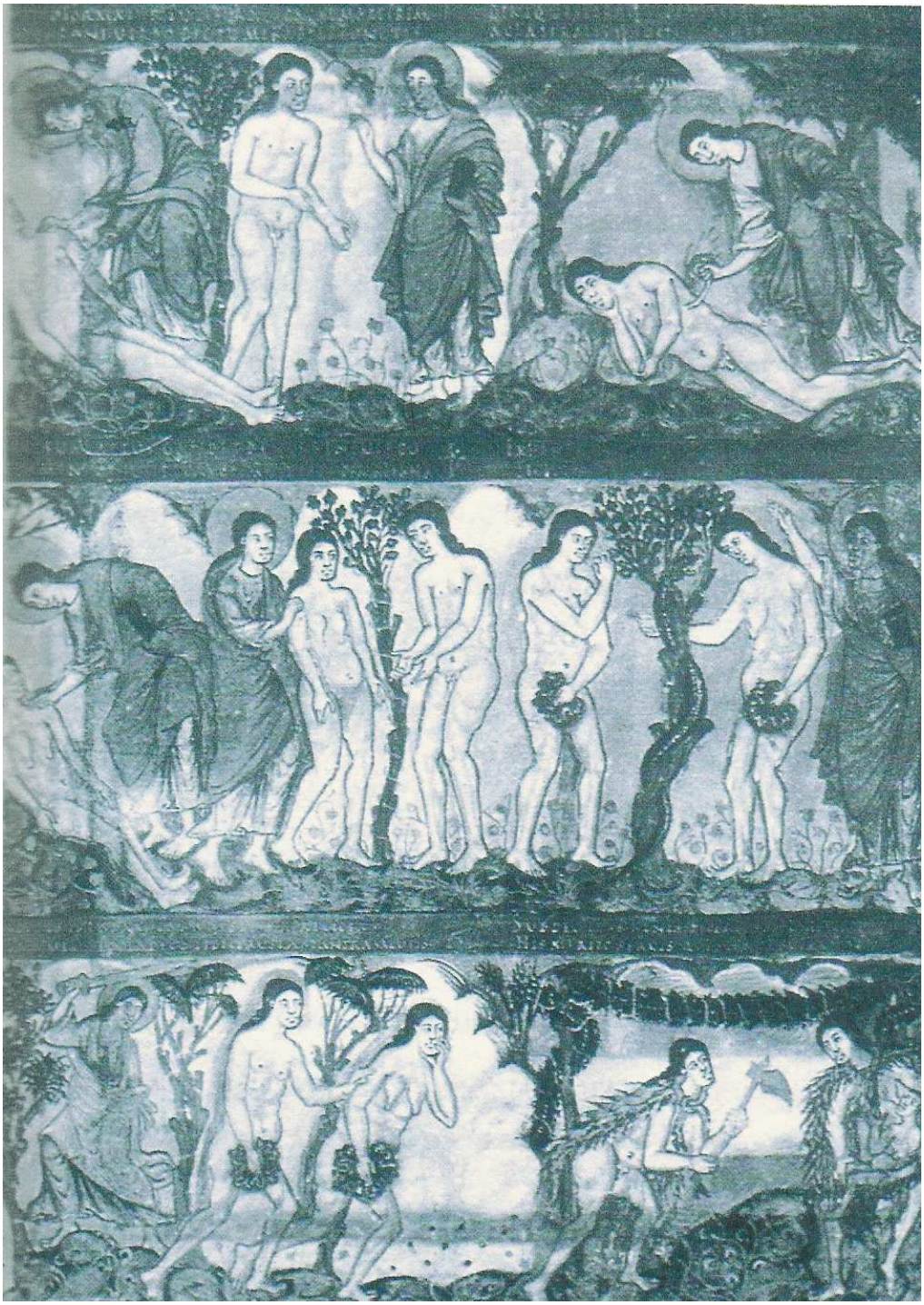

Figura 12 - *Bíblia de Saint-Paul-hors-les-murs, séculoIX*, fl.7v.
Roma, tesouro da Basílica de Saint-Paul-hors-les murs.

Figura 13 - *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg, detalhe, 1180, *fl.17*.
Londres, Warburg Institute.

Figura 14 - *Flavii Josephi Antiquitatum Judaicarum*, libriXX, século XII, ms. 774, fl3, detalhe.
Foto: Giraudon-Bridgeman.

Figura 15 – *Missal de Saint-Michel de Hildesheim*, 1160, *fl. 10*, detalhe, Haus Brabecke, col. Furstenberg.Foto DR

Figura 16 - *Bíblia de Millstatt, Klagenfurt,* Karntner Landesarchiv, VI, 19, fl. *9v.* Século XII. Foto: Bildarchiv.

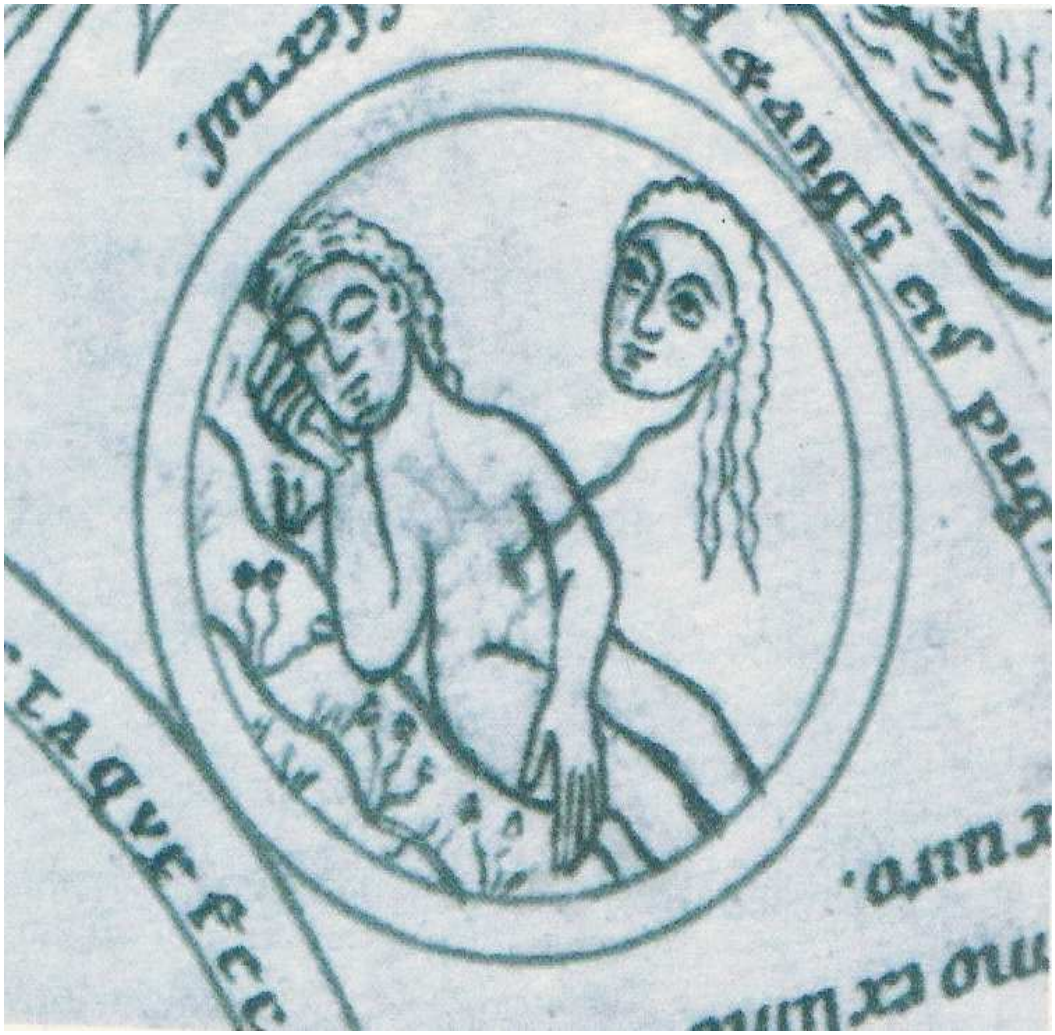

Figura 17- *Scriptorium* da Abadia de Zwiefalten, 1138-1147, cód.hist, 415, *fl.17*, detalhe. Stuttgart,Landesbibliotek.Foto: Bildarchiv.Foto:Marburg.

APRESENTAÇÃO

> O homem foi feito à imagem e semelhança de Deus: possui na imagem a liberdade de arbítrio, na semelhança as virtudes. A semelhança foi destruída; contudo o homem conserva a imagem. A imagem pode ser queimada no inferno, mas não consumida: está encetada, mas não destruída; com um tal destino, não é abolida mas subsiste. Onde quer que a alma chegue, também será imagem.[1]

Da imagem não se pode fugir, ignorá-la é um erro. Porém, o seu caráter apresenta um perigo intrínseco, passível de um alerta fulminante, pois pode apresentar "uma beleza que tem a sua fonte na deformação e uma deformação que aspira à beleza"[2].

Das mãos de Bernardo de Claraval, figura emblemática das mudanças e questionamentos do século XII, saíram estas palavras pelas quais o reformador severo e místico apaixonado nos apresenta a imagem de maneira contundente pelo seu caráter imperecível e indestrutível. O seu alerta quanto à ameaça sediciosa da beleza e do ornamento permite-nos apresentar o tema deste trabalho a partir da iluminura da Criação de Eva (Fig.1), elaborada pelos monges portugueses do Lorvão em finais do século XII. Emergindo pelas mãos da figura divina do corpo de Adão adormecido, o feminino aparece em traços marcantes numa composição que ocupa todo o fólio numa síntese admirável do simbólico referente ao momento ontológico da criação da humanidade e das circunstâncias históricas, que à margem de quaisquer discursos misóginos, clericais ou não, apontam para uma maior evidência das mulheres na sociedade.

---

[1] S. Bernardo. Sermão, I, 7. In: Annunciatione B. Mariae. c. 386BC. apud DAVY, M. M. *Bernardo de Claraval, monge de Cister e mentor dos cavaleiros templários*. Lisboa: Ésquilo, 2005. p.147.
[2] Id. *Apologia*. XII, 28c. 914C apud Ibid., p. 89.

A presentificação do divino e do humano realizada na imagem remete-nos ao problema estético que na Idade Média não era mais que um aspecto particular do conhecimento de Deus ligado aos diferentes mistérios da Revelação, legitimando as reflexões sobre a noção de beleza nos comentários sobre a natureza dos homens e a Encarnação. Porém, nem os Padres do Oriente, nem os do Ocidente concederam à beleza um valor considerado em si mesmo. Manifestação da sabedoria divina, do Verbo no qual estavam revelados os esplendores invisíveis[3], a beleza era considerada como uma teofania, um reflexo da presença divina na alma e nas coisas, signo e lembrança permanente para o homem que deve elevar-se do universo sensível ao conhecimento de Deus, um dos desejos, senão o maior, dos que viviam nos mosteiros, fortalezas divinas prenunciadoras da Jerusalém Celeste.

Assim como as mouras encantadas que enfeitiçavam os viandantes, a imagem-tema desta dissertação de mestrado, também nos seduziu e, à maneira dos feitiços medievais, envolveu-nos numa árdua jornada na qual os seus encantos subsistiram. Ao iniciarmos a pesquisa, todas as fontes consultadas relacionavam a imagem a um códice copiado no mosteiro de Lorvão no século XII denominado *Livro das Aves* que, segundo grande parte da bibliografia, seria da autoria de Hugo de São Vitor[4]. O aprofundamento da pesquisa levou-nos ao verdadeiro autor desse texto, Hugo de Folieto[5]. Porém, a imagem de Eva destoava da tradicional iconografia

---

[3] "*Pois, de fato, a beleza das coisas visíveis consiste em sua forma(...) a beleza visível é a imagem da beleza invisível".* Hugo de São Vitor, *PL* 175, col.978 e 954 apud ECO,U*. Arte e beleza na estética medieval.* Rio de Janeiro: Globo,1989.p.81.

[4] Tal informação pode ser encontrada em AZEVEDO, P. A.; BAIÃO, A. *O Arquivo da Torre do Tombo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. (Fac-símile). p. 82 e ainda em EGRY, A. *O Apocalipse do Lorvão.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1972. p. 9.

[5] Martins, ao escrever sobre o *Livro das Aves* afirma: "Donde vem todo o conteúdo destas páginas do século XII, com algumas letras ornadas um pouco no estilo árabe? Vem dos três primeiros livros do *De bestiis et allis rebus*, obra vulgarmente atribuída a Hugo de S. Vitor, mas apócrifa. Na verdade, o livro primeiro, sobre as aves, pertence a Hugo de Fouilloy; e dos restantes, só podemos dizer, com certeza, que não foi Hugo de S. Vitor quem os escreveu*".* MARTINS, M. *Estudos de cultura medieval portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1969. p. 46. A mesma informação aparece no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa: "*As cópias existentes em Portugal do chamado *Livro das Ave*s baseiam-se num extracto do livro primeiro de *De bestiis et aliis rebus*, inicialmente publicado entre as obras de Hugo de S. Vitor, mas que Migne

utilizada nessa obra da moral cristã[6]. Em 2005 tivemos acesso à obra de Maria Isabel Rebelo Gonçalves[7], esta atribuía a parte do códice que contém a imagem, encadernada juntamente com o *Livro das Aves* de Hugo de Folieto, a Isidoro de Sevilha. A imagem de Eva, portanto, finalizaria partes das *Etimologias.* Nessa época, acreditávamos que a presença da obra de Santo Isidoro poderia ser um reforço da persistência da cultura moçárabe no mosteiro, já considerado anteriormente como o seu defensor na diocese de Coimbra, inclusive durante o período da imposição do rito romano[8].

Posteriormente obtivemos informações mais consistentes sobre a imagem e a obra. Embora o acesso direto ao códice tenha sido negado, pois toda a produção de obras do mosteiro do Lorvão encontra-se em restauro, conseguimos entrar em contato com o Prof. Aires do Nascimento, da Universidade de Lisboa, conhecedor do códice. Segundo o pesquisador, a imagem da Criação de Eva finalizaria uma cópia de parte do *Hexameron,* um comentário de Santo Ambrósio sobre os dias da Criação. A comparação da obra ambrosiana com o microfilme do códice do Lorvão confirmou a informação e, finalmente, a presença da Criação de Eva no códice não só adquiriu um sentido mais coerente, como reforçou a sua importância[9].

(P.L.CLXXVII) atribuiu a Hugo de Folieto (livros 1 e 2) e a autor anônimo (livros 3 e 4)". LANCIANI, G.; TAVANI,G. (Org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa.* Lisboa: Caminho, 1993. p. 404.

[6] Definida como "Tratado 'sobrenatural' de ornitologia" em OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. *Guia do estudante de história medieval portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Estampa, 1988. p. 221.

[7]GONÇALVES,Maria Isabel Rebelo.Introdução.In:HUGO DE FOLIETO.*Livro das Aves.*Tradução do latim e introdução Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Colibri, 1999. p. 33.

[8] AZEVEDO, R. O mosteiro de Lorvão na reconquista cristã. *Arquivo Histórico de Portugal*, Lisboa, 1933. Separata. p. 34

[9] O códice do Lorvão refere-se ao *Exameron*, Dies VI, ser.IX, c.7-c.10. Cf. AMBRÓSIO DE MILÃO. *Exameron.* Edição C. Schenkel. Milão: Biblioteca Ambrosiana; Roma: Città Nuova Editrice, 1979. p. 382-421. O manuscrito encerra-se com a seguinte declaração: "*Scriptus est liber iste ad laudem et honorem Dei omnipotentis et sancti Mametis laurbanensis monasterii tempore regis Alfonsi in diebus Johannis abbatis.Era M.℃C.℃XX℃J°.* Cf. BORGES, N. C. *Arte Monástica em Lorvão:* sombras e realidade. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002. v. 1. p.95. A Reconquista e a influência muçulmana visíveis na datação do códice do Lorvão são nítidas, sendo que a referência corresponde ao ano de 1183, muito provavelmente, a mesma data de elaboração da imagem (*fl. 90v*).

Significativa por ser mais uma prova da difusão da temática iconográfica do mito adâmico, a *Criação de Eva* realizada no Lorvão remete a uma necessária reflexão sobre todas as suas filhas, indelevelmente manchadas pela sua culpa. Afastadas das funções dominantes na sociedade trifuncional medieval, a guerra e a mediação do sagrado[10], as mulheres aparentemente só irmanavam-se aos homens no *labor-dolor*, que na sociedade medieval incidia, em particular, sobre o amanho da terra. Embora reconhecendo-se feitos do pó da terra, os homens que controlavam o sagrado buscaram desde muito cedo obliterar a força do princípio feminino patente nas antigas deusas–mães como Cibele e Ísis[11].

A terra, assim como a mulher, era fonte de vida, local germinativo, alimentando corpos, transformados e consumidos no trabalho dessa mesma terra, local de padecimento físico e moral desde a expulsão do Paraíso, motivada pela mulher. No percurso inelutável, introduzido pelo Pecado, de nascer da terra e a ela retornar pela morte, os homens jamais usurparam, no entanto, o governo dos segredos mais misteriosos da vida que as mulheres sempre exerceram: o íntimo contato com o nascimento e com a morte[12].

A alteridade que marca a condição humana, vida e morte, macho e fêmea, é também a palavra-chave para a compreensão das mulheres na Idade Média. No afrontamento do que Dalarun definiu como "duplo encanto dos juízos de valor reversíveis de uma Idade Média vergonhosamente misógina ou deliciosamente feminista", deve-se recordar que os mesmos homens, os mesmos clérigos, simultaneamente elevaram a mulher ao pináculo enquanto submeteram-na ao

---

[10] DUBY, G. *Les trois ordres ou l´imaginaire du féodalisme*. Paris: Gallimard, 1978. p. 193.

[11] Cultuadas em Portugal durante a ocupação romana como atestam os vestígios arqueológicos. Cf. SERRÃO, J. I.; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Dir.). *Portugal:* das origens à romanização. Lisboa: Presença, 1990. p. 456-459.

[12] Cabia às mulheres a função de lavar os corpos dos recém-nascidos e dos defuntos. DUBY, G. *A Idade Média, uma Idade do Homem*. Lisboa: Teorema, 1988. p. 112.

anátema, sem jamais questionar o princípio de que toda a humanidade se inscrevia num plano de salvação. O século XII, em especial, é um momento privilegiado para a análise dessa alteridade por estar constantemente associado ao desenvolvimento do culto mariano e do cantar trovadoresco[13], facetas de um novo movimento religioso centrado no feminino, embora a liturgia clerical do período se apresentasse, em grande parte, imobilizada num arcabouço no qual os comentários dos Padres dos primeiros séculos são ruminados à exaustão pelos letrados medievais alimentados pela Escritura e pela Tradição[14].

Entretanto, a questão da seriação, fundamental em um trabalho dessa natureza, levou-nos a acrescentar as iniciais iluminadas do *Gênesis* da *Bíblia de Santa Cruz,* elaborada também no século XII a mando dos cônegos regrantes[15] , pertencentes à mesma diocese do mosteiro de Lorvão, mais a *Bíblia* encomendada pelo mesmo mosteiro no século XIII, quando já sob a ordem de Cister no seu ramo feminino, e, finalmente, as três *Bíblias* atualmente guardadas na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, produzidas no século XIII. Embora o projeto inicial tenha sido alterado, nossas indagações permaneceram as mesmas: entender as motivações desses homens ao elaborar, observar e conservar as imagens da primeira mulher, da mãe de todos os humanos.

Após uma reflexão sobre os pressupostos metodológicos da pesquisa iconográfica e da *imago* medieval na introdução, centramos a nossa atenção, no primeiro capítulo, no tratamento dispensado pela Patrística à Criação de Eva, o que nos remeteu às questões da diferenciação sexual e do Pecado Original. No segundo

---

[13] Refira-se a existência do trovador João Soares de Paiva, no final do século XII. Cf. MIRANDA, J. C. R. Perfil histórico do primeiro trovador em galego-português. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no Século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. v. 5. p. 7.

[14] DALARUN, J. Olhares de clérigos. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *História das mulheres no Ocidente*: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2. p. 30-32.

[15] MIRANDA,M.A. *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antônio*.Lisboa:Inapa,1996,p.32.

capítulo, tentamos apreender um pouco da sensibilidade daqueles homens a partir do seu próprio referencial, o corpo, inicialmente discutido a partir das visões teológicas sobre a matéria, passando pelos sentidos e pelas implicações da nudez, da vestimenta e dos adornos, a partir do caráter simbólico dos mesmos. Finalmente, encerramos o trabalho apontando algumas formas de “serventias do feminino”, ou seja, das apropriações das imagens e dos corpos femininos.

INTRODUÇÃO

I. *Imago* medieval

"E criou Deus o homem a sua imagem, criou-o à imagem de Deus, e criou-os varão e fêmea"[16]. Na cultura do Ocidente medieval, a palavra latina *imago* é o fundamento da antropologia cristã que aponta o próprio Criador, segundo Guibert de Nogent, no início do século XII, como o "*Bom Imageiro*"[17] e toda a Criação como *imago mundi.* A palavra latina *imago*, matriz de imagem, está visceralmente ligada ao drama da história da humanidade pontuada pela Queda - momento da perda da semelhança entre o homem e Deus; pela Redenção através da Encarnação e do sacrifício supremo do Filho de Deus; pela Ressurreição dos mortos e pelo Julgamento no fim dos tempos. A região de dessemelhança na qual o homem se encontra é o lugar de produção de todas as obras humanas, inclusive as imagens materiais hoje consideradas, segundo a concepção moderna, como obras de arte embora os medievos utilizassem a palavra *ars* de maneira bastante diversa do sentido contemporâneo[18].

Entretanto, apesar de não haver elaborado necessariamente uma teoria da

---

[16] *Gn*1,27

[17] GUIBERT DE NOGENT. *Autobiographie*. Edição E. R. Labande. Paris: Les Belles Lettres, 1981, p. 12-13 apud SCHMITT, J. C. *Le corps des images*: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2002. p. 23.

18 Bruyne pressupõe a existência de algo como uma estética, uma ciência do Belo a partir das obras dos teólogos. Cf. BRUYNE, E. *Estudios de Estética Medieval*. Madri: Gredos, 1946. No entanto, Wirth aponta que, devido a sua heterogeneidade, o conjunto dessas obras não constituiu verdadeiramente nenhuma tradição do pensamento estético. WIRTH, J. *L´image médièvale:* naissance et dévéloppements (VIe-XVe siècles). Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. p. 11.

arte, os medievos repensaram grande parte dos seus problemas estéticos a partir da Antiguidade Clássica e concederam-lhes novos significados, de acordo com as concepções cristãs sobre o homem, o mundo e a divindade, resultando numa especulação estética extremamente original[19]. A influência da Antiguidade Clássica também aparece nas relações doutrinárias do fazer artístico que, para os gregos, estava intimamente relacionada ao ideal de beleza física fixada pelo cânone de Policleto como a doutrina das proporções, que em Vitrúvio foi utilizado como o "guia do escultor"[20]. A classificação das sete artes liberais, as únicas dignas do homem livre, herdada da Antiguidade conservou uma grande popularidade no século XII, que não esmaeceu nem mesmo na época universitária, dividindo as disciplinas em duas categorias: o *trivium*, que comportava as artes da palavra e do signo, como a gramática, a retórica e a dialética; e o *quadrivium,* as artes do número e das coisas nas quais se inseriam a geometria, a aritmética, a astronomia e a música[21]. Hugo de São Vitor no seu *Didascálicon* apresenta este sistema distinguindo o que se refere à inteligência das realidades superiores dividida em dois ramos, o "teórico" que visa a busca da verdade e o "prático" ou "moral" que leva em consideração os costumes, bem como o conhecimento das realidades inferiores, instância da ciência mecânica. Às ramificações da Filosofia, teórica, prática e mecânica foi acrescida a lógica, ciência da linguagem e da razão[22].

Na exposição do vitorino é notável a extraordinária importância que Hugo concede à mecânica, sendo provavelmente o primeiro a estabelecer na Idade Média um extenso e sistemático desenvolvimento das sua artes. Segundo uma etimologia

---

[19] ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p. 15.
[20] CARAMELLA, E. *História da Arte:* fundamentos semióticos. Bauru : Edusc, 1998. p. 25.
[21] VERGER, J. *Cultura, ensino e sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII.* Bauru: Edusc, 2001. p. 73-84.
[22] HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascálicon:* da arte de ler. Tradução Antônio Marchionni. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 79.

tradicional[23], Hugo teria derivado mecânica de *moechus*, ou seja, adúltero. No entanto, Hugo de São Vitor, longe de alijá-las da sua reflexão intelectual, considerava-as atividades que honravam as capacidades do homem compondo, juntamente com a contemplação das realidades superiores, o percurso da salvação[24]. Retomando o vocábulo *moechus* e a sua concordância com *adulterinae,* pode-se ainda pensar que a leitura e a interpretação dos materiais por parte de cada artista, ou melhor dizendo, artífice, propõe um novo código, transformando, adulterando uma suposta regra geral[25]. Cennini em seu tratado elaborado no século XIV não fará qualquer distinção entre os tipos de trabalho artesanal, juntando as ditas artes liberais e mecânicas ao ressaltar que a fantasia artística deve ser acompanhada da habilidade técnica. No seu guia prático de técnicas, as artes figurativas, embora no patamar das artes mecânicas, encontravam-se ombreadas à poesia[26], detentora de fundamento retórico, estratégia esta visando liberá-las das relações com o ofício das artes mecânicas[27].

A inegável influência da Antiguidade não deve, no entanto, levar-nos à conclusão final de que, se a Antiguidade Clássica tinha o olhar voltado para a natureza, os homens medievais tinham o olhar voltado para a Antiguidade Clássica

---

[23] Considerada “fantasista” por Verger. Cf. VERGER, op. cit., 2001, p. 82.

[24] Verger considera, no entanto, um equívoco tentar encontrar nesta postura do vitorino qualquer indício de reabilitação do trabalho manual, atribuindo-a a “uma certa preocupação de renovação filosófica, mas não à promoção de um verdadeiro saber tecnológico”. Ibid., p. 80-84.

[25] CARAMELLA, op. cit., 1998, p. 24-27.

[26] Ao contrário dos *moechanici,* os poetas adquiriram mais rapidamente a consciência do seu valor, enxergando claramente na sua atividade uma maneira de atingir a imortalidade como se percebe após o século XI. Jean de Meun chega a afirmar que a nobreza do homem de letras supera a nobreza do nascimento. Diferente do iluminador, em geral um monge cuja obra é direcionada a um grupo restrito de leitores de manuscritos, e do mestre pedreiro, artesão ligado a uma corporação e cuja obra normalmente era concluída por outros depois dele; o poeta (quase sempre um artista ligado a vida aristocrática) goza mais do sucesso dos seus atributos pessoais. Glória que também será desfrutada pelos iluminadores, quando trabalharem para os senhores, a exemplo dos irmãos de Limbourg; expandida pela difusão dos estúdios dos pintores no contexto comunal, favorecendo, por exemplo, os pintores italianos do século XIII em diante, não mais relegados ao anonimato. Cf. ECO, op. cit., 1989, p. 153-154.

[27] CENNINI, C. *Il libro dell’ arte o trattato della pinttura*. Mlião: Longanesi, 1984, p. 31-32 apud CARAMELLA, op. cit., 1998, p. 27.

reduzindo a cultura medieval a um comentário da tradição cultural, desmerecendo a experimentação concreta da beleza da natureza e das obras de arte marcadas, mas não limitadas, pelos estímulos doutrinais. Obviamente, existia também uma concepção da beleza estritamente inteligível do esplendor metafísico, simultaneamente acompanhada da elaboração de analogias com o belo sensível e com as coisas da natureza, ainda que os sistemas doutrinais estivessem alertas para que a tensão ao espiritual não fosse menosprezada pelo amor ao sensível.

Portanto, entender a Idade Média como negação moralista do belo sensível a partir das obras de místicos e moralistas é um enorme equívoco. Se os moralistas alertam para o atrativo das alegrias e prazeres terrenos é justamente porque sentem a intensidade de tais solicitudes, base do drama da disciplina ascética[28].

E será exatamente por conta do anseio de compreender os homens que produziram e visualizaram as imagens da Criação de Eva, que nos remetemos ao termo *imago*, que na Cristandade medieval apresenta uma extraordinária fecundidade ao nos remeter a objetos figurados, entre os quais encontram-se as iluminuras; às “imagens“ da linguagem como as metáforas e as alegorias encontradas nas obras literárias ou voltadas para a pregação e também à *imaginatio,* às “imagens mentais“ dos sonhos e das visões, da meditação e da memória, muitas vezes criadas a partir de uma relação íntima com as imagens materiais que serviam à devoção de clérigos e dos fiéis[29]na busca do contato com os poderes invisíveis..

[28] ECO, op. cit., 1989, p. 15-17.
[29] SCHMITT, J. C. La culture de l´imago. *Annales :* histoire, sciences sociales, v.1, 1996. p. 3-9.

II. A imagem de Deus

Inúteis seriam estas considerações se não nos levassem a uma das questões mais prementes da Alta Idade Média: poder-se-ia fazer uma imagem de Deus? Utilizando o raciocínio aristotélico sobre os conceitos de forma, matéria e existência, a obra de Boécio permite pensar que a natureza humana de Cristo é passível de representação, embora o autor não a defina explicitamente como imagem de Deus.[30] A sua teoria estética apresenta a imagem como o equivalente sensível de uma realidade incorpórea, permitindo a mediação entre o mundo corpóreo e espiritual. Desta maneira, a imagem participa do espiritual sem ser ela própria espiritual, de maneira a não se adorar a imagem, mas o espiritual que ela traduz. Um contemporâneo de Boécio, o Pseudo-Dionísio, participa da reabilitação da matéria como signo espiritual. Através da sua mística da luminosidade, a forma das aparências sensíveis passa como imagem distinta, porém, legítima do espiritual.

A afirmação da Igreja no Oriente trouxe consigo a problemática do ícone. O I Concílio de Nicéia (754) condenou de maneira taxativa a "ilícita arte injuriosa" [31]. Ao tentar reforçar a indissolubilidade da natureza de Cristo contestada pelos heréticos, a Igreja condenou sua representação terrena. As extremadas reações negativas a estas determinações levaram à realização do II Concílio de Nicéia (787) que reestabeleceu o culto e a adoração das imagens ao reafirmar a concepção de

---

[30] *PL*, vol 64,col.1337-1354 apud WIRTH,J.L´image medieval:naissance et dévéloppements(VIe-XVe siècles).Paris:Méridiens Klincksieck,1989,p.79-89.

[31] "[...] consideramos que a ilícita arte do pintor é injuriosa para a crucial doutrina da nossa salvação [...] Quão absurda é a idéia do pintor que pelo vil amor à ganância persegue o inatingível, isto é, quer dar forma com suas impuras mãos a coisas que se acredita com o coração e se reconhecem com a alma" em YARZA, J. *Arte medieval:* Alta Edad Media y Bizancio. Barcelona:Gustavo Gili, 1982. p. 241apud MIRANDA,M.A. *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça:subsidios para o estudo da iluminura em Portugal.*Dissertação(Doutorado)-Universidade Nova de Lisboa, ,Lisboa,1996,p. 37.

transitus inerente ao ícone, ou seja, quem se prosterna diante do ícone atinge o protótipo que ele representa.

A Cristandade latina trilhou uma via original em relação ao cristianismo grego de Bizâncio, sem olvidar completamente a maioria das tensões da crise iconoclasta e o posterior triunfo da iconodulia a partir do século VIII. Um dos aspectos mais significativos desta diferença remete à maneira pela qual o Ocidente, a partir do século IX, muniu-se de imagens cultuais em três dimensões[32] apresentando também uma notável capacidade em inventar permanentemente novas imagens, modificando cânones antigos da iconografia, por exemplo, na representação da Trindade, aspecto conectado à permeabilidade das imagens ocidentais às diversas influências, inclusive da arte antiga[33].

Argumento decisivo para a defesa das imagens no Oriente, o caráter de *transitus* do ícone foi rejeitado inicialmente pelos carolíngios para os quais a adoração das imagens era simplesmente uma herança pagã. Entretanto, desde a célebre visão que Constantino teve da cruz[34], o primeiro milênio do cristianismo foi marcado por inúmeros relatos de sonhos e visões envolvendo as relíquias de santos e a cruz, tanto no Oriente como no Ocidente. Na época carolíngia o *signum crucis* tinha um destaque tão grande que despertava no Ocidente o medo da idolatria, responsável pela Controvérsia Iconoclasta, somente finalizada com o II Concílio de Nicéia[35].

A discussão já havia levado anteriormente Gregório Magno a escrever no ano

---

[32]A exemplo dos crucifixos de madeira ou de pedra em relevo, imagens-relicário ou *majestates,* especialmente da Virgem com o Menino.

[33] Embora seja imprescindível recordar que as imagens cristãs da Idade Média deviam opor-se aos "ídolos" pagãos da Antiguidade e, simultaneamente, à repulsa em relação às imagens do judaísmo cf. SCHMITT, op. cit., 2002, p. 59.

[34] EUSÉBIO, *Vita Constantini*, I, 27-31 em MIGNE, J. P. (Ed*.). Patrologia grega*. Paris: Garnier, [18--]. t. 20 col. 941-948 apud SCHMITT, J. C., op. cit., 1996, p. 9.

[35] No entanto a controvérsia reacendeu-se mais uma vez no Oriente em 814. O término decisivo do conflito só ocorreu em 843, momento de convocação de um novo sínodo para confirmar o pronunciamento feito em Nicéia.

600 uma carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha[36] explicitando a sua concepção da imagem a partir de funções valorativas. Primeiramente, como função de instrução para os que não sabiam ler, facilitando o acesso da história religiosa aos iletrados. A imagem ainda assumia um sentido narrativo e histórico, mantendo viva a memória dos fatos, além de despertar o sentimento de compunção, fator importante no apoio à pregação. Elaborava-se, desta maneira, a concepção da imagem como a "Bíblia dos iletrados" [37].

As proposições de Gregório Magno foram relativizadas nas determinações dos *Libri carolini,* escritos pelo bispo Teodulfo de Orléans para Carlos Magno entre 791 e 794. Os *Libri* rejeitaram a proposta do papa Adriano I de estender ao império franco as decisões do II Concílio de Nicéia, ou seja, de instaurar um culto das imagens análogo ao dos ícones. Por outro lado,reconheciam que a cruz e as relíquias eram dignas de serem veneradas[38].

O reinado de Luís, o Pio, viveu a ameaça inversa do iconoclasmo do bispo Cláudio de Turim,iniciador de uma nova polêmica que acabou por levar os teólogos a uma posição mais conciliatória com relação às imagens, respaldando os manuscritos da Bíblia ricamente iluminados do *scriptorium* de São Martinho de Tours. A associação tipológica das figuras de profetas e do Cristo ou de Moisés e São Paulo caracterizava as imagens como suportes da contemplação espiritual. O Ocidente começava o processo de recepção do neo-platonismo cristão do Pseudo-Dionísio comentado por João Escoto Erígena.

---

[36] PERTZ,G.; WAITZ, G. (Org.). *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae, II, X, 10.* Berlim: Hahniani, 1957. p. 269-272 apud SCHMITT, J. C., op. cit., 1996, p. 9.

[37] É necessário levar em consideração que Gregório Magno, reconhecendo a possibilidade de uma abordagem mais pessoal e afetiva das imagens, reforçou a capacidade de algumas delas assegurarem um *transitus* permitindo uma elevação do visível para o invisível. Porém, a tradição privilegiou mais o "caráter ilustrativo" da imagem.

[38] SCHMITT, J. C., op. cit., 1996, p. 10-14.

A promoção das imagens de culto tridimensionais autônomas a partir de 950 relaciona-se à doutrina comum das imagens que se difundiu por toda a Igreja latina nos séculos XI e XII, herdada em parte da tradição gregoriana acrescida do estabelecimento da *Ratio* das imagens. Menos preocupada com a definição de uma teologia do que com a imposição de uma disciplina social das imagens e de seus usos numa sociedade marcada por acirradas divisões e polêmicas entre clérigos e leigos, regulares e seculares, esta doutrina inseria-se no processo de consolidação das determinações da Reforma Gregoriana.[39]

Hugo e Ricardo de S.Vitor, influências marcantes na formação do clero português[40], constituem referências fundamentais no século XII no aprofundamento do processo de legitimação das imagens. Hugo de S.Vitor, no *Livro VII* do *Didascalicón* apresenta nesse sentido uma teoria estética baseada na realidade imediata enquanto dimensão simbólica[41]. Para ele, a contemplação é a categoria fundamental para a apreensão estética, responsável por despertar, a partir da beleza sensível, o desejo de Infinito. Porém,

> [...] quando a imaginação quer dominar a razão, enevoa-a, fá-la mais obscura, vela-a. O espírito submerge-se então nas imagens, compraz-se com elas como uma pele e, penetrada pelos prazeres(...) arrasta atrás de si o peso da matéria e deleita-se com as representações subjetivas da natureza. Quando, pelo contrário, a razão usa as imagens dominando-as, clarifica a imaginação.[42]

Para os autores medievais são os textos e, particularmente, as Escrituras, que desempenham a função essencial de ajudar a imagem a desligar-se do mundo sensível e a ascender ao Infinito. Dessa maneira, os vitorinos concedem à imagem uma certa autonomia, aceitando as sensações que provocam sem olvidar as advertências: ”Mas porque falar da obra de Deus quando já as obras de arte

---

[39] SCHMITT,op.cit.,1996,p.14-19.
[40] MIRANDA, M. A. *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antônio.* Lisboa: Inapa, 1996. p.12-13.
[41] TATARKIEWICZ, W. *História de la estética:* la estética medieval. Madri: Akal, 1990. p.201apud MIRANDA, *A iluminura românica….p*.47.
[42] HUGO DE S.VITOR em BRUYNE, op. cit., 1946, p. 238-239 apud MIRANDA,idem ,p.48..

humana nos enchem de admiração pelos enganosos disfarces que, mostrados na pintura com talento adúltero, induzem em erro a nossa vista"[43].

Bernardo de Claraval reinicia a polêmica das imagens num tempo que já não as recusa. Integrado no espírito reformador da Ordem Cisterciense, apresenta face a Cluny que se deslumbrava com o brilho do ouro e a riqueza e variedade das imagens, um ideal de despojamento e contenção. Ao confrontar-se com as iluminuras dos manuscritos, que constantemente devia manusear em Cister, como a *Bíblia* atribuída a Estevão Harding e os *Moralia in Job,* S.Bernardo não pôde fugir ao fascínio que as" horríveis belezas" e os "belos horrores" exerciam sobre a sua alma profundamente mística[44].

Ultrapassando os limites da polêmica, no século XIII a cultura cristã das imagens estava definitivamente estabelecida no Ocidente em todos os planos – iconográfico, litúrgico, teológico e canônico. A sua importância, reconhecida pelo liturgista Guillaume Durand que concedeu "às imagens, tapeçarias e ornamentos da igreja" o primeiro lugar no seu célebre *Rationale divinorum officiorum*, evidencia um dos sintomas da adequação das imagens às novas ambições universais da Igreja e, simultaneamente, à construção de cada cristão[45].

III. Influências na Península Ibérica

A Península Ibérica, a par de todo o processo, apresenta uma especificidade histórica que ressalta as concepções judaica e muçulmana sobre as imagens. Tais

---

[43] Ibid.
[44] SÃO BERNARDO apud MIRANDA, M. A. *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça:* subsídios para o estudo da iluminura em Portugal. Dissertação (Doutorado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996. p. 51.
[45] DURAND. *Rationale divinorum officiorum.* 1, 3. Nápoles: [s.n.], 1859. p. 22-27 apud SCHMITT, op. cit., 1996. p. 21.

particularidades ganham destaque no nosso trabalho, pois os mosteiros de Lorvão e de Santa Cruz estavam localizados na diocese de Coimbra, na qual estruturaram-se importantes comunidades representativas destas religiões.

O fundamento do conceito de imagem no mundo judaico encontra-se na Bíblia, fonte de argumentos tanto para iconoclastas quanto para os defensores da imagem. Entre as passagens que interditam a representação do sagrado, destaca-se a seguinte: "Não farás mais imagem esculpida, nem nenhuma representação das coisas que estão no alto dos céus ou debaixo da terra" (*Êxodo*, 20, 4-6). A condenação da idolatria, uma das distinções do povo judaico na Antiguidade, aparece de maneira veemente no *Levítico*[46] e no *Deuteronômio*[47]. No entanto, embora a tradição judaica proibisse as representações, em especial as do próprio Deus, a Bíblia fornece alguns exemplos de tolerância a partir da ordenação divina: "Farás dois querubins de ouro, de ouro batido, nas duas extremidades do oráculo" [48]. Tal determinação evidencia a distinção que os judeus faziam entre obras criadas com fins estéticos e didáticos das imagens cultuais. Se as primeiras eram toleradas, as outras eram irreconciliáveis com a doutrina da transcendência divina da teologia judaica[49].

As proibições judaicas acabaram sendo a fonte de iconoclastia para o islamismo e algumas fases do cristianismo oriental, embora no período medieval a ornamentação de manuscritos judaicos apresentasse uma relativa liberdade, o que

---

[46] "Não fareis mais ídolos, não elevareis nem imagem esculpida nem estátua, e não colocareis no vosso país nenhuma pedra ornada de figuras para vos prosternar diante dela, pois eu sou o Eterno, vosso Deus". (*Le*,26,1).

[47] Moisés proíbe a produção de "imagem esculpida, representação de ídolo, figura de homem ou de mulher, figura de animal que esteja sobre a terra, figura de ave que voe nos céus, figura de animal que rasteja sobre o solo, figura de peixe que vive nas águas ou em cima da terra" (*Deut*.4, 15-18).

[48] *Êxodo* 25, 18-19.

[49] SED-RAJNA apud MIRANDA, op. cit., 1996, p. 24.

transparecia na criação de figuras híbridas fantasiosas e repletas de vigor[50].

Na tradição islâmica a imagem divina nunca é representada e os pressupostos doutrinais apontam para uma diferença crucial entre muçulmanos e cristãos. Os últimos elaboraram um corpo doutrinal legitimando a representação divina, pois a *imago* é o fundamento da antropologia cristã desde a criação de Adão feito à imagem de Deus, enquanto no Islão Deus não encarnou, revelando-se ao homem através da palavra para o profeta Maomé, o que justifica a "Inconcebível iconografia do ser divino" [51].

Portanto, no islamismo, apesar do laconismo do Corão quanto à questão, a concepção metafísica da divindade impossibilita a sua imagem. A simples submissão(*islam*) a esse Deus concorre para que a sua associação (*shirk*) a qualquer conceito exterior a sua essência, a qualquer pessoa e especialmente a qualquer matéria, seja vista como abjeta, como um retorno ao politeísmo. O conceito de Deus, tal como se apresenta para o muçulmano, é suficientemente transcendente para desencorajar qualquer recurso a imagem[52].

Disseminadas na Península, heresias como o priscilianismo e o arianismo, que repudiam as representações do sagrado à luz da postura maniqueísta, reforçam as perspectivas iconoclastas. A presença judaica, o domíno árabe e o moçarabismo recrudesceram também esta mesma posição acentuando a ausência de

---

[50] A exemplo da chamada *Bíblia de Abravanel* (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Cofre 1) repleta de motivos fitomórficos estilizados nos fólios iniciais. O manuscrito apresenta semelhanças flagrantes com os ms. hebr. 1314-1315 da Biblioteca Nacional de Paris. Cf. CEPEDA, I. V.; F., T. D.(Coord.). *Inventário dos códices iluminados até 1500*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2001. v. 2. p. 80.

[51] MELIKIAN-CHIRVANI apud MIRANDA, op. cit., 1996, p. 25. No entanto, deve-se ressaltar que a existência do divino se revela em alguns termos como a mesquita, memorial do Verbo, ou a lâmpada que evoca a Luz Divina.

[52] BESANÇON, A. *A imagem proibida:* uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 106-135.

representação humana na arte desse território[53]. Somando-se a estes fatores, devemos pensar ainda na persistente apetência da cultura ocidental pela primazia da palavra, reforçada pela reforma beneditina de Cluny, que tornou imperiosa a existência de uma maior quantidade de livros copiados através de um árduo trabalho nos *scriptoria,* justificando uma retração no tamanho das imagens e da sua importância na economia do texto. As letras capitulares, marcações e seqüências de texto com folhagens estilizadas, seres monstruosos e entrelaçados sofisticados ocupavam o espaço específico de cada uma das letras do alfabeto. Assim, a quase completa ausência da figura humana torna mais instigantes os casos excepcionais nos quais ela aparece até o fim do XII[54].

Na confluência das diferentes influências explicativas para o número diminuto de imagens e a quase ausência da figura humana, perguntamo-nos quais as motivações para os monges do Lorvão terem dedicado todo o espaço do fólio à Criação de Eva? Inicialmente é necessário referir que a iluminura continuava a ocupar espaço privilegiado em códices destinados a mandatários poderosos, a exemplo do mosteiro do Lorvão, durante muito tempo referência na produção cultural medieval portuguesa[55]. Agente importante na reorganização da diocese de Coimbra no período da Reconquista[56] em finais do século XII, o mosteiro elaborou uma das mais importantes cópias do *Apocalipse do Beato de Liébana* (1189) e do *Livro das Aves* (1184), no qual foi encadernado o códice do *Hexameron,* quando a

---

[53] MIRANDA, M. A. Do sagrado ao humano na iluminura românica em Portugal. In: ANDRADE, A. A.; SILVA, J. C. V. da. *Estudos Medievais.* Lisboa: Livros Horizonte, 2004. p. 73.
[54] MATTOSO, J. O imaginário da iluminura medieval. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 30.
[55] MATTOSO, J. *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997. p. 362 e ainda em MATTOSO, J. *Portugal medieval, novas interpretações*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992. p. 360.
[56] RAMOS, A. J. Coimbra. In: AZEVEDO, C. M. (Dir.). *Dicionário da história religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000. p. 387.

maioria dos mosteiros enfrentava uma grave crise econômica[57].

A presença de Eva na Bíblia de Santa Cruz e na obra encomendada pelas freiras cistercienses também nos suscita indagações quanto as suas motivações e atribuir simplesmente o destaque dessas iluminuras à riqueza dos mosteiros não responde, no entanto, a todos os questionamentos despertados pelas imagens e, principalmente, pelos homens que as produziram e constantemente as visualizavam. Consideraremos neste trabalho as imagens como "vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação da sociedade"[58] portuguesa. Sob esta perspectiva, torna-se fundamental a formulação de problemas históricos, encaminhados através de fontes visuais associadas a outras fontes consideradas pertinentes.

Entretanto, esta postura implica, necessariamente, na investigação do ciclo de produção, circulação e consumo das imagens. Afinal, é na interação social que ocorre a produção de sentidos, mobilizando no tempo, no espaço, nos agentes que intervêm, determinados atributos para dar existência social aos sentidos e fazê-los atuar[59].

O potencial cognitivo das imagens abre uma estratégia de pesquisa que deve ser analisada em três esferas, segundo a proposta de Meneses: o visual, o visível e a visão. O primeiro trata basicamente da produção e da circulação da imagem. O visível reporta à esfera de poder, aos sistemas de controle, discutindo as prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade e, por fim, a esfera da visão engloba os instrumentos e técnicas de observação, os modelos e as

---

[57] MARQUES, M. A. F. Inocêncio III e a passagem do Lorvão para a Ordem de Cister. *Revista Portuguesa e História*. Tomo XVIII.Coimbra: 1980, p.236-239.

[58] MENESES,U.T.B. Fontes visuais, cultura visual, história visual:balanço provisório,propostas cautelares.*Revista Brasileira de História*.São Paulo.v.23,2003,p.28

[59] MENESES, idem.

modalidades do “olhar”[60]. Assim, dentro dos limites impostos por dificuldades como a distância em relação às fontes documentais, interessa-nos primeiramente reportarmo-nos aos locais de produção ou mandatários das imagens.

IV. Os monges do Lorvão e o *scriptorium* de Santa Cruz

Após estas considerações, devemos agora nos deter sobre o local de produção da imagem da “Criação de Eva” que encerra o *Hexameron*, o mosteiro do Lorvão, constantemente referenciado na historiografia medieval portuguesa como um dos mais importantes pólos culturais da nascente nação portuguesa[61]. O seu *scriptorium* abrigava uma produção iconográfica que o relacionava não só a elementos trans-pirenaicos[62], mas à tradição da Península Ibérica, construída a partir das contribuições moçárabes e concepções judaicas e muçulmanas já aludidas. Atualmente, os historiadores[63] datam a sua fundação por volta do último quartel do século IX, mas as antigas lendas nos fornecem elementos comprovados

---

[60] Esses elementos caracterizadores dos “regimes escópicos”, segundo a expressão de Christian Metz, permitem a investigação da visualidade concebida como “a set of discourses and practices constituting distinctive forms of visual experience in historically specific circumstances” em CHANEY,D. *Theory, Culture and Society,* Londres, v. 17, nº6 , p. 118 apud Ibid., p.31.

[61] Entre os quais destacamos CRUZ, A. *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*. 1964. Dissertação (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1964. v. 1. p.14 e CRUZ, A. O Livro das Aves: um códice ignorado idêntico ao de Lorvão. *Revista de Ciências Históricas*, Porto, v. 1, 1986. p. 161; e ainda SERRÃO, J.; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Dir.). *Portugal em definição de fronteiras*: do condado portucalense à crise do século XIV. Lisboa: Presença, 1996. v. 3. p. 658-659.

[62] MIRANDA, M. A. A iluminura românica em Portugal. _____ (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 190.

[63] Como definiu AZEVEDO, op. cit., 1933, p. 23. O autor continua sendo a referência básica sobre os estudos do mosteiro. As únicas exceções na historiografia contemporânea que fornecem datação do mosteiro anterior ao século IX são MATTOSO, op. cit., 1992, p. 360 (sem especificar, no entanto, as fontes) e BORGES, op. cit., 2002, p. 53-56. Borges afirma que a fundação do mosteiro ocorreu com Lucêncio, bispo de Conímbriga, remontando ao século VI, a partir da descoberta de uma pedra visigótica colocada sob uma das cornijas da torre sineira do mosteiro. A pedra com 0,94 m de comprimento por 0,14 m de largura apresenta uma haste ondulante com cachos de uvas e gavinhas contida por duas molduras de filetes. Cf. BORGES, N. C. Lucêncio, bispo de Conímbriga e as origens do mosteiro de Lorvão. *Conimbriga*, Coimbra, v. 23, p. 145-158, 1984. Separata. Deve-se levar em consideração que nenhum outro vestígio dessa data foi encontrado, tendo o mosteiro passado ainda por várias reformas referenciadas desde o século XII.

por autênticos documentos. O Lorvão realmente foi um mosteiro considerado rico para a época, em especial para o século XII, provavelmente devido as suas antigas ligações com a nobreza condal[64]. A sua localização estratégica na antiga estrada que ligava Coimbra a Viseu mantinha-o em contato com muçulmanos e, particularmente, com os núcleos moçárabes de Coimbra. Pertencente à diocese de Coimbra, o mosteiro encontrava-se numa das linhas de frente da Guerra de Reconquista e, provavelmente, participou dos conflitos armados[65].

Dedicado a S.Mamede e tendo como patrono secundário S. Pelágio, o mosteiro já evidencia em seu nome a ligação com as influências moçárabes. S.Mamede da Capadócia era um dos santos orientais mais importantes no santoral hispânico e Pelágio foi a jovem vítima de um martírio (925), que comoveu os cristãos em Córdoba e cuja devoção se expandiu em Coimbra graças à ação dos monges laurbanenses[66].

Associados à nobreza condal, assim como os grandes mosteiros de Guimarães e Vacariça, os monges do Lorvão viveram períodos de grande desenvolvimento econômico. Donos, desde o século X, de bens das margens do Vouga até o sul do Mondego, tiveram um papel ativo no processo de arroteamento, na abertura de novos caminhos e na construção de pontes na região, colaborando inclusive na formação do clero de Coimbra até, pelo menos, 1080[67]. A primeira reconquista de Coimbra pelo conde Hermenegildo em 878 e a retomada da região

---

[64] MATTOSO, op. cit., 1997, p. 362.

[65] Estudos arqueológicos no mosteiro evidenciaram que a parte mais antiga conservada do antigo edifício constitui uma porta de arco ultrapassado, provavelmente associado a uma torre de defesa. As ligações com elementos moçárabes de outras regiões da Península podem ser atestadas pela contratação do arquiteto Zacarias, proveniente de Córdova, entre os séculos IX e X cujos trabalhos foram requisitados também pelo cabido de Coimbra, requisição concedida pelo abade de Lorvão. Cf. CORREIA, V. *Inventário artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1953. v. 4. p. 194.

[66] DAVID P. *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VI au XII siècles*. Lisboa: Portugália, 1947. p. 212 e p. 234.

[67] PEREIRA, M. O latim de alguns documentos da Sé de Coimbra (1086-1210). *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, v. 6, p. 349-375, 1955. p. 356.

pelo avanço árabe de Almançor em 987 reforçaram a importância do mosteiro como local de refúgio das populações cristãs e posto avançado da Reconquista, justificando toda a atenção que receberam desde a monarquia astur-leonesa até os primeiros reis de Portugal, pontuando-se como momentos de grande esplendor as administrações do abade Primo (986-985) e do abade Eusébio (1086-1119), datando do tempo deste último o cartulário conhecido como *Livro dos Testamentos de Lorvão*[68]. A intensa vida cultural foi respaldada pela prosperidade econômica, em especial no século XII; riqueza muito mais relacionada à aquisição de bens por compra do que por doação[69], ações espantosas, pois ocorridas durante a crise que se abateu sobre a economia motivada pela peste, pela fome e pelos avanços dos almóadas ao sul nos finais do século XII[70].

Expoentes dos maiores protagonistas da região de Coimbra na tarefa da valorização econômica do território e na reorganização de sua diocese, os ricos monges possuíam uma longa tradição de autonomia. Embora sejam escassos os documentos portugueses referentes ao século XI, alguns deles parecem relacionar o mosteiro ao pacto estabelecido em 1045 por Tudeíldo, que visava restaurar uma confederação monástica relacionada à *Regula Communis*, marcada pelo espírto federativo e pela admissão nos mosteiros de *traditi* de ambos os sexos em conexão com a comunidade, bem como pela rejeição aos mosteiros familiares. Apesar do fracasso da iniciativa de Tudeíldo num momento em que vários mosteiros passaram a viver uma subordinação cada vez maior aos interesses particulares das grandes

---

[68] MARQUES, op. cit., 1980, p. 232.

[69] Os registros do Lorvão apontam que entre janeiro de 1181 e março de 1199 o mosteiro efetuou compras no valor de 1659 morabitinos. incluindo a aquisição de uma herdade em Abiul que compreendia casas, vinhas, terras arroteadas e incultas e gado por mil morabitinos. O preço foi altíssimo, pois as transações feitas nessa época por outras entidades costumavam ser inferiores a cem morabitinos. Ao contrário do que se possa imaginar, as finanças do Lorvão não ficaram abaladas por tal compra pois, nos cinco anos seguintes, o mosteiro continuou efetuando novas compras e resgatando propriedades penhoradas. Ibid., p. 237.

[70] MATTOSO, op. cit., 1992, p. 158.

famílias, os antigos mosteiros de Guimarães, Vacariça e Lorvão procuraram perpetuar nas suas instituições o antigo modo de conceber a vida monástica. A documentação do fim do século XI, evidencia que a aceitação de monges de todas as origens sociais e a existência de comunidades numerosas eram testemunhos de rigor claustral e fidelidade às antigas regras[71]. O Lorvão em especial, parece não só ter mantido nesse momento a sua autonomia como estendido o seu poder, pois na segunda metade do século XII, o mosteiro de S.Pedro de Coimbra estava sob sua dependência[72].

Tendo provavelmente adotado a Regra de S. Bento em 1085[73], o rico mosteiro foi doado a Sé de Coimbra em 1109, controlada pelo bispo Gonçalo Pais, adepto das reformas francesas promovidas pelo conde D.Henrique, parente próximo de Hugo de Cluny. A passagem suscitou protestos dos monges que apenas recuperaram a sua independência em 1116 [74], exatamente o mesmo ano no qual teriam cessado as lutas de resistência à assimilação nortenha acompanhadas da recusa da adoção da liturgia romana. Apesar das lacunas documentais referentes ao episódio podemos aventar a hipótese do mosteiro, antigo herdeiro da tradição monástica frutuosiana, ter participado de alguma maneira nos conflitos protagonizados pelos defensores do rito moçárabe na região de Coimbra, tendo por isso sofrido a retaliação de D.Henrique.

A autonomia do mosteiro parece estar na raiz de todos os conflitos políticos entre os monges e o bispado e até mesmo contra a Coroa. Antes de ser submetido ao controle de Dona Teresa no início do século XIII, não é conhecido nenhum

---

[71] Id., 1997, p. 24-25.
[72] Id., 1992, p. 156.
[73] MARQUES, op. cit., 1980, p. 232. Ressalte-se, porém, que a bibliografia mais recente aponta dúvidas quanto à observância da ordem beneditina no mosteiro até o século XII sem, no entanto, fornecer maiores detalhes. Cf. SCHEDEL, T. A saída dos monges negros do Mosteiro de Lorvão. *Munda*, Coimbra, v. 14, p. 3-15, 1987. p.15.
[74] MARQUES, op. cit., 1980, p. 242.

padroeiro leigo e enquanto outros mosteiros, reconhecendo a necessidade de um apoio religioso superior tinham-se agregado a Cluny ou a Cister, o Lorvão manteve-se num orgulhoso isolamento. É verdade que se tem afirmado[75] que o mosteiro não só aderiu a Cluny, como foi um dos primeiros mosteiros portugueses a fazê-lo, mas as provas apontadas neste sentido não são consistentes. Outras lacunas sobre o mosteiro que provavelmente ficaram sem resposta aparecem, o historiador José Mattoso levantou a hipótese do Lorvão ter sido um mosteiro dúplice. Apesar de não ser conhecido nenhum documento falando de *fratres* e *sorores* no Lorvão, o documento DC 40, de 935, nos apresenta o casal Gondosendo e Susana doando os seus bens ao mosteiro, no qual o sobrevivente prometia entrar após a morte do cônjuge[76]. O documento abre espaço para duas possibilidades, ou o mosteiro era dúplice, ou o casal manifestou o desejo de entrar na instituição como *traditi.* Na falta de outros elementos para corroborar a primeira hipótese, acreditamos que o documento reforça a grande proximidade com a *Regula Comunnis* que não admite propriamente mosteiros dúplices, mas abriga familiares de ambos os sexos vinculados à comunidade por laços de caráter religioso.

Os monges foram envolvidos no início do século XIII numa séria contenda com a Coroa portuguesa e com o bispo de Coimbra que os acusou de descalabros materiais e espirituais, motivo para a saída dos religiosos que deram lugar para a infanta Teresa, filha de Sancho I, e a suas companheiras cistercienses, mandatárias da chamada *Bíblia do Lorvão*, na qual se encontra uma inicial historiada do *Gênesis*, parte do nosso corpo documental. A passagem do mosteiro para as mãos femininas

---

[75] Ao defender a hipótese da introdução do movimento cluniacense anterior às determinações dos bispos Crescônio de Coimbra e S. Geraldo de Braga, José Mattoso baseia-se num documento do Lorvão de 1085-DC 645, no artigo *O monaquismo ibérico e Cluny*, publicado em 1968 e reeditado em MATTOSO, op. cit., 1997. A crítica à associação entre os monges e o Cluny foi feita posteriormente por SCHEDEL, op. cit., 1987, p. 15 .

[76] MATTOSO, op. cit., 1997, p.23-24.

sob a ordem de Cister justificada pelos referidos “descalabros” parece ser contestada pela bibliografia que, contudo, não abre caminhos para um maior entendimento da saída dos monges permitindo, no entanto, elaborarmos a hipótese de que o conflito envolvia disputas econômicas e políticas com a Coroa e o bispado de Coimbra[77].

Os três medalhões do *Gênesis* que estudamos foram elaborados a mando do mosteiro de Santa Cruz, fundado em 1131, momento no qual Coimbra passou a ser o centro da corte no processo de expansão territorial, nas primeiras décadas do século XII, desempenhando fundamental papel no jogo das alianças entre os poderes políticos e eclesiásticos. A sua fundação teria sido idealizada pelo arcediago D.Telo durante uma viagem à Terra Santa, em companhia do bispo de Coimbra, D.Maurício, entre 1104 e 1108, embora a concretização do primeiro mosteiro de Cônegos Regrantes de Santo Agostinho, integrado na Reforma impulsionada por Gregório VII, somente tenha ocorrido posteriormente. Ao passo em que os mosteiros beneditinos, especialmente os cluniacenses viam o seu prestígio abalado após o relaxamento dos princípios da regra, protagonistas de uma crise que abalava o clero secular e os adeptos do monaquismo; a regra agostiniana inseria-se no movimento de moralização, pautando a vida dos cônegos nos princípios de clausura, celibato e pobreza. Entre as suas congregações de destaque encontrava-se o mosteiro de S.Rufo de Avinhão, local de inspiração para os fundadores de Santa Cruz de Coimbra que copiaram o seu costumeiro.[78]

Os registros das *Vitae* do fundador D.Telo e do prior D.Teotônio expressavam o afeto da comunidade em relação aos mesmos, servindo como uma legitimação da comunidade e exemplo de conduta. Assim, na sua hagiografia, Teotônio chefia uma

---

[77] MARQUES, op. cit., 1980, p. 242-255.
[78] MIRANDA, op. cit., 1996, p. 4-8.

multidão de homens vestidos de branco que, colocados numa eira, lutam contra as ondas do mar circundante, alegoria trabalhada pelo próprio autor segundo a qual a eira é o mosteiro de Santa Cruz, os homens são os monges e o mar é a cidade de Coimbra ou o mundo[79].

A localização do mosteiro nas cercanias das muralhas de Coimbra já indicava o interesse pastoral dos Regrantes, direcionado para as populações urbanas, inclusive das áreas fronteiriças da Reconquista, marcando presença junto às vítimas da guerra criando hospitais e albergarias na região de Coimbra. Um dos pilares de sustentação de Afonso Henriques, o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra desempenhou ainda o papel de principal instrumento intelectual e ideológico de uma nova política que tinha de se apoiar nos *juvenes* (descendentes secundários das velhas linhagens) e nas milícias concelhias para arrebatar territórios aos muçulmanos entre o Mondego e o Tejo, além de se relacionar com os moçárabes e aproveitar a mão-de-obra moura; e foi um dos seus cônegos, D.João Peculiar, o mais importante articulador do diálogo entre Afonso Henriques e o papado na constituição do reino português.

A sua vitalidade política, alimentada por Afonso Henriques e Sancho I, projetou-se também no plano cultural da diocese de Coimbra através da sua escola conventual e da produção intensa do seu *scriptorium*, um dos mais importantes da época medieval portuguesa e origem dos *Annales Domni Alfonsi Portugallensium regis*, continuação dos *Annales Portucalenses Veteres*, nos quais se descobre a relação entre o *regnum* e a nação, expressando o copista de Santa Cruz uma relativa noção de nacionalidade[80].

A *lectio* divina constitui o núcleo mais significativo da biblioteca do mosteiro

---

[79] NASCIMENTO, A. A. (Ed.) *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra*. Lisboa: Colibri, 1998. p. 314-315.
[80] MATTOSO, op. cit., 1992, p. 109-116.

abundando especialmente os comentários da Patrística latina representada por Agostinho, Jerônimo, Gregório, Beda, Isidoro e Ambrósio, do qual subsistiu um fragmento truncado do *Hexameron* datado do século XII[81]*.Os* cônegos de Santa Cruz tiveram especial predileção pelos vitorinos e as suas especulações sobre a ascese e a mística, especialmente Ricardo e Hugo de São Vitor do qual, entre as suas numerosas obras copiadas no mosteiro, destacam-se a *De assumptione beatae Virginis, De sacramentis christianae fidei, De uirginitate beatae Mariae e o Eulogium sponsi et sponsae*[82]*.*

Além da importância do seu fundo de manuscritos, o capital simbólico do mosteiro ainda era complementado pelos túmulos dos primeiros dois reis de Portugal, D.Afonso Henriques e D. Sancho I, e um arsenal de relíquias que atraíram um número significativo de romeiros, entre as quais destacaram-se as dos Mártires de Marrocos e chamado "leite de Nossa Senhora" [83].

V. Iconografia e iconologia

Assim como os pais da humanidade foram confrontados com a tentação, na pesquisa iconográfica, o grande perigo é o que Ginzburg chamou de leitura "fisiognômica" dos documentos figurados, na qual o "historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias e pretende demonstrar" caindo nos famigerados argumentos circulares. O pressuposto desta postura é a confiança de que as obras

---

[81] NASCIMENTO, A.; MEIRINHOS, J. F. (Coord.). *Catálogo dos Códices da Livraria de Mão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1997. p. 271.
[82] Ibid., p. 436.
[83] MARTINS, M. Peregrinações e livros de milagres na nossa Idade Média. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. v, v. II, 1951. p. 95-100.

forneçam, em sentido lato, uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis sem qualquer mediação[84]. Panofsky afrontou o problema da inevitável "circularidade" da interpretação apontando que a dialética inerente ao documento histórico é tal que "as informações que se tenta obter com o auxílio do documento deveriam ser pressupostas para interpretar adequadamente este último", mas também é verdade que não se trata de um círculo vicioso, pois descobertas de fatos históricos antes desconhecidos e toda uma nova interpretação de um fato já conhecido ou se enquadrarão na concepção geral predominante e, portanto, até chegarão a corroborá-la e enriquecê-la, ou provocarão nela uma mudança, sutil ou radical, assim lançando uma nova luz sobre o que se conhecia até então[85].

A história da arte, base sobre a qual surgiu a iconologia, nasceu como disciplina científica na Alemanha do século XIX, marcada pelas propostas de eruditos como Heinrich Wölfflin e Aloïs Riegl que enfatizaram a questão do estilo, conceito fundamental para os historiadores da arte na identificação dos artistas, escolas e datação das obras. Porém, a necessidade de legitimar sobre bases científicas a nova disciplina, estreitou os limites de análise, a exemplo dos formalistas dentre os quais destacamos Henri Focillon e a sua obra paradigmática *La vie des formes*, lançada em 1934, centrada no princípio fundamental da visibilidade pura relacionada ao formalismo filosófico, segundo o qual as formas artísticas poderiam ser analisadas de maneira autônoma e independente de outros elementos da história como se possuíssem "vida própria" [86]. Ainda no século XIX essa tendência foi rebatida, a exemplo de Émile Mâle e a sua obra *L'art religieux au XIIIe siècle en France,* publicada pela primeira vez em 1898, de grande importância para

---

[84] GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais:* morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.63. Refira-se ainda que a expressão "leitura fisiognômica" foi usado por Ginzburg na acepção proposta por E. H. Gombrich.. Cf. GINZBURG, op. cit, 2003, p. 239, nota 84.
[85] PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.29.
[86] CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987. p.24-26.

a sensibilização dos historiadores e, em especial de Marc Bloch, para os problemas estéticos. No entanto, o seu trabalho, que estabelecia sentidos e funções das obras por analogia especialmente com o *Speculum* de Vicente de Beauvais, fazia a ligação da arte com a sociedade de uma maneira extremamente limitada, pressupondo total submissão do artista e do mandatário à ortodoxia do pensamento clerical[87], relegando quaisquer elementos específicos e diferenciados que não se adequassem ao modelo[88].

Considerado um dos pais da iconologia, Aby Warburg, estudioso das continuidades, rupturas e sobrevivências da cultura clássica[89], sintomas de orientação emocional de uma sociedade[90], no seu ensaio *Adivinhação antiga pagã em textos e imagens da época de Lutero* (1920) profetizava uma "história da imagem do ponto de vista da teoria da cultura" (*kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*) até porque as grandes questões eram a relação entre a expressão figurativa e a linguagem falada e a função da criação figurativa na vida da civilização e será essa noção warburguiana, desenvolvida já na maturidade do autor, que romperá com a concepção de uma certa história dita "cultural" ainda ligada às noções de progresso

---

[87] "Tout ce que les théologiens, les encyclopédistes, les interprètes de la Bible ont dit d'essentiel a été exprimé par la peinture sur verre ou par la sculpture. Nous essaierons de montrer comment les artistes ont traduit la pensée des docteurs, et nous nous efforcerons de tracer un tableau complet du riche enseignement que la cathédrale du XIIIe siècle donnait à tous". MÂLE, É. *L´art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris: Armand Colin, 1958. p. IX.

[88] SCHMITT, J. C. *Le corps des images:* essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2002. p. 30-40.

[89] Na sua obra *O ritual da serpente,* escrita no século XIX no contexto da viagem do autor aos territórios "pueblos"´ nos Estados Unidos, o autor explicita da seguinte maneira as suas diretrizes (que inclusive justificam o seu interesse pelo mecanismo dito tipológico das representações iconográficas): "Alargando a perspectiva aos fenômenos semelhantes do paganismo europeu se coloca a seguinte questão:em que medida a visão pagã do mundo, aquela que ainda existe entre os índios pueblos nos forneceria um critério de evolução que conduz do primitivo pagão ao homem moderno passando pelo homem pagão da Antiguidade clássica?". WARBURG, A. *Le rituel du serpent:* récit d'un voyage en pays pueblo. Paris: Macula, 2003. p. 61.

[90] Pela noção de *Pathosformeln* as representações dos mitos da Antiguidade eram compreendidas como "testemunhos de estados de espírito transformados em imagens" nas quais "as gerações posteriores [...] procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana". Cf. BING, G. Aby M.Warburg. In: *Rivista Storica Italiana*. LXXII. 1960, p. 109 apud GINZBURG, op. cit., 2003, p. 44-45.

e evolução ou a um quadro estritamente nacional[91]. Ao se opor ao formalismo vigente na sua época, Warburg colocou a sua atenção no significado das imagens, confrontando diversos materiais iconográficos, utilizando-os como documentos históricos fundamentais para a tentativa de reconstrução geral da cultura de um período, agregando as contribuições da antropologia e da lingüística que estimulavam um estudo mais tipológico e sincrônico[92]. Os seus sucessores, entre os quais destacam-se Fritz Saxl e Erwin Panofsky promoveram uma mutação conceitual em grande parte inspirada em Ernst Cassirer que, nas primeiras décadas do século XX, lançava a sua *Philosophie der Symbolischen Formen,* utilizando o conceito das "formas simbólicas", conjunto de elementos formais dotados de significado e ligados a um objetivo e a um uso que os produzem; considerando as formas de arte como construções intelectuais e racionais e, sob este aspecto, dotadas de um funcionamento análogo ao da linguagem[93].

A tarefa de realizar propriamente a fundamentação da iconologia moderna coube a Panofsky[94], termo utilizado pelo autor para a diferenciação com a iconografia[95]. Assim, a iconologia foi concebida "como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar" [96]. Ao utilizar o conceito de forma simbólica de Cassirer na questão da perspectiva plana, Panofsky

---

[91] OEXLE,O. G. (Ed.). *Memoria als Kultur, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht*. [S.l.:s.n.], 1995, p. 25 apud SCHMITT, op. cit., 2002, p. 41.

[92] Nesse sentido, recordemos que o último projeto de Warburg, que não chegou a ser concluído, foi a *Mnemosyne,* protótipo de um "atlas" iconográfico que iria dispor imagens que evidenciassem as relações e mudanças entre determinados conteúdos artísticos. CALABRESE, op. cit., 1987, p. 27.

[93] Ibid., p. 30.

[94]O termo "iconologia" foi utilizado pela primeira vez como um projeto sistemático e analítico das imagens em 1593, por Cesare Ripa na sua *Iconologia.* Ibid., p. 37.

[95] Etimologicamente "descrição das imagens", termo empregado originalmente na arqueologia para as coleções de retratos de determinados personagens em diversos suportes, ganhando posteriormente na história da arte um sentido alargado passando a definir qualquer descrição do motivo das obras figurativas.

[96]PANOFSKY, op. cit., 2004, p. 54.

em *A perspectiva como forma simbólica e outros ensaios* concretizou a ruptura com uma história dos estilos que até então predominava ao enfatizar o caráter de abstração absoluta dos seus princípios como o ponto de fuga para o infinito e a homogeneidade do campo de representação. A sua contribuição na construção da perspectiva como objeto de uma história geral ainda conta com o mérito de propor a sua análise em diálogo direto com os avanços de todos os outros campos da história intelectual, avançando para além das fronteiras da história da arte.

Não por acaso, as suas obras receberam a atenção dos historiadores dos *Annales*, a exemplo de *Arquitetura gótica e pensamento escolástico,* estudo que, se abre uma brecha a críticas pela sua tentativa de ordenação de um paralelismo entre diversas formas de pensamento: figurativo, arquitetural, mítico e filosófico; presta-se também a levar à reflexão que, numa proposta de história geral, nem sempre existe acordo entre as diferentes formas simbólicas ou as diferentes linguagens de uma sociedade[97].

O método de Panofsky propõe uma análise abrangente da obra em três níveis de significado sendo o primeiro o "conteúdo temático primário ou natural", dividido em "factual" e "expressivo", que consiste na identificação das formas puras ou o "mundo dos motivos artísticos"; seguido do "conteúdo secundário ou convencional" compreendendo a identificação dos temas e combinações de uma obra de arte e, finalmente, a etapa do "significado intrínseco ou conteúdo", marcando o posicionamento básico que, num dado período, nação, classe ou cultura, condiciona o artista e é simbolizado na obra. O primeiro nível corresponde ao campo de identificação dos motivos, a "descrição pré-iconográfica"; o segundo à "análise iconográfica" e o terceiro à "iconologia" propriamente dita com a apreensão do

[97] SCHMITT, op. cit., 2002, p. 40-42.

conteúdo mais completo[98]. As três camadas são passíveis de interpenetrações e em cada um desses níveis a descrição já pressupõe a interpretação. A impossibilidade de uma descrição "puramente formal" pois, mesmo na descrição mais simplória de uma pintura encontram-se entrelaçados dados de conteúdo e dados formais, implica no problema da ambigüidade de qualquer figuração[99].

No trato com a imagem, especialmente com a *imago* medieval, caracterizada pelo seu caráter polissêmico, responder à questão "O que isto representa?" é uma tarefa espinhosa cuja dificuldade não se reduz à identificação dos objetos figurados pois, para se concretizar a interpretação da significação secundária, supostamente desconhecida no todo ou em parte, é imprescindível dispor de um arsenal de conhecimentos obtidos num horizonte histórico adequado. Ou seja, para se decifrar o acontecimento representado deve-se forçosamente conhecer esse acontecimento, sendo preciso também ter uma visão de conjunto da natureza do simbolismo praticado no meio em questão, caracterizando a perigosa circularidade exposta pelo próprio Panofsky, para quem o conhecimento da tradição histórica, ou "princípio de controle", é adquirido e sempre completado a partir de ferramentas mentais[100] que também direcionam o seu emprego. Apesar do erudito manter a dicotomia das funções, os dois tipos de conhecimento servem tanto à busca quanto à verificação, pois o chamado princípio de controle é também princípio de prospecção e as

---

[98] PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia:* temas humanísticos na arte do Renascimento. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995. p. 21-27.

[99] GINZBURG, op. cit., 2003, p. 65.

[100] "A interpretação do significado intrínseco ou conteúdo que trata daquilo a que chamamos valores simbólicos e não de imagens histórias e alegorias, requer bastante mais que o conhecimento de temas ou conceitos específicos tal como são transmitidos pelas fontes literárias. Quando queremos compreender os princípios básicos que estão na origem da escolha e apresentação dos motivos, tal como na produção e interpretação de imagens, histórias e alegorias e que dão significado inclusivamente às disposições formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que por si só explique esses princípios básicos [...].Para compreender esses princípios é necessária uma faculdade mental comparável à de fazer diagnósticos, uma faculdade que não sei descrever melhor senão usando o termo, bastante desacreditado de intuição sintética e que pode estar mais bem desenvolvido num amador de talento que num erudito estudioso". PANOFSKY, op. cit., 1995, p. 27.

ferramentas mentais também servem para verificar o que foi sugerido pelo conhecimento de uma tradição histórica, marcando o limiar em que o trabalho de decifração encontra o círculo da hermenêutica: é preciso ter compreendido para compreender[101].

Uma das principais críticas ao modelo apresentado ressalta a extrema dependência desses níveis de análise da tradição literária, mas pela natureza dos nossos objetos de estudo, códices medievais iluminados, esse método nos apresentou possibilidades de trabalho e, portanto, são as suas propostas que se encontram, na medida do possível, sustentando este trabalho que, francamente, não apresenta um corpo metodológico fechado, fato que não nos eximiu da necessidade de reflexão[102].

Na imbricação entre arte e linguagem, Jean Wirth, autor de uma consagrada obra sobre imagens medievais[103], tratou da questão da imagem através de sistemas lógicos objetivando a apreensão da imagem medieval na sua totalidade baseando-se nas contribuições de Peirce[104] e Wittgenstein. A partir destes referenciais, Wirth defendeu, a partir das considerações de Peirce, que o conceito de imagem devia ser definido por suas propriedades lógicas e não por sua transmissão sensorial, levando em consideração, como apregoava Wittgenstein, que a realidade é logicamente

---

[101] KLEIN, R. *A forma inteligível.* São Paulo: Edusp, 1998. p. 343-361.

[102] "[...] o estabelecimento de um corpo metodológico fechado, bem definido e estruturado parece ainda não existir. Pode-se dizer que hoje poucas pessoas questionam o fato de não existir um método universal aplicável a qualquer objeto das ciências humanas.[...] A questão do método sempre vai estar em aberto, precisa continuar em aberto o que não significa contudo, abandonar a reflexâo." FRANCO JR., H. Mitologia e literatura medieval: entrevistas com Hilário Franco Junior, José Rivair Macedo e João Lupi. Entrevistador Johnni Langer. *Revista Fênix:* revista de história e estudos culturais, São Paulo, ano 3, n. 1, v. 3, jan./fev./mar. 2006. p. 4.

[103] WIRTH, op. cit., 1989.

[104] Charles Peirce não só está associado à semiótica, mas também ao pragmatismo ou pragmaticismo, movimento filosófico nascido nos Estados Unidos e alvo de interpretações equivocadas e pejorativas. Na epistemologia do pragmatismo, o conhecimento não é a reprodução da realidade, mas um instrumento para tratá-la com êxito. (JOAS, H. Pragmatismo. In: OUTHWAIT, W.; BOTTOMORE, T. (Ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 598-599). Tal qual Wirth que pretendeu ver a imagem não como reprodução da sociedade, mas como instrumento para conhecê-la com sucesso.

estruturada como linguagem[105]. Entretanto, Wirth relativizou as suas propostas ao ponderar que não é simplesmente a lógica que deve ser utilizada como instrumental para o entendimento das questões históricas, mas sim o sistema lógico, que apresenta as variáveis, determinadas e determinantes da apropriação e dos encaminhamentos dos fundamentos da lógica, pertinentes à sociedade a qual se acha relacionado, sendo ainda necessário realizar a diferenciação entre sistema lógico e sistema de representação, realidades próximas mas distintas, embora suscetíveis de transposição[106].

Ressaltando as relações entre Aristóteles, Porfírio, Boécio e do Pseudo-Dionísio, Wirth discute os conceitos de forma, matéria e existência, fundamentais para a elaboração do que chamou de sistema lógico antropomórfico medieval[107], centrado no dogma da Encarnação, compreendendo a imagem medieval como forma transposta na matéria[108]. Apresentando a imagem como ideograma, a questão da adoração das imagens torna-se possível e legítima pela assimilação crescente da imagem a uma linguagem. Imagens adoradas numa religião fortemente marcada pela adoração do Verbo. Será através da mediação da imagem e dos ritos que os iletrados podem participar do universo espiritual subordinados aos clérigos, letrados e legitimados nesse sistema como os mais próximos do mundo espiritual. As relações entre os homens e dos homens com Deus, portanto, são presididas por

---

[105] Parece-nos fazer sentido estabelecer uma conexão entre a proposta de Wirth e o uso dos pressupostos de Wittgenstein, autor relacionado à filosofia da linguagem, afinal a sua proposta de autonomia de todas as visões culturais pode ser uma boa ferramenta para um historiador da arte que se dispõe a trabalhar a origem e o desenvolvimento da imagem medieval, embora o próprio Wittgenstein tenha afirmado que os seus enunciados acerca da estrutura do mundo e de como a linguagem se relaciona com este mesmo que ajudem nosso entendimento, não são proposições realmente significativas, pois não afirmam coisa alguma. Cf. SAUER, W. Círculo de Viena. In: OUTHWAIT, W.; BOTTOMORE, T. (Ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 801.

[106] WIRTH, op. cit., 1989, p. 7-45.

[107] Ibid., p. 77.

[108] "Pela forma a imagem participa ao espiritual sem ser ela mesma de natureza espiritual , de sorte que não se adora a imagem, mas o espiritual do qual ela traduz a forma". Ibid., p. 80-81.

uma Igreja militante subordinada a uma Igreja gloriosa, domicílio das entidades simbólicas[109]. Embora a leitura de Wirth forneça elementos de reflexão de valor inquestionável, faz-se necessário pontuar que, na sua tentativa de codificação da arte medieval, o autor, ao atribuir uma característica lógica à imagem, trabalha com elementos de sistematização que o autorizam a falar no singular da imagem medieval, postura reforçada até mesmo no título da sua obra; o que implica, por conta do seu desejo de sistematização, numa redução da iconografia a códigos extremamente simplistas[110].

Wirth é um dos numerosos autores que apontam o estabelecimento de uma seriação como um dos aspectos metodológicos freqüentemente considerado como essencial à pesquisa iconográfica[111]. Tendo em consideração que o nosso objetivo é o aprofundamento acerca das implicações possíveis das imagens de Eva em Portugal nos séculos XII e XIII, pensamos inicialmente em estabelecer uma seriação a partir da produção portuguesa nos séculos referidos. As investigações nos inventários artísticos levaram-nos a apenas duas imagens produzidas em Portugal no século XII, nomeadamente, a elaborada no mosteiro do Lorvão e outra, provavelmente encomendada pelo *scriptorium* de Santa Cruz de Coimbra a um artista itinerante[112], obrigando-nos a incluir a *Bíblia do Lorvão*, elaborada no século XIII, assim como as *Bíblias* da Universidade de Coimbra que, mesmo com procedência ignorada, certamente encontram-se entre os modelos utilizados na

---

[109] Ibid., p. 103-113.

[110] BASCHET, J. Inventivité et sérialité des images medievales: por une approche iconographique élargie. *Annales:* histoire, sciences sociales, n. 1, 1996. p. 109. Acrescente-se ainda que ao considerar a imagem como um fenômeno essencialmente lógico, Wirth, na sua obra, minimizou as interações entre os campos semiológico, psicológico e teológico que interagem e se completam no contexto de uma lógica que só existe se considerada no seu aspecto histórico e relativo. FRANCO JR., H. *A Eva barbada:* ensaios de mitologia medieval. São Paulo: Edusp, 1996. p. 24.

[111] BASCHET, op. cit., 1996, p. 108.

[112] Cf.MIRANDA,op.cit.,1996,p.32 e CEPEDA, I. V.; FERREIRA, T. D. (Coord.). *Inventário dos códices iluminados até 1500*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994. v. 1. e CEPEDA; FERREIRA, op. cit., 2001. A informação foi corroborada pela Profa. Dra. Maria Adelaide de Miranda, referência na pesquisa iconográfica medieval portuguesa.

diocese de Coimbra, nosso *locus p*rivilegiado de pesquisa que, na tentativa de tornar as raras imagens da Criação de Eva mais visíveis, visa entendê-las na sua raridade e ao mesmo tempo na sua inquestionável materialidade.

Será portanto necessário estudar as imagens numa trama que se desdobra necessariamente na longa duração da cultura cristã, do seu imaginário e das suas imagens, tendo em conta não somente as formas iconográficas ou narrativas, mas as suas funções e usos nos contextos sociais, políticos e ideológicos em constante renovação. Sob este olhar é necessário notar que as imagens funcionam em espaços sociais encaixados organizando-se ao redor de, pelo menos, dois pólos: de um lado, a universalidade da referência cristã e de outro, o *locus* particular cujas relações são alteradas constantemente pelas mudanças históricas, que tentaremos durante a pesquisa abordar levando em consideração a especificidade da *imago* medieval.

As imagens medievais e, particularmente as iluminuras, apresentam uma especificidade essencial comparadas às imagens com as quais estamos familiarizados desde o Renascimento, pois ignoram a construção do espaço segundo as regras da perspectiva e apresentam um “folhado” de figuras que se superpõem sobre uma superfície de inscrição. Freqüentemente, as iluminuras são realçadas pelo ouro cujo brilho e valor são indícios de uma transcendência da imagem além da sua presença sensível e, graças a ele, toda imagem aparenta-se a uma epifania. É também esta a razão pela qual a disposição das figuras na superfície, a sua hierarquia, os seus respectivos tamanhos, o ritmo das suas cores, o seu grau de imobilidade ou a sua gesticulação, não visam jamais o realismo da representação, mas conformam-se aos códigos simbólicos com uma grande liberdade de interpretação. A imagem não “representa” Deus ou os santos, nem

mesmo a vida cotidiana dos homens, a imagem medieval “presentifica”, sob a forma do antropomorfo e do familiar, o invisível no visível, Deus no homem, reiterando o mistério da Encarnação[113].

O caminho fácil, mas estéril, de ver na imagem uma simples ilustração do texto -ou do contexto - já foi sobejamente criticado[114]; com toda a razão, pois as especificidades da imagem e da linguagem proíbem que a primeira seja designada como ilustração de um texto, mesmo no caso de uma iluminura pintada em relação direta de sentido com uma determinada narrativa. O texto evoca os seus significados numa sucessão temporal de palavras enquanto a imagem organiza espacialmente um pensamento figurativo completamente diferente. Uma inicial iluminada permite através da análise da sua estatura, dimensão e atitude das personagens, escolha e saturação das cores das suas vestimentas e, sobretudo, a sua posição, a sugestão de uma hierarquia social que o texto está longe de mostrar de uma maneira mais explícita.

Deve-se ainda estar atento para o perigo da superinterpretação. Afinal, é necessário ter em conta a importância da dimensão ornamental das imagens medievais. A infinidade de motivos geométricos ou vegetais, de ecos formais ou cromáticos, embora essenciais à dinâmica, ao ritmo, ao simbolismo e à função da imagem, não necessariamente possuem valor semântico. Aliás, o termo *Illuminare* utilizado pelos autores medievais, designava basicamente a ornamentação dos manuscritos[115].

Entre as polêmicas levantadas no estudo da iconografia medieval, interessa-

---

[113] SCHMITT, op. cit., 2002, p. 24-27.

[114] Uma das críticas mais contundentes nesse sentido é feita por Wirth, que condena “as interpretações empíricas e hesitantes que reduzem a obra ao que se crê saber do contexto”. WIRTH, op. cit., 1989, p. 23.

[115] Utilizaremos no trabalho o termo “iluminura” não só por este ser o utilizado pela historiografia portuguesa, mas também por o termo “*illuminare*” ser o mais corrente no período medieval. A palavra miniatura possuía, em geral, um sentido muito preciso, a execução *a minium*. Cf. MIRANDA, op. cit., 1996, p. 14.

nos a discussão sobre a função das imagens realizada por Baschet[116]. Para o autor, a expressão “Bíblia dos iletrados” serviu durante muito tempo para dar conta de todos os problemas levantados para a questão da função das imagens, sendo um álibi na justificativa da primazia do texto sobre a imagem. Porém, para uma melhor compreensão da imagem, deve-se avançar para além da sua consideração como *litteratura laicorum* e destacar o forte grau de funcionalidade das imagens medievais, inseridas num universo essencialmente religioso. Mesmo quando a imagem *per si* não é um objeto relacionado a um rito, ela adere a um objeto ou a um lugar que tem ele mesmo uma função como, no nosso caso, um manuscrito.

Na investigação da função das imagens medievais devem ser considerados, segundo Baschet, quatro níveis de análise: o primeiro nível concerne à norma, definida pelos clérigos que viam na imagem a possibilidade desta ensinar, rememorar e emocionar. No entanto, a norma não basta para dar conta das práticas, tanto dos clérigos quanto dos fiéis, inseridas numa complexa teia de relações entre teoria e prática, alteradas conforme a evolução da difusão das práticas. O segundo nível é o da intenção que sugere a passagem do geral ao particular pois a norma, embora defina a legitimidade global da imagem, não abarca todas as intenções particulares, tornando-se imprescindível a explicitação da complexidade das intenções e a diversidade das motivações que se misturam nos gestos dos mandatários. O terceiro nível refere-se aos usos da imagem, ou seja, às manipulações ou toda outra forma de relação concreta com a imagem, entre as quais os usos litúrgicos ou paralitúrgicos. Por fim, o quarto nível é o do papel da imagem, passível de um alto grau de generalidade do discurso cuja definição pode apoiar-se num dos três níveis precedentes sem, no entanto, reduzir-se a eles.

---

[116] BASCHET,J. Introduction: l’image-objet”. In: _____; SCHMITT, J. C. (Dir.). *L’image:* fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval. Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p.7-25.

Inseridas em manuscritos, inevitavelmente, as nossas imagens nos levam ao aprofundamento da relação texto e imagem[117]. As observações de Baschet, pertinentes ao trabalho investigativo contemporâneo devem, entretanto, ser trabalhadas juntamente com a percepção dos autores eclesiásticos medievais que esforçaram-se em ressaltar a primazia da escrita cujas práticas estavam associadas aos procedimentos da inteligência racional. Desta maneira, os *oratores* associavam o seu estatuto dominante na sociedade à função superior da alma, à faculdade de conhecimento racional pela qual o homem participaria mais intimamente da divindade; enquanto a imagem ressaltava a função da *imaginatio*, intermediária entre o espírito e os sentidos da carne.

Numa civilização na qual os gestos, os movimentos e as posturas corporais eram revestidos de extraordinária importância, tornando-se objetos de reflexão política, histórica, ética e mesmo teológica, o próprio gesto da escrita, em si, já era significativo. Não se pode esquecer que a escritura é também um gesto numa época na qual não existia outra possibilidade senão a mão correndo sobre o pergaminho. Deste modo, não se pode opor, esquematicamente, a "cultura do gesto", aparentemente mais visível na imagem, e *"literacia"*, pois a civilização medieval, assim como a nossa, sempre conheceu tanto uma quanto a outra. Nos diversos momentos da História, as diferenças entre elas referem-se mais à predominância numa escala de valores simbólicos atribuídos a essas atividades. Se a sociedade feudal é seguramente uma "civilização do gesto", também outorga, simultaneamente, à escritura um grande valor, pois a sua principal função era transcrever a Palavra de

---

[117] A união íntrínseca entre texto e imagem nas iluminuras medievais foi assim explicitada por François Lyotard : "A organização românica e (para ser mais breve) medieval, incorpora o figural no textual pela codificação da representação visual, e o textual no figural pela configuração narrativa (mítica) do discurso canônico". Cf. LYOTARD, J. F. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1985. p.179.

Deus, a Escritura por excelência, apanágio dos clérigos[118].

Nos primórdios do Cristianismo, Jerônimo e Prudêncio já haviam defendido a tolerância face à imagem e demais ornamentos, figuras de entretenimento e ensinamento para as massas incultas[119]. Santo Agostinho, presença constante no *scriptorium* dos mosteiros portugueses, também preocupou-se com a questão das imagens. Para ele, a beleza do mundo está na beleza suprema de Deus, que é a própria beleza. Entretanto, a beleza divina não é percebida mediante os sentidos, mas através da alma. A beleza corporal só mantém o seu valor porque se reporta a beleza divina da qual é reflexo. A pintura e a escultura, entendidas como artes de ilusão, são incompatíveis com a verdadeira realidade. Agostinho afirma:

> Assim as obras humanas como comédias, tragédias, farsas e outras deste gênero, podemos assimilá-las às obras dos pintores e escultores. Com efeito, tão impossível é que seja verdadeiro um homem pintado, ainda que imite a forma do homem, como o que está escrito nos livros cômicos. E estas coisas não têm intenção de ser falsas, nem por inerência o são, mas por uma certa necessidade de poder seguir a imaginação do artista.[120]

---

[118] SCHMITT, J. C. *La raison des gestes dans l´Occident Médiévale*. Paris: Gallimard, 1990. p. 15.
[119] BRUYNE, E. *História de Estética*. Madri: BAC, 1953. p. 441 apud MIRANDA,op.cit.,1996,p.27..
[120]AGOSTINHO. *Soliloquia.* II,10,18 apud MIRANDA, op. cit., 1996, p. 29.

Capítulo 1 : A serpente no jardim – humanidade e pecado

1.1 - A recriação de Eva, segundo os monges do Lorvão

Da criação do primeiro casal humano o *Gênesis* fornece duas narrativas diferentes não só no vocabulário, mas no conteúdo. A primeira (*Gen.*1,26-29), a mais recente, tirada da chamada tradição sacerdotal (VII-VI a.C.) mostra Deus decidindo fazer o "homem a nossa imagem e semelhança" e criando "o homem a sua imagem, à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher". A segunda narrativa (*Gen.*,2,7-25), a mais antiga (X-IX a.C.), proveniente da fonte javista, reconta o episódio da criação da mulher a partir da costela que Deus tirou de Adão adormecido[121].

Se hoje os especialistas da Bíblia argumentam que a presença de duas narrativas discordantes é uma das provas de que o primeiro livro da Bíblia foi composto por dois relatos separados e independentes, reunidos posteriormente, na Idade Média tal concepção era impossível. Para o exegeta medieval a Bíblia não poderia ter senão um autor e a palavra inspirada possuía, não somente um sentido alegórico, mas também literal. Prova disso é o episódio relacionado ao filósofo Guilherme de Conches, da escola de Chartres, que propôs no início do século XII uma compreensão não literal da Criação de Eva a partir da costela de Adão e foi obrigado a se retratar após acirradas críticas[122].

---

121 BEAUMELLE, L. A. Ève à l´épreuve des Pères. In: SCHMITT, J. C. (Dir). *Ève et Pandora*: la création de la femme. Paris: Gallimard, 2001. p.71-87.
122 LUGT, M. Pourquoi Dieu a-t-il créé la femme? In: SCHMITT, J. C. (Dir.). *Ève et Pandora*: la création de la femme. Paris: Gallimard, 2001. p. 89-113.

A imagem da Criação de Eva que encerra a cópia do *Hexameron*[123] no mosteiro de Lorvão[124] (Fig.1) nos apresenta três figuras[125] inseridas no espaço delimitado por um arco de volta inteira com capitéis ornados com motivos vegetais e pequenas torres de coberturas cônicas encimando as colunas. A composição ocupa todo o espaço do fólio, algo não muito comum até porque as imagens relacionadas ao ciclo adâmico em Portugal no período medieval são encontradas basicamente nos medalhões que iniciam as Bíblias presentes nos mosteiros. Em Portugal, assim como no restante do continente, as representações de página inteira, típicas da arte românica e inspiradas no modelo bizantino, segundo o qual o desenho era " uma outra forma de comentário"[126], tendem a desaparecer enquanto as iniciais historiadas ganham cada vez mais o espaço dos fólios. Entretanto, devemos levar em consideração que estas composições também podem ser relacionadas ao estilo moçárabe, patente no mosteiro de Lorvão, a exemplo do seu *Apocalipse*[127].

O contexto específico da Reconquista na Península Ibérica criou condições propícias para o reforço do caráter simbólico do espaço na produção iconográfica[128]. No momento da expansão das fronteiras cristãs, a construção de templos, fortalezas, castelos e até mesmo o processo de arroteamento, desenvolvido pelas ordens religiosas, em territórios anteriormente dominados pelos muçulmanos, contribuíram para a percepção do espaço como *locus* privilegiado para a vivência

---

[123] Datado de 1183 (*era MCCXXI*), *fls 67v° a 90v°*, dimensões 210x135/179x90 apud GONÇALVES,op.cit.,p.32..

[124] A qual por vezes iremos designar pela mesma referência utilizada pelo arquivo da Torre do Tombo, ou seja, *C.F.90.*

[125] Recorde-se a quase completa ausência da figura humana até o fim do século XII nos manuscritos portugueses. Cf. MATTOSO, op. cit., 1999, p. 30. Rara, a figura humana aparece geralmente em códices litúrgicos ou bíblicos mais importantes. Cf. ALMEIDA, C. A. F. de. *História da Arte em Portugal:* o românico. Lisboa: Presença, 2001. p. 168.

[126] Ibid., p.173-174.

[127] Embora as pesquisas de Manuela de Azevedo e Carlos Alberto Ferreira de Almeida creditem as imagens dos dois códices a iluminadores diferentes, existe um consenso quanto a marca do estilo moçárabe nas duas obras. PEIXEIRO, H. *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse do Lorvão*. Tomar: Instituto Politécnico, 1998. Texto policopiado. p. 15-19.

[128] Obviamente, não pretendemos dizer que o caráter simbólico do espaço foi criado neste contexto, ele apenas ganha um redimensionamento do seu sentido.

do tempo sagrado, o tempo da Criação divina e da complementar criação humana no domínio da terra e dos inimigos da fé.

Na imagem em questão, o espaço é dimensionado por um enquadramento caracterizado por uma arquitetura habitual nas representações da Jerusalém Celeste[129], criada pelo Arquiteto Supremo, sendo o Cristo a sua pedra angular[130]. A iluminura orientada no eixo vertical prioriza as exigências de ilusão espacial[131] e a ausência de fundo cria um certo ambiente etéreo, reforçando o caráter de teofania da imagem consagrada na figura divina. A arcada satisfaz uma das exigências da arte românica, herdeira das influências da Antiguidade e da iluminura bizantina que, no esforço de tornar cada vez mais presentes e visíveis os diferentes episódios da história da Salvação, sujeito principal de toda a arte religiosa, obriga o artista a definir com cada vez mais exatidão o momento e, sobretudo o lugar dos momentos referenciados, levando-nos à reflexão do estatuto de cada um dos elementos picturais que, na sua intenção narrativa, devem afirmar-se como um ator em cena na organização bidimensional do fólio.

Em uma época na qual é uma das artes mais consideradas, não é estranho que a arquitetura tenha concedido fórmulas destinadas a assegurar a articulação da página, tal como a arcada que imputa à composição certo ritmo, reforçado pelo panejamento e disposição dos corpos. Assim, o motivo arquitetônico é um conteúdo pictural ao mesmo tempo em que indica o lugar da ação enquanto participa igualmente da composição do fólio[132]. Dentro da tradição iconográfica medieval, poderíamos também associar este elemento arquitetônico às portas de uma igreja, evocando por sua vez a monumentalidade da própria *Ecclesiae,* porta celeste pela

---

[129] MIRANDA, op. cit., 2004, p. 67-81.
[130] *Ef.* 2,20
[131] PACHT, O. *L´enluminure médiévale*. Paris: Macula, 1997. p. 183.
[132] Ibid., p. 189-192.

qual as almas podem entrar no Reino de Deus[133]; e também local tradicional para a realização de casamentos no período medieval[134].

Dentro da concepção espacial, a figura à esquerda[135] destaca-se pelo tamanho, evidenciando a sua preeminência hierárquica reforçada pelo ouro na auréola[136]. Esta figura sugere movimento através da posição dos seus pés, panejamento das vestes e ação dos braços e das mãos com as quais segura e abençoa a figura a sua direita. Esta apresenta traços femininos ressaltados pelos seios representados sem qualquer pretensão naturalista ou de sensualidade. Enquanto o seu punho direito está seguro pela mão do Criador, a sua mão esquerda encobre o seu sexo. Os seus joelhos estão fletidos e os seus pés não são visíveis, ainda imersos na parte peitoral de uma figura masculina, com longos cabelos e barba, cuja cabeça está encostada numa das bases do arco[137] que delimita as figuras no espaço.

A disposição das imagens no fólio nunca é aleatória, seguindo um código que evidencia a hierarquia existente entre as figuras, comecemos pois analisando a figura de maior destaque, a figura divina com a sua auréola cruciforme e a única dotada de vestimentas. Uma túnica verde cobre o corpo com atributos masculinos evidenciados pela barba, sendo complementada por um manto dourado. Responsáveis pelo impacto visual e pelo ritmo das formas, as cores possuem um acentuado valor simbólico. As principais cores empregadas no embelezamento dos manuscritos medievais eram o vermelho, o azul e o dourado. O verde, que tanto

---

[133] DAVY,M. M. *Essai sur la symbolique romane*. Paris: Flammarion, 1955. p. 148.
[134] BROOKE, C. *O casamento na Idade Média.* Lisboa: Europa-América, 1989. p. 216.
[135] É necessário apontar que ao referenciarmos os lados direito e esquerdo, fazemo-lo a partir do ponto de vista do observador sem nos esquecermos que as iluminuras medievais usualmente disponibilizavam as figuras de maneira inversa ao observador. Dessa forma, a figura divina ocupa a posição à direita, lado relacionado às figuras de maior destaque nas composições.
[136] Ao que parece, caso único nas iluminuras do Lorvão no século XII. Cf. EGRY, A. *O Apocalipse do Lorvão*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1972. p. 30.
[137] Exatamente o mesmo modelo presente, por exemplo, nas igrejas românicas portuguesas no período da Reconquista. Cf. ALMEIDA, op. cit., 2001, p. 23-34.

marca a nossa imagem, era uma tonalidade bem menos freqüente pelo menos até o século XII[138].

Entendidas como categorias culturais e produtos materiais, as cores são difíceis de serem estudadas fora de um contexto determinado devido ao seu caráter ambíguo por excelência e, embora não aparecesse com freqüência, o verde é a típica cor ambivalente podendo, no seu aspecto positivo, ser entendida como a referência da juventude, da liberdade e da esperança, aquela do amor nascente e da inocência[139]. Curiosamente os alquimistas acreditavam que o "fogo verde" solucionava e resolvia os contrários. Assim, na figura divina se encerraria a oposição macho-fêmea ou, segundo Orígenes, alma (fêmea) e espírito (homem)[140]. Mas o verde era também a cor relacionada desde a Antiguidade ao despertar da vida[141]. Assim, pelas mãos da figura divina - Alfa e Ômega de toda a Criação - emerge Eva, a "mãe de todos os viventes", do corpo de um Adão que repousa sobre uma superfície também verde, reafirmando a ligação intrínseca entre Criação e fertilidade.

Porém, o verde também era a cor do Islão que, no século XII, ainda ocupava territórios mais tarde incorporados ao reino de Portugal. Produzida no contexto da Reconquista, não é impossível que a iluminura tenha destacado a figura divina através dessa cor com a intenção de reafirmar que a verdadeira divindade era o Deus Cristão. Deus Uno e Trino ao mesmo tempo, um mistério que, no entender dos muçulmanos, não passava de uma manifestação politeísta. Na iconografia do mosteiro de Santa Cruz encontramos também a figura divina utilizando um manto verde. Além da circulação de códices entre os dois mosteiros, unia-os a tradição

---

[138] MCMURTRIE, D. *O Livro*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965. p. 98.
[139] PASTOREAU, M. *Figures et couleurs-étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris: Le Léopard d´Or, 1986. p.29-30.
[140] *Homilias sobre o Gênesis*, 4,15 apud CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994. p. 410.
[141] Ibid., p. 939.

moçárabe. Acrescentando a esta linha de pensamento o esforço para moralizar o clero, presente no pensamento ambrosiano, e as imposições da Reforma Gregoriana contra a prática do nicolaísmo, podemos estabelecer uma outra relação audaciosa. Ao visualizarem a imagem, os monges eram alertados sobre o duplo perigo representado pelas mouras, mulheres e infiéis.

Nos relatos da cultura popular, as mouras são habitualmente retratadas como mulheres associadas, até hoje, a tudo o que é misterioso e inexplicável[142]. Apesar dos autos apresentarem tanto homens quanto mulheres, a distribuição sexual dos amantes é quase sempre a mesma: o homem é um cristão a acolher uma moura. Embora as mouras não sejam necessariamente identificadas com o diabo, há uma continuidade simbólica entre estas histórias e as aparições demoníacas, tal como é demonstrado na reconstrução de contos medievais como a Dama Pé-de-Cabra. O encantamento das mouras simboliza este aprisionamento da fertilidade natural ou o controle violento da natureza animal do homem, preço a ser pago para se obter uma ordem social[143].

A auréola cruciforme[144] nesse contexto ganha novas dimensões. Inicialmente remete-nos a figura de Cristo cuja morte na cruz tornou possível a Salvação da humanidade. Símbolo do supremo sacrifício, a cruz é o signo que se abre em todas as direções do espaço e que as reconduz à unidade, tal qual o círculo que, como a Eternidade, não tem início nem fim[145]. Desde o século V a auréola do Cristo é caracterizada por uma cruz que se destaca claramente do círculo apresentando muitas vezes a cor sangüínea, tal como percebemos na imagem. As figuras de Deus

---

[142] TORRES, C. O extremo ocidente ibérico. In: LOPES, F. (Coord.). *Terras da moura encantada:* arte islâmica em Portugal. Porto: Civilização,1999. p. 15.
[143] PINA-CABRAL, J. *Filhos de Adão, Filhas de Eva:* a visão do mundo camponesa no Alto Minho. Lisboa: D. Quixote, 1989. p. 282.
[144] Nem todas as imagens da figura divina apresentam esse tipo de auréola a exemplo da iluminura do *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg (1180).
[145] PICHARD, J. *Images de l´Invisible-vingt siècles d´art chrétien.* Paris: Casterman, 1958. p. 10.

Pai e do Espírito Santo, entretanto, também podiam aparecer com esta auréola para reforçar a unidade do Deus trino[146]. O Plural criador que aparece em *Gen*.1,26 "*faciamus hominem ad imagem et similitudinem nostram*..." foi reforçado por autoridades eclesiásticas como Ambrósio, Agostinho, Gregório, Beda e Rábano Mauro, influências marcantes na cultura peninsular ibérica[147] pelo respaldo na luta contra a acusação de politeísmo frente aos hereges e muçulmanos. A Trindade não só se constituiu o traço mais original do cristianismo como também estabeleceu uma estrutura ternária, capaz de pensar o homem pelas potências da sua alma (memória, vontade e inteligência) ou na estrutura corpo, alma e espírito[148].

A face de Eva, emoldurada pelos seus longos cabelos, está inclinada na direção de Deus, prenúncio das conseqüências do Pecado pois, após a Queda, a mulher não deve apenas ocultar o seu sexo, mas também a sua cabeça, apregoando a vergonha por conta da sua temeridade e dos ardores do seu ventre[149]. Os seus olhos indicam uma submissão reforçada pela postura das suas pernas fletidas. Submissa pela sua expressão, posição corporal e, até mesmo, pelo seu tamanho e proporção, nitidamente inferiores aos da figura divina, a figura de Eva apresenta uma mobilidade que contrasta com o corpo de Adão.

Aparentemente óbvia, a presença de Adão e Eva, macho e fêmea, nesse espaço sagrado suscitou polêmica entre os exegetas, pois o esquema da criação em dois tempos, que desconsidera a presença do feminino no primeiro texto do *Gênesis,* encontra-se em muitos Pais da Igreja como Orígenes[150] ou Gregório de Nisa. Para o último, a humanidade original ignora a polaridade masculino/feminino.

---

[146] HEINZ-MOHR, G. *Dicionário dos símbolos, imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994. p. 44.
[147] SANTIAGO-SOTERO, H. *La cultura en la Edad Media Hispana*. Lisboa: Colibri, 1996. p. 19.
[148] SCHMITT, J. C. *Le corps, les rites, les rêves, le temps*: essais d´anthropologie médiévale. Paris: Gallimard, 2001. p. 352.
[149] DUBY, G. *Eva e os Padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 56.
[150] ORÍGENES. *Homilias sobre o Gênesis*, I, 13-15 apud BEAUMELLE, op. cit., 2001, p. 72.

Nem o homem, nem a mulher existiam inicialmente no Paraíso, mas diferentemente de Fílon, ele não preconiza uma primazia ideal de Adão em relação a Eva[151]. Afinal, a diferenciação sexual, própria da segunda fase da Criação, coloca Adão e Eva em igualdade na sua animalidade.

Por sua vez, Agostinho, discípulo de Ambrósio, se mostra particularmente inovador. Preocupado em respeitar o texto e em provar que ele não possuía nem contradição nem repetição , o bispo de Hipona distingue no seu *Comentário ao Gênesis* dois estados da criação embutidos um no outro: no sexto dia o homem e a mulher existiam em todas as suas características específicas, mas a título potencial, segundo uma virtualidade seminal como uma força germinativa. O primeiro estado, definido como *informatio* desabrocha-se, sem ruptura, no *formatio*, estágio da criação material efetiva de Adão e da Eva históricos, perfeitamente conforme o seu potencial criado. Desta maneira, ao insistir na unidade da narrativa, Agostinho restabeleceu o feminino ao primeiro estado da criação divina[152].

A intervenção criadora de Deus[153] é reforçada pelo encontro das mãos de Deus e de Eva, localizado estrategicamente numa posição central do conjunto iconográfico para o qual o nosso olhar converge[154]. As mãos, pela sua extraordinária capacidade de articulação, encontram-se entre os elementos mais expressivos da

---

[151] GREGÓRIO de NISA. *La Création de l´homme* (SC6). In: J. Laplace, J.Danielou. Paris: 1943, XVI, p.18-22 apud Ibid., p. 73.

[152] "[...] pois, no sexto dia, foi dito claramente: Homem e mulher ele os fez e os abençoou e tudo o mais que se diz de ambos e para ambos. Portanto, de um modo foram então criados os dois, e de outro modo o são agora, ou seja, então o foram, pela Palavra de Deus, por uma potência inserida no mundo como germe, quando criou ao mesmo tempo todas as coisas que seriam criadas em seus respectivos tempos pela ordem dos séculos". Cf. *Comentário ao Gênesis,* VI, 5-8. In: AGOSTINHO. *Comentário ao Gênesis*. Tradução A. Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005. p. 210.

[153] Balthasar interpreta o episódio do *Gênesis* sobre a costela retirada de Adão como revelador da graça trinitária: "Abrindo-lhe o flanco para tirar Eva da substância de Adão, Deus imprime no ser humano uma ferida de amor: fá-lo participar do mistério do amor divino. Como da substância do Pai foi gerado o Filho assim também da substância de Adão é feita Eva: as pessoas humanas nascem do dom que faz Adão, da sua substância à obra de Deus". Cf. BALTHASAR, H. U. apud BUCKER, B. P. *O feminino da Igreja e o conflito*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 157.

[154] Poderíamos ver nessa parte da imagem uma composição triangular, figura cara à simbologia românica, relacionada à divindade, reforçando o caráter sagrado da Criação de Eva. Cf. DAVY, op. cit., 1955, p. 144.

iconografia[155] e o seu aspecto simbólico foi ressaltado por santo Ambrósio, autor de um dos maiores elogios a essa parte da anatomia evocando as suas funções litúrgicas[156].

A mão esquerda de Deus segura com firmeza o braço esquerdo de Eva. A palavra hebraica "*yad"* significa ao mesmo tempo "mão" e "força". A mão expressa atividade e senhorio. É uma demonstração da superioridade do Criador sobre a criatura, mas ser agarrado pela mão de Deus também significa a recepção do espírito divino[157]. Embora criada a partir de Adão, Eva foi essencialmente criada por Deus, que com a sua mão direita abençoa num gesto tradicional a sua nova criatura. Na liturgia católica, a imposição das mãos é um gesto pelo qual se pretende transmitir sacralmente o Espírito Santo. Porém, a benção com a direita também está associada à cura[158]. Se por Eva, a primeira mulher, o Pecado passou a fazer parte da humanidade, esta poderia ser redimida por Aquele que foi abrigado no seio de uma outra mulher, Maria. São Bernardo, no século XII, reforçava a idéia, preconizando que "Eva foi transformada em Maria" para que "Eva pudesse se reabilitar através de sua Filha" [159].

---

[155] GARNIER, F. *Le langage de l´image au Moyen-Âge.* Paris: Le Léopard d´Or, 1982. 2 tomos: T.1: Signification et symbolique. T. 2: La grammaire des gestes. p. 159-162.
[156] SCHMITT, op. cit., 1990, p. 64.
[157] HEINZ-MOHR, op. cit., 1994, p. 233..
[158] LURKER, M. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos.* São Paulo: Paulus, 1993. p. 119.
[159] *Sermones*, 262,1, vol. 4,p. 394 e 275,6,p.424. Ressalte-se ainda que na liturgia, a primeira referência à Maria como sendo a nova Eva é do século V. No século VII ou VIII aparecia, pela primeira vez, a inversão que depois se tornaria célebre entre Eva e Ave (Maria). Cf. SEDELIO. *Hymnus Prior* In: *Analecta Hymnica*. apud FRANCO JR., H. Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval. *Revista USP*, São Paulo, n. 31, 1996. p. 55.

No esforço de compreensão desta imagem que nos apresenta um dos episódios iniciais do *Gênesis,* é necessário ter em conta que, para os homens que a produziram, a Bíblia deveria ser entendida segundo os seus sentidos histórico, alegórico, tropológico e anagógico[160] e assim a figura adormecida de Adão deve ser percebida a partir dos comentários de Agostinho, segundo os quais foi pelo torpor que Adão ao participar "do coro angélico e, entrando no santuário de Deus" pôde entender "as coisas últimas da Criação" [161].

A iluminação de Adão não se restringe apenas às relações entre o primeiro casal da humanidade, mas antecede a visão profética do laço "nupcial" entre Cristo, novo Adão[162], e a sua Esposa, a Igreja. Cristo, o "Caminho", encontra-se aliado à Igreja, porta para a Jerusalém Celeste, pela qual os fiéis podem penetrar na vida eterna[163]. O paralelo de Adão com Cristo[164] não só preparava um paralelo de Eva com a Igreja, mas com todas as almas cristãs e neste último ponto Paulo é explícito:

> Porquanto eu desposei-vos para vos apresentar,como virgem pura, a um único esposo, a Cristo.Mas temo que assim como a serpente seduziu Eva, assim sejam corrompidos os vossos sentidos.[165]

A primeira relação entre Eva e Maria parece ter sido feita por Justino no seu *Diálogo com Trifão*. Existe um paralelismo entre Eva e Maria somente enquanto elas são virgens não defloradas que acolhem a palavra. Porém, Eva ao acolher "no seu seio a palavra que lhe vinha da serpente criou a desobediência e a morte. Maria,

---

[160] PACAUT, M. *L´iconographie chrétienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952. p. 47.
[161] *Comentário ao Gênesis, IX,19,36.* In: AGOSTINHO, op. cit., 2005.
[162] O aprofundamento do ideal religioso durante a Reforma Gregoriana foi marcado por transformações da devoção entre as quais, podemos incluir, a exaltação de uma face mais humana do Cristo, sobretudo entre o fim do século XI e o início do XIII. Cf. VAUCHEZ, A. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental:* Séculos VIII-XIII. Lisboa: Estampa, 1995. p. 83-84.
[163] Como Hugo de Folieto, por exemplo, preconiza em *De claustro animae*, IV, IX.
[164] Mencionado várias vezes no Novo Testamento, sobretudo em *Rm.* 5,14 e 1 *Cor.* 15, 22-45. O paralelo com Eva aparece, por exemplo, em 1 *Tm.* 2,13-14.
[165] *2 Cor.* 11, 2-3

após o anúncio do anjo Gabriel, “concebe fé e alegria”[166]. Em Ireneu o tema encontrará não só maior destaque e explicitação como ainda um estatuto teológico. A comparação entre Eva e Maria passa a ser entendida como a conseqüência necessária de uma idéia essencial: o plano salvífico de Deus. Segundo esta lógica, Maria é chamada por Ireneu de “advogada de Eva”:

> Era justo e necessário que Adão fosse reconstituído em Cristo a fim de que o mortal fosse absorvido e tragado pela imortalidade e que Eva fosse reconstituída em Maria, a fim de que uma Virgem, que se tornou a advogada de uma virgem, cancelasse e anulasse a desobediência de uma virgem com a sua obediência.[167]

Eva era o esboço antropológico da mulher,[168] mas Maria, a restauração e o aperfeiçoamento desse projeto.[169]

A aparição do Verbo na imagem da Criação de Eva remete-nos ao ato lingüístico fundador presente na versão jeovista do *Gênesis*. Adão foi o primeiro a falar, sendo o nomeador das coisas; e a mulher, ou a necessidade da mulher, sua causa, parece provir da imposição dos nomes[170]. A designação das coisas, instância primeira do exercício de poder do homem sobre elas, e a criação da mulher são contérminas, como o *Gênesis* evidencia quando Adão nomeia a mulher[171]. O momento eponímico original, refletido no mito adâmico, era compreensivelmente evocado no contexto da crucial evolução do antropônimo ocorrida na Idade Média. Diferenciar um indivíduo no seio de uma família ou em alguma pequena localidade não era problemático, mas identificá-lo em comunidades cada vez mais amplas

---

[166] LAURENTIN, R. Nova Eva. In: FIORES, S.; MEO, S. (Dir.). *Dicionário de Mariologia.* São Paulo: Paulus, 1995. p. 975-977.
[167] IRENEU. *Adversus Haereses.* III, 22,3-4 apud Ibid., p. 976.
[168] Como podemos observar, as primeiras associações entre Eva e Maria foram feitas a partir do momento virginal. Afinal, uma das preocupações da cultura erudita no início do cristianismo era evitar a perigosa aproximação da Virgem com os cultos das deusas-mães, arquétipos manifestados em Eva e divindades como Ísis, Ishtar e Cibele.
[169] Na mesma perspectiva, encontramos ainda o paralelo de Eva com diversas mulheres, a exemplo de Maria Madalena e a mulher de Jó.
[170] BLOCH, R. H. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico medieval.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 33.
[171] *Gen. 2*,23.

exigia novas e complexas formas de denominação. Até meados do século XI a maioria dos indivíduos era designada apenas pelo nome próprio, mas no século XII inicia-se o triunfo da forma antroponímica composta dos nomes de batismo e um patronímico, indicando o pai do indivíduo[172].

No território português, a par da evolução da forma de denominação dos indivíduos, Robert Durand verificou, a partir do *Livro Preto* da catedral de Coimbra, que, do século X para o século XII, ocorreu um movimento de redução do conjunto de nomes usados coincidente com a generalização dos de origem latina cristã e o progressivo recuo dos tipos germânicos. Este fenômeno de concentração levou à proliferação de homonímias. Face a estas dificuldades, ao sistema antroponímico de base, foram sendo sucessivamente acrescentados outros elementos de diferenciação como a indicação das profissões ou cargos, locais de morada ou de proveniência e todo o tipo de alcunhas[173].

Em uma sociedade que começava a definir as suas fronteiras e ordenamentos, a par de uma espiritualidade que buscava um divino mais humanizado, a importância de se acentuar a existência dos indivíduos pelo seu nome, prova irrefutável de existência[174], transparecia no interesse dos primeiros nomeados: Adão e Eva, a mãe dos vivos. Assim, a partir do final do século IX e durante o século XIII, profundas mudanças nas formas de enquadramento das populações e formas de controle aparecem no Ocidente latino. Esta reorganização dos códigos sociais é evidenciada pela antroponímia pela qual são evocados o lugar,

---

[172] Por comparação com outros estudos realizados em algumas regiões da França, pode considerar-se que, em Portugal, a revolução antroponímica foi particularmente precoce, pois a forma dupla coexistiu, embora em menor escala, com a denominação única desde o século X.

[173] SANTOS, M. L. F. A onomástica, o indivíduo e o grupo. *Revista Arquipélago*, Ponte Delgada, 2ª série, v. VII, 2003. Separata. p. 229-231.

[174] A importância do nome, já presente nas arcaicas civilizações, era marcante também na sociedade cristã medieval a exemplo do sacramento do batismo, considerado o verdadeiro nascimento do indivíduo não apenas porque ele era lavado do Pecado Original, mas também porque recebia um nome. Cf. FRANCO JR., op. cit., 1996, p. 114.

a região, a língua, que assinalam a pertença a uma família e a uma ocupação. A antroponímia “integra e, dessa forma, desintegra o indivíduo no grupo ao marcá-lo como membro desse mesmo grupo”[175].

É certo que pontuar o século XII como o momento da “descoberta do indivíduo” deve ser trabalhado em nuances, pois a Idade Média desconhecia a noção de indivíduo no sentido contemporâneo do termo. Na língua latina o termo designava a qualidade daquilo que era indivisível e, na lógica do vocabulário cristão, foi aplicado ao homem, criado como uma unidade, e também à Trindade, una e indivisível. A noção de *indiuidualitas,* que nasceu como referência ao mistério da união de um só Deus em três Pessoas, posteriormente foi estendida à Igreja[176]. Do mesmo modo, a indivisibilidade, ou característica da pessoa, também subsistiu referenciada à imagem da Trindade, pois feita à imagem de um Deus constituído de uma só substância em três pessoas não existia outra possibilidade senão sua unidade ser concebida em termos de “relações sociais no interior de si mesma“[177].

Entretanto, uma das noções mais utilizada pelo cristianismo era a de *persona,* rica em tensões contraditórias: longe de exaltar a consciência individual, ela tendia a abolir o sujeito na divindade da qual é imagem. Porém, esta abolição relacionava-se, paradoxalmente, a um aprofundamento da consciência individual[178]. À graduação das práticas coletivas, à criação de novas redes de solidariedade material e espiritual, dentro e fora dos muros dos mosteiros, contrabalançava-se o caráter singular de cada homem e mulher. Com efeito, a Reforma Gregoriana contribuiu para reafirmar o papel dos fiéis, convidados a abandonarem a passividade e a

---

[175] BEDOS-REZAK, B. M. Les marqueurs de l’individuation. In : _____ ; IOGNA-PRAT, D. (Dir.). *L´individu au Moyen Age:* individuation et individualisation avant la modernité. Paris : Aubier, 2005. p. 34-35.
[176] IOGNA-PRAT, D. Introduction générale. In: Ibid., p. 26-27.
[177] BLACK, A. L´individu et la société. p. 558 apud Ibid., p. 27.
[178] SCHMITT, op. cit., 2001, p. 261.

oferecerem a sua participação direta no mundo, incluindo, a participação nas Cruzadas[179].

Fundamental para a construção social do indivíduo, o nome não seria menos importante quando a discussão atingia a esfera política e foi justamente uma filha de Eva, D.Teresa, a primeira a nomear Portugal como um reino. Embora a historiografia portuguesa enfatize a figura de Afonso Henriques, foi uma mulher a primeira a se intitular rainha de Portugal. Após a morte do conde D.Henrique, em abril de 1112, a viúva começou a se intitular rainha "*ego regina Tarasia, regis domni Adelfonsi filia*" ou "*ego infant domna Tarasia regina de Portugal*" [180]. Mas, assim como Eva acabou sendo associada à luxúria e à conseqüente danação, D.Teresa foi tratada na historiografia tradicional como empecilho para a independência de Portugal pelas suas polêmicas relações com Fernão Peres Trava e o seu irmão Bermudo Peres de Trava[181]. O apetite sexual da rainha, que quase pôs a perder Portugal, era mais uma das versões masculinas para o Pecado que expulsou os primeiros pais do Paraíso.

Imerso em sono profundo, Adão tem as suas mãos encobrindo o seu sexo, tal como a sua companheira, um artifício do artista para, numa única imagem, introduzir um outro elemento do ciclo adâmico, o Pecado Original. Embora o *Gênesis* afirme que o Pecado dos primeiros pais foi a desobediência à ordem divina quanto ao fruto da árvore proibida, e não exista nos Evangelhos nenhuma declaração do Cristo

---

[179] VAUCHEZ, op. cit., 1995, p. 104.

[180] DR.I. Docs. 36,48 e 49. Cf. COSTA, A. J. La chancellerie royale portugaise jusqu'au milieu du XIII siècle. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. XV, p. 143-168, 1975. Separata. p. 160. Ressalte-se que enquanto o conde D.Henrique nunca esqueceu a sua condição de francês e secundogênito, preocupando-se principalmente em multiplicar os seus senhorios, estando constantemente ladeado de conselheiros franceses, D.Teresa priorizou o fortalecimento e a administração do território sem descurar a sua expansão, entregando boa parte da condução dos assuntos administrativos a barões portucalenses ou, quando muito, galegos, reunindo e organizando forças para a reação frente aos ataques muçulmanos. OLIVEIRA MARQUES, A. H. Um tempo entre cristãos e muçulmanos. In: SERRÃO, J.; OLIVEIRA MARQUES, A.H. (Dir.). *Portugal em definição de fronteiras*: do condado portucalense à crise do século XIV. Lisboa: Presença, 1996. v. 3. p. 22-23.

[181] Apesar de a historiografia recente considerar lendárias as informações dos livros de linhagens que atribuem a D.Teresa a oficialização de um segundo casamento com o conde de Trava, as recentes investigações de A. Almeida Fernandes dão-lhe certa verossimilhança. Cf. MATTOSO, J. (Coord.). *História de Portugal:* a monarquia feudal. Lisboa: Estampa, 1993. v. 2. p. 48.

sobre a questão, desde muito cedo no cristianismo, o pecado primevo foi relacionado com o ato sexual; na história da Igreja, Clemente de Alexandria[182] foi o primeiro a fazê-lo numa interpretação seguida por Ambrósio. No entanto, Agostinho vê o sexo como conseqüência do Pecado. Adão e Eva pecaram inicialmente pelo orgulho, que por sua vez conduziu à desobediência, desta originando-se a falta carnal. Entretanto, por intermédio da concupiscência, já utilizada no plural por São Paulo[183], Agostinho uniu definitivamente o Pecado Original à sexualidade afirmando que esta era a transmissora do Pecado, legado a todos os filhos de Eva e Adão pelo ato sexual. A vulgarização do seu pensamento nas obras dos pregadores, confessores e autores de tratados morais, permitiu o deslocamento e a consagração da assimilação do Pecado Original ao pecado sexual[184].

Deve-se ter em conta, que este foi o tema mais retratado do ciclo adâmico[185] e a maioria dos pensadores, desde São Paulo, basearam a argumentação em defesa da "superioridade natural" do homem, na fraqueza de Eva ante a sedução de Satã, explicada por Santo Ambrósio através da justificativa da natureza dos sexos. A inteligência (*mens*) está relacionada ao homem enquanto a sensibilidade (*sensus*) está ligada à mulher. A inteligência, senso superior à sensibilidade, justificava a superioridade masculina embora ambas fossem indispensáveis uma à outra, assim como o homem à mulher e vice-versa.[186].

Para alguns representantes da Patrística grega, o Pecado Original foi a causa da diferença sexual. Considerando o primeiro relato bíblico, segundo o qual Deus

---

[182] Protreptique, XI,1. Cf. FRANCO JR., H. Entre la figue et la pomme: l´iconographie romane du fruit défendu. *Revue de l´histoire des religions*, Paris, v. 223, n. 1, p. 29-70, 2006. p. 65.
[183] "Que o pecado não reine no vosso corpo moral para que não obedeçais as suas concupiscências". Cf. *Rom.* 6,12.
[184] LE GOFF, J. *O imaginário medieval.* Lisboa: Estampa, 1994. p. 160-161.
[185] FRANCO JR., H. _____. A iconografia de Adão, autobiografia do homem medieval. *Revista de História*, n. 136, 1997. p. 15.
[186] *De Paradiso*. 2, 11, CSEL. In: AMBRÓSIO DE MILÃO. *De paradiso.* Edição P. Siniscalco. Milão: Biblioteca Ambrosiana; Roma: Città Nuova Editrice, 1984.

criou o homem “à imagem de Deus ele o criou, macho e fêmea ele os criou“[187], fica claro que o Homem Primordial seria andrógino tal como a própria divindade. Crença antiqüíssima e bastante difundida entre os povos e base de toda uma tradição rabínica[188]. A androginia original como primeiro estado da humanidade apresenta uma série de elementos comuns com a doutrina platônica exposta no *Banquete* pelo discurso de Aristófanes. Contudo, na Idade Média, a obra era desconhecida. Somente com os *Postilles* de Nicolas de Lyre que a origem judaica do mito do hermafrodita foi reconhecida. Antes disso, os teólogos conheciam a tradição da androginia segundo Agostinho que, ao refutá-la, faz uma breve menção no seu *Comentário ao Gênesis*[189] sem a atribuir aos judeus[190].

Os comentários e as refutações dos teólogos medievais quanto ao andrógino se baseiam sobre um duplo aspecto: o primeiro trata da questão gramatical e filológica. Agostinho a fundamenta ressaltando que o primeiro capítulo do *Gênesis* emprega o plural para descrever a bênção de Deus: “*Creavit illum, masculum et feminam creavit eos. Benedixitque illis Deus*”. Esta construção no plural excluiria a idéia da reunião dos dois sexos em um único indivíduo andrógino. A contradição entre as duas narrativas do *Gênesis* seria apenas aparente: a primeira daria uma descrição geral e a segunda descreveria o detalhe da criação do homem. Assim, Agostinho negligencia o argumento dos partidários da teoria da androginia fundamentando-se exclusivamente na versão latina da Bíblia. Mas a refutação escolástica do mito do andrógino não se prende apenas aos aspectos filológicos.

---

[187] *Gen*. 1,26-27

[188] Em meados do século XV, a androginia de Deus ainda era aceita por Nicolau de Cusa, cardeal e legado papal que afirmou "é à porta da coincidência dos opostos, guardada por um anjo posto à entrada do Paraíso, que começo a te ver, Senhor" (62:169), apud FRANCO JR. H. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 85-89.

[189] *Comentário ao Gênesis* , III, 22, 34. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005.

[190] Ainda segundo Lugt, na exegese medieval, o mito do andrógino aparece a partir da segunda metade do século XII nas obras de André de São Vitor, Pierre le Mangeur e Pierre le Chantre. Cf. LUGT, op. cit., 2001, p. 96. Porém, parece existir uma referência anterior. No século IX, o teólogo Escoto Erígena já afirmava que "com a ressurreição o sexo será abolido e a natureza unificada havendo então apenas o homem integral de antes do pecado". Cf. *De divisione* naturae, PL. Vol.122 (47:V,20)

Para Pierre le Chantre e os seus sucessores como Étinenne Langton, Nicolas de Tournai e Hugues de Saint-Cher, Deus criou os seres humanos de sexos diferentes e não um hermafrodita “para evitar que o sodomita pense poder abusar de um homem no lugar de uma mulher“[191].

O mito do andrógino foi ainda contestado pela tradição patrística que defendia a idéia pela qual no estado de inocência o homem seria um ser inteiramente assexuado. Esta versão, marcada fortemente pelo neoplanismo, remonta a Fílon de Alexandria e a Orígenes, e se fundamenta sobre a radical diferenciação entre o homem inteligível e o homem sensível, entre a alma e o corpo e sobre o entendimento da criação como um afastamento progressivo do mundo espiritual para a esfera inferior do corpo e da matéria. Segundo esta concepção, a primeira narrativa bíblica da Criação deve ser entendida como a criação do homem inteligível, ser incorporal e assexuado. A segunda narrativa trata da incorporação daquela alma, conduzindo à aparição da diferença sexual[192]. O fato de somente o primeiro relato afirmar que Deus criou o homem à sua imagem, legitimaria esta interpretação, pois somente a alma possui qualquer coisa de divino.

Gregório de Nisa reafirma esta interpretação ao definir explicitamente a diferença sexual como conseqüência da Queda. Segundo ele, que será seguido neste ponto por João Damasceno, o homem primordial, criado de acordo com a imagem divina, é semelhante aos anjos, incorporal, eterno, assexuado e será essa a forma que o homem reencontrará após a ressurreição.

Nesta argumentação, a criação dos sexos se explica pela presciência divina: prevendo a Queda que privaria o homem da sua imortalidade, Deus criou antes o meio que permitiria ao homem vencer a morte, não tanto como indivíduo, mas como

---

[191] PIERRE LE CHANTRE, *Glossae super genesim*. Ad. 1, 27 apud LUGT, op. cit., 2001, p. 98.
[192] LUGT, op. cit., 2001, p. 96-101.

espécie. A sexualidade não ganha utilidade senão após a Queda: "No lugar da nobreza dos anjos nos foi dada a transmissão da vida, uns aos outros, como os brutos e os seres sem inteligência"[193]. Tal leitura reforçava as concepções mais radicais do asceticismo, marcado pela fascinação da inocência angélica, característica da comunidade cristã do fim do século IV, particularmente no Oriente. Agostinho rejeita esta representação dos primeiros pais da humanidade. Ele sublinha que a diferença sexual faz parte integrante da natureza humana, criada segundo a vontade divina, e cuja finalidade é a procriação consagrada pelo matrimônio[194].

Reticentes quanto à criação da primeira mulher, os exegetas cristãos da Antigüidade foram muito mais prolixos na discussão da finalidade da figura feminina. A Patrística tendenciosamente desvalorizou a noção de “ajudante-*aide*” da qual fala o *Gênesis,* reforçando, no entanto, permanentemente a inferioridade da mulher. Para os Padres da Igreja , a palavra ajudante não possui o sentido mais forte da palavra hebréia *ezer* que traduz o grego *boethos.* De fato, o termo *ezer* designa constantemente na Bíblia o apoio dado pelo próprio Deus a Israel, uma ajuda que permite escapar dos terrores da solidão e da morte[195]. João Crisóstomo, ao comentar o *Gênesis*, contenta-se em dar a Eva um papel um tanto edulcorado de companhia, de consoladora[196]. Agostinho desenvolve uma visão ainda mais limitada da razão de ser da mulher: “Portanto, não descubro para que a mulher foi feita para o homem como auxiliar, se se prescinde do motivo de dar à luz”[197].

Mas mesmo inferior, até por conta da sua criação em segundo plano, a

---

[193] GREGÓRIO DE NISA. *A Criação do homem*. XVII, 189 c apud BEAUMELLE, op. cit., 2001, p. 86.
[194] “[...] não vejo razão para que se possa proibir a crença de que, ainda no Paraíso, houvesse núpcias honrosas e leito conjugal sem mancha. Assim, com a ajuda de Deus [...], poderiam gerar filhos de seu sêmen sem qualquer ardor da sensualidade, sem os trabalhos e as dores do parto [...]”. *Comentário ao Gênesis* , IX, 3, 6. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005.
[195] BEAUMELLE, op. cit., 2001, p. 85.
[196] JOÃO CRISÓSTOMO. *Homilias sobre o Gênesis*. XV, 3 apud BEAUMELLE, op. cit., 2001, p. 78.
[197] *Comentário ao Gênesis* , IX, 5, 9. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005.

mulher coloca um importante desafio à exegese cristã, que não podia se esquivar do princípio evangélico da igualdade de todos os seres humanos perante Deus[198]. O pensamento medieval não esqueceu que a alma da mulher igualava-se a do homem por natureza, embora essa igualdade ficasse restrita ao plano espiritual, jamais ameaçando a superioridade natural do corpo masculino.

1.2 - A ênfase no Pecado

É a partir da segunda metade do século XI que se generaliza o tipo de inicial com medalhões[199], nos quais se insere a narrativa da criação. Exemplo disso é a *Bíblia de Lobbes*, escrita em 1084 e iluminada com sete medalhões. Em Santa Cruz, temos apenas três, numa estrutura semelhante à *Bíblia de Marchiennes*, datada do terceiro quartel do século XII, que apresenta no interior da inicial do *Gênesis* quatro cenas: o primeiro casal junto à divindade e à Árvore da Ciência; um medalhão com um serafim portando uma espada a simbolizar o castigo; Abel e Caim e finalmente Caim matando Abel.[200]

O manuscrito *Santa Cruz 1*[201](Fig.2) seguindo a tradição mais comum entre os manuscritos bíblicos românicos, apresenta imagens no interior da inicial "I"

---

[198] CASAGRANDE, C. A mulher sob custódia. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *A História das Mulheres no Ocidente*: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. p. 123.

[199] A numeração dos medalhões seguirá o sentido alto-baixo, mesma seqüência utilizada na leitura dos códices.

[200] MIRANDA, op. cit., 2004, p. 80.

[201] A *Bíblia de Santa Cruz,* que por vezes será chamado no texto como *Sta.Cruz 1,* a mesma referência utilizada pela sua atual depositária, a Biblioteca Pública Municipal do Porto, possui algumas especificidades, tal como a divisão do fólio em três colunas, pouco usual para os manuscritos da época, embora a *Bíblia de Roda* e a *Bíblia de S. Juan de la Peña* sigam o mesmo esquema. Segundo Nascimento, a conformidade do esquema em Santa Cruz pode ser "um indício da produção ibérica antiga". Cf. NASCIMENTO apud MIRANDA, op. cit., 1996, p. 24. Já Almeida atribui a mesma obra uma "nítida inspiração francesa". Cf. ALMEIDA, op. cit., 2001, p. 170.

ocupando quase toda a altura da coluna a partir de três medalhões que apresentam as cenas de Adão e Eva no Paraíso, o Pecado Original e a expulsão após a Queda. Adão e Eva surgem já criados por Deus que, em conformidade com *Gen.2,16-17,* parece adverti-los quanto ao fruto da árvore proibida[202] (Fig.3). A ligação entre o primeiro casal é reforçada não só pela postura idêntica, mas também por Adão estar segurando a mão da sua companheira. O gesto evidencia a dimensão do afeto, aspecto considerado inclusive recomendável no casamento, desde que mantido no sentido espiritual; e é exatamente nesse sentido que ele aqui é representado, pois as partes genitais ainda estão indiferenciadas não existindo a necessidade de encobri-las com as mãos.

Embora as faces de Deus, com a sua auréola cruciforme, e Adão apresentem diferenças significativas, por exemplo, no penteado e na barba, dois elementos reforçam a sua proximidade: Adão está com o seu pé direito sobre a figura divina que segura a sua mão. O encadeamento das mãos é responsável pelo ritmo das imagens e, numa linha descendente, temos uma mão de Deus tocando a Árvore do Conhecimento enquanto com a outra segura Adão que, por sua vez, segura a mão de Eva, criada por Deus a partir do homem, sugerindo uma hierarquia que respaldava as relações sociais do período. A referência dessa hierarquia, que inclusive é evidenciada espacialmente, pois os jogos de mãos aparecem em três níveis diferenciados, pode ser associada ao tema do *Jeu d'Adam*. Elaborado na segunda metade do século XII, o *Auto de Adão* no começo do drama, quando dando a palavra a Deus, mostra-o afirmando a submissão da mulher ao homem. Assim, Eva é súdita de Adão,por sua vez, súdito imediato de Deus. Mas, no auto, Deus também faz de Eva o " par " de seu esposo Adão, igual no direito de gozo pleno

---

[202] *Sta.Cruz 1,* pelas suas dimensões (560x415), aproxima-se das chamadas Bíblias atlânticas ou gigantes, grupo de grande difusão, especialmente na Itália. CAHN, W. *La Bible Romane*. Friburgo: Office du Livre, 1992. p. 98.

do “domínio” desse feudo, o jardim do Éden que ele lhes concedeu[203].

O segundo medalhão (Fig.4) apresenta a cena da Pecado Original com a serpente tentadora enrolada na Árvore da Ciência, ladeada à esquerda por Eva e à direita por Adão. A Árvore, que já aparecia no primeiro medalhão, ganha aqui uma maior exuberância com as suas folhas e frutos esparramando-se em todas as direções, ultrapassando o limite do círculo, reforçando a abundância e a beleza de um Éden prestes a ser perdido[204]. Segundo o relato bíblico (*Gen.*2,9), a Árvore da Vida e a Árvore do Conhecimento eram duas árvores separadas porém, simbolicamente, podem ser interpretadas como uma só, pois não há vida sem conhecimento e nenhum conhecimento sem vida[205]. É a partir do conhecimento obtido pela Queda que surge a polaridade: bem e mal, vida e morte, homem e mulher, expressa na posição dos corpos de Eva e Adão, pois apesar de ambos apresentarem o tronco e a face voltados para a árvore, a torção na parte inferior do tronco e as pernas em direções opostas já aludem à diferenciação sexual.

Os ramos luxuriantes da Árvore estendem-se numa alusão fálica atravessando o ventre de Eva por todas as direções. O seu corpo afirma e consente revelando ainda a avidez pelo Pecado, pois simultaneamente estende a sua mão para o fruto dado pela serpente enquanto já leva um outro à sua boca, chegando mesmo a torcer o seu pescoço, direcionando a cabeça para a serpente para onde seus olhos estão voltados. O Pecado sexualiza o corpo de Eva e a fecunda com a herança maldita do Pecado Original transmitida a toda humanidade, concebida

---

[203] DUBY, op. cit., 2001, p. 111.

[204]Podemos associar a árvore a uma videira estilizada, cultivo essencial para a economia na região de Coimbra. Cf. DURAND, R. La vigne et le vin dans le Bassin du Mondego au Moyen Âge (XII-XIII). In: ARQUIVOS do Centro Cultural português. Paris: Calouste Gulbenkian, 1972. p. 18-27. v. 5. p. 20.

[205] LURKER, op. cit., 1993, p. 17.

doravante fora do espaço paradisíaco, como parecem nos lembrar os frutos do galho na direção do corpo de Eva, descoloridos e deslocados do espaço circunscrito do jardim do Éden, imiscuindo-se ao enquadramento da inicial. Uma das causas da representação freqüente do Pecado Original relaciona-se à legitimação do ponto de vista erudito da inferioridade da mulher, mas este medalhão embora associe de formas visuais múltiplas a culpa de Eva, mostra também que Adão e Eva pecam juntos, sendo que cada um deles tem o fruto proibido em suas mãos[206]. Entretanto, Adão ao mesmo tempo já eleva a sua mão esquerda ao pescoço, que embora não apresente a torção verificada em Eva, expressa o seu arrependimento através de um gesto da cultura folclórica. O fruto metaforicamente entalado na garganta é a origem do "pomo de Adão", índice de virilidade, mas sinal do pecado cometido e estendido aos seus descendentes[207].

A noção da culpa conjunta dos pais da humanidade ainda é reforçada visualmente pelos seus corpos que apresentam um movimento sinuoso, tal como a serpente[208], que embora tenha a cabeça direcionada para a mulher, entregando-lhe diretamente o fruto, tem a sua cauda voltada para Adão. Reforçando ainda esta visão, acrescente-se que todos os movimentos são duplicados no primeiro casal, desde o apontar para o dragão abaixo do primeiro medalhão aludindo ao pecado iminente, até o ato de pecar, finalizando no terceiro medalhão com a ação conjunta na recepção do símbolo da sua perda da inocência.

Os cônegos regrantes de Santa Cruz estavam ligados umbilicalmente ao

---

[206] Tal como aparece em capitel em Cluny, embora Adão estivesse mais distanciado da serpente e em um relevo de Guarbecque (Pays-de-Calais) e num capitel de Mauriac (Gironda). Além disso, em um capitel do século XII do mosteiro catalão de San Pedro de Rodas, atualmente no Museu de Cluny, a serpente aparece virada para Adão, exemplos da inventividade e da diversidade nas soluções figurativas medievais. Cf. FRANCO JR., op. cit., 1997, p. 16.

[207] Ibid., p. 16.

[208] Símbolo visão da tentação demoníaca, do paganismo, da guerra e do caos, a serpente é uma referência constante em vários textos da Hispânia da Reconquista como o *De Expugnatione Scalabis* e o Poema de Fernam González. Cf. KRUS, L. *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico (1280-1380).* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994. p. 160.

pensamento agostiniano, segundo o qual o Pecado Original, tal como no *Gênesis*, foi a desobediência a Deus incitada pelo desejo de conhecimento[209]. Não seria este medalhão um alerta aos eruditos habitantes do mosteiro quanto ao insidioso desejo de saber, uma concupiscência intelectual de também provar do fruto da Árvore do Conhecimento, proibida por Deus aos homens?

A serpente do *Gênesis* não pode ser compreendida independentemente do pano de fundo extra-bíblico, especialmente da epopéia de Gilgamesh, do culto babilônico do deus Marduc e da associação, em Canaã e no Egito, da serpente aos cultos da fecundidade em ligação estreita com a temática da terra-mãe. Com toda probabilidade, o autor javista do *Gênesis* não desconhecia esse fundo de cena e a própria representação iconográfica ulterior do réptil enrolado numa árvore ultrapassa o texto bíblico. Os segredos da serpente imbricam com os dois principais campos simbólicos da história da religião: vida e sabedoria. No drama desenvolvido na narrativa, o animal que se presume revelador aparece, portanto, mais como aquele que prejudica o conhecimento e conseqüentemente a vida, marcada pela dor, sofrimento, trabalho e morte após o Pecado[210].

No entanto, é necessário ressaltar que a Bíblia hebraica não estabelece nenhuma relação entre a serpente do *Gênesis* e Satã. Apenas um dos últimos livros do Antigo Testamento, escrito em grego, associa claramente os dois, numa alusão ao Pecado Original: “Foi pela inveja do diabo que a morte entrou no mundo“ (*Sb. 2*,24). Portanto, assim começa, por volta de 50 a.C, a história da interpretação da serpente do Paraíso como símbolo

ponerológico no sentido mais estrito. No Novo Testamento,apenas o *Apocalipse* de João fez o mesmo, acentuando o caráter agressivo da serpente, transformando-a no

---

[209] Cf. BOTTERO, J. Tout commence à Babylone. In: *L’ Histoire*. N.63, janeiro de 1984, p.8-17. apud LE GOFF, op. cit., 1994, p. 161.
[210] GIRARD, M. *Os símbolos na Bíblia.* São Paulo: Paulus, 1997. p. 658-660.

grande dragão do qual anuncia a queda[211]. Uma das representações mais constantes nos manuscritos de Santa Cruz, os dragões do fólio apresentam-se com seus corpos retorcidos confundindo-se com os entrelaçados vegetais reforçando a ligação entre os medalhões e anunciando a presença do mal, gerado pela desobediência aos desígnios divinos.

Dotada também de um caráter polissêmico, a imagem do dragão começou a se difundir na arte ocidental no início do século IX aparecendo na constituição do corpo da letra em códices do sul da Inglaterra no século X, espalhando-se pelos *scriptoria* da Normandia e na Catalunha até se tornar uma presença constante nas iluminuras do século XII. Enquanto Santo Isidoro preocupou-se basicamente em "naturalizar" o dragão descrevendo os seus hábitos particulares[212], nos bestiários da primeira metade do século XIII, a exemplo da obra de Pierre de Beauvais[213], o caráter demoníaco é enfatizado e o dragão passa a ser o grande opositor da pomba, símbolo dos fiéis[214]. Muito mais do que um elemento de ornamentação, os dragões da iluminura, ao mesmo tempo parte da exuberante natureza na qual se inserem destacados à sépia dos fundos pintados em verde, são em si mesmos representações das forças da natureza que, se não controladas, levam ao pecado, como no caso de Adão e Eva; enquanto inibem também a ação dos homens. Não por acaso, no mesmo manuscrito, no *fólio 1,* que inicia o prólogo do *Gênesis,* na inicial do *Desiderii Mei Desideratas,* dois enormes dragões tentam abocanhar um

---

[211]GIRARD,op.cit.,1997,p.660. O dragão está presente também no *Apocalipse do Lorvão, fl. 153 v.,* copiado no mosteiro em 1189. Cf. EGRY, A. *O Apocalipse do Lorvão*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1972. p. 125.

[212] *Etimologias,* 2. Livro XII, 4. In: ISIDORO DE SEVILHA. *Etymologías.* Edição bilíngüe J. O. Reta e M. A. M. Casquero. Madri: BAC, 1982. 2 v.

[213] Este bestiário é um dos mais próximos da grande fonte comum dos bestiários medievais, o *Phisiologus* latino citado em MIRANDA, op. cit., 1996, p. 364.

[214] No *Livro das Aves* do Lorvão, copiado também em Santa Cruz e Alcobaça; ao qual foi encadernado o códice contendo a imagem da Criação de Eva, a pomba é simultaneamente "a graça do Espírito Santo"(Livro I), a Igreja (Livro II) e a "alma fiel e simples" (Livro III). Cf. HUGO DE FOLIETO, op. cit., 1999, p. 61-65.

homem cujo corpo está imerso numa intrincada rede na qual elementos vegetais se confundem com esses seres[215].

Assim como as serpentes, os dragões são símbolos da água, matriz universal, fecunda. Águas que têm o seu ritmo associado, freqüentemente, ao ciclo lunar. Afinal, os ritos lunares e aquáticos são orquestrados pelo mesmo destino; dirigem o aparecimento e o desaparecimento periódico de todas as formas, dão ao devir universal uma estrutura cíclica. Desde a pré-história, o conjunto água-lua-mulher tem sido percebido como o circuito antropocósmico da fecundidade. Nos vasos neolíticos da cultura Walternienberg, a água era representada pelo sinal \/\/\/, que é também o mais velho hieróglifo egípcio para água corrente, além de remeter-nos para a primeva representação do órgão sexual feminino[216].

Nas antigas línguas arcaicas a multivalência simbólica de um emblema, ou de uma palavra, aponta-nos que, para aquelas consciências, o mundo se revelava como um todo orgânico. Na língua suméria*, "a"* significava água, mas também esperma, concepção, geração. A água, germinativa, fonte de vida, em todos os planos da existência e lar do Leviatã e de sua mulher Lilith[217]. O mesmo dualismo presente quanto à água, aparece quanto à emissão aquosa feminina do sangue menstrual. Numa longa sobrevivência do pensamento medieval até hoje, em Portugal, em áreas distantes dos grandes centros urbanos, as mulheres utilizam muitas vezes a expressão "tristeza das mulheres" para designar a menstruação, porque esse período evoca a sua condição impura e o perigo que a sua impureza representa para o grupo, inclusive, pela propensão para deitar mau-olhado. O

---

[215] Dragões de forma semelhante, com características ameaçadoras, estão nos frisos das Tábuas de Concordância Evangélica (*fls.362-362v*) em luta com homens e outros animais. No entanto, em outros momentos o dragão aparece numa postura de submissão frente à autoridade moral da figura retratada como na inicial que reproduz o trabalho do escriba.

[216] ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 154.

[217] A literatura nobiliárquica medieval manteve a ambigüidade das águas e, por vezes, o rio e a água aparecem como elementos do trágico nessa literatura. Cf. COLLIOT, R. 1985 apud KRUS, op. cit., 1994, p. 150.

próprio sangue menstrual é temido por seu poder destrutivo, capaz de secar troncos de oliveira. Nos mercados, ao contrário do que sucede com os homens, as mulheres são proibidas de saltar ou passar por cima das mercadorias expostas no chão, pois os mercadores receiam cair uma gota de sangue sobre as mercadorias, que não seriam vendidas por conta do terrível efeito mágico do sangue menstrual. Semelhante efeito é estendido sobre os animais, pois se o gado beber de um tanque, ou de um depósito de água que contenha sangue menstrual, pode contrair doenças. Ao mesmo tempo, a regularidade dos períodos menstruais é um fato desejado pois sinaliza a fertilidade da mulher[218].

Objeto de estudos e reflexões dos homens medievais e conseqüência da Queda, o sangue menstrual era simultaneamente o líquido que alimentava o embrião e que exercia uma influência perniciosa sobre os que rodeavam a mulher menstruada. Enquanto Isidoro de Sevilha, liga a menstruação pela etimologia ao ciclo lunar, pois a Lua é chamada de *mene* em grego; Trótula, a famosa parteira de Salerno,designa os mênstruos como“flores”, pois,assim como as árvores que não dão flores não frutificam, também as mulheres sem “flores” fracassam na sua função de concepção[219]. A linguagem utilizada em ambos os casos é apenas uma das múltiplas analogias que aproximam a formação da criança à reprodução e nutrição dos vegetais, remetendo-nos à figura das divindades pagãs das deusas-mãe.

Da Lilith acasalada com o Leviatã, comumente representado por um dragão, provavelmente está o substrato mental com o qual poderíamos estabelecer uma relação com a lenda de Melusina, que aparece nos meios literários em fins do século

---

[218] PINA-CABRAL, op. cit., 1989, p. 123.
[219] THOMASSET, C. Da natureza feminina. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente:* a Idade Média. Porto: Afrontamento,1993. p. 65-98. v. 2. p. 78.

XIV na prosa de João de Arras e, em princípio do XV, na poesia de Couldrette[220]. A Melusina medieval não deixa de ser uma deusa-mãe, um símbolo da fecundidade que beneficia o seu consorte Raimundo de Lusignan e toda a área sob o seu domínio. A mulher-serpente, travestida de Melusina é mais uma versão da capacidade de sedução da mulher, comumente associada a seres bestiais[221] a exemplo de Lilith, que se reproduz, de maneira assombrosa, em especial, em lugares distantes e sagrados como os mares e o deserto. Na figura da rebelde Lilith ou na submissa Eva, a capacidade de ludibriar o homem e associar-se a serpente é mantida, seja na tradição judaica, seja na tradição cristã.

Um aspecto peculiar da iluminura de Santa Cruz (Fig.5) concentra-se no terceiro medalhão: a grandiosa mão de Deus aparece impondo ao casal, no momento da sua expulsão do Paraíso, uma túnica[222]. A princípio Deus foi representado por símbolos que se prolongaram na iconografia e, provavelmente, no psiquismo depois que triunfaram as imagens humanas de Deus. Estas representações simbólicas, desde muito cedo, tenderam a designar ora o Pai, ora o Filho, e não a pessoa divina em sua unidade. Assim, a mão que surge do céu saindo de uma nuvem, refere-se preferencialmente ao Pai. Esta mão é a materialização da ameaça que paira sobre o Homem após a perda da inocência original, agora passível de sofrer as intempéries experimentadas pelo seu corpo fragilizado e mortal

---

[220] Autores baseados nos três textos elaborados em torno do ano de 1200 que mesclavam elementos eruditos e folclóricos, enquanto as raízes longínquas da narrativa remontam a mitos celtas e ao mito grego de Eros e Psique. Cf. LE GOFF, J. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. p.289-310.

[221] Perceba-se que essa associação ocorre nos aspectos negativos, mas também positivos. Em algumas aldeias portuguesas existe a crença de que nomeando a recém-nascida como Eva (ou Adão caso seja um varão), o nome servirá como talismã para evitar a desgraça da sétima filha(o) transformar-se num lobisomem. Cf. PEDROSO, C. *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros ensaios etnográficos.* Lisboa: Dom Quixote,1988. p. 187.

[222] Embora Joaquin Yarza Luaces afirme que a Bíblia de Burgos é o único local onde Deus aparece vestindo o homem (informação corroborada por Walter Cahn) encontramos este motivo não só em Sta Cruz, mas também no relicário da Colegiada de Santo Isidoro de Leon. MIRANDA, op. cit., p. 24.

fora do Éden[223].

Expulsos da abundância paradisíaca, Adão e Eva passaram a conhecer as agruras do trabalho. Conforme a época, a cristandade medieval insistia, ou na imagem positiva do homem como ser criado à semelhança divina, chamado a encontrar de novo o Paraíso; ou na sua imagem negativa, a do pecador, sempre pronto a sucumbir à tentação, a renegar Deus. A visão pessimista do homem é mais acentuada durante a Alta Idade Média, ao passo que, a partir dos séculos XII e XIII, tende a dominar a visão otimista do homem, reflexo da imagem divina, capaz de continuar a criação da terra e de se salvar. Chiara Frugoni demonstrou bem, pela análise das esculturas na fachada da catedral de Módena (por volta de 1100), o momento de prevalência da imagem de um Adão capaz de um trabalho criativo, suplantando a visão de um Adão esmagado sob o peso do trabalho[224].

"À mulher roca e ao marido espada", assim reza o ditado. Em um território que delimitava as suas fronteiras pela guerra, ora contra os muçulmanos, ora contra os cristãos de Castela, a condição feminina pela sua debilidade, segundo se queria fazer crer, alijava-a das atividades guerreiras para as quais se requeria força, decisão e espírito de aventura, atributos masculinos. Em compensação, a fiação do linho e da lã é trabalho feminino por excelência, ato intrínseco à economia doméstica[225], condensado no adágio português: "Mãe, o que é casar?" – "Filha, é fiar, parir e chorar"[226]. Todavia, as mulheres e os homens, descendentes de Adão e Eva, destinados ao inevitável sofrimento por conta do Pecado, podiam contar com a

---

[223] A quirofania é sempre acompanhada de uma atmosfera de respeito sagrado, senão de terror. Os reis medievais que dela viriam a herdar a sua mão de justiça, beneficiavam-se do poder intimidador da mão divina. LE GOFF, J. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2005. p. 148.

[224] LE GOFF, J. O homem medieval. In: LE GOFF, J. (Dir.). *O homem medieval.* Lisboa: Presença, 1989. p. 11.

[225] Power lembra que as profissões têxteis foram as principais atividades das mulheres até o século XVIII. Cf. POWER, E. *Les Femmes au Moyen Âge*. Paris: Aubier-Montaigne,1979. p. 82.

[226] COELHO, M. H. C. *Homens, espaços e poderes (séculos XI-XVI):* notas do viver social. Lisboa: Horizonte, 1990. p. 37-45.

Aliança entre Deus e os homens e será pelo mistério da Encarnação que os seus corpos serão redimidos como reforçam os próximos medalhões a serem estudados.

1.3 - A reintegração à ordem

Exemplo das múltiplas soluções iconográficas, o manuscrito de Santa Cruz parece ser o único ao iniciar a série de medalhões já com Adão e Eva completamente formados. As imagens sobre Eva, que aumentam numericamente em Portugal no século XIII, basicamente de origem francesa, não só apresentam uma diferença quantitativa nos medalhões (geralmente sete, terminando com a cena da Crucificação), mas apresentam o exato momento da Criação de Eva, emergindo ao lado de Adão.

A chamada *Bíblia do Lorvão*, ou *C.F.106* (Fig.6), é um códice em dois volumes, sendo que o primeiro[227] compreende os livros do *Gênesis* ao *Eclesiástico* enquanto o segundo[228] comporta do livro de *Isaías* até o *Apocalipse*. Apesar de seguir o texto francês da Vulgata após a revisão universitária, o Saltério foi desmembrado em um volume separado[229], possivelmente para facilitar a sua utilização na liturgia.

As grandes dimensões da obra[230], a composição das figuras delgadas repletas de detalhes e a larga utilização das folhas de ouro nos quadros de fundo indicam que a obra resultou de uma encomenda especial. Finalizada provavelmente

---

[227] *Arquivo Nacional da Torre do Tombo Basto 25 CF106.*
[228] *Arquivo Nacional da Torre do Tombo Basto 22 CF105.*
[229] A parte separada provavelmente corresponde ao hoje referido *Lorvão 11.*
[230] Bíblia [1201-1250]-[339]f.:perg.; 425x 327mm.

até meados do século XIII[231] é possível pensar que tenha sido encomendada num dos momentos de fausto do mosteiro, conduzido desde o início do século XIII pelas infantas reais que impuseram a regra cisterciense no Lorvão. Tal como as Bíblias francesas do período, o manuscrito apresenta títulos ornados, *incipit* rubricados e iniciais filigranadas, ornadas e historiadas, sendo que as duas últimas apresentam a mesma tipologia com o corpo das letras pintado a cores, predominando o rosa-velho e o azul, além de elementos geométricos e vegetais cujos caules conjugam-se com palmetas em movimentos espiralados.

De todos os manuscritos parisienses existentes em Portugal, as figuras da *Bíblia do Lorvão* são consideradas as mais elaboradas, aproximando o manuscrito da produção dos *ateliers* das Bíblias moralizadas, possivelmente produzidas nos mosteiros de S.Victor ou de S.Germain des Prés[232]. Aliás, após a passagem do mosteiro para as mãos das freiras cistercienses, não existem indícios de produção do *scriptorium* local, embora tenham sido encomendadas novas aquisições[233]. Embora possa parecer estranho que mandatárias cistercienses tenham encomendado uma obra que apresenta iniciais figuradas e marcadas pela policromia, contrariando aparentemente o famoso interdito cisterciense, é necessário pontuar que, na verdade, a estética desta ordem apresenta duas vias. Uma, preconizada por S.Bernardo que determina iniciais de uma só cor e não figuradas,

---

[231] Um dos indicativos para tal dado é o fato do códice apresentar uma escrita ainda muito próxima do gótico inicial. MIRANDA, M. A.; CEPEDA, I.; PEIXEIRO, H. A produção universitária e a iluminura em Portugal nos séculos XIII a XV. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 246-247.

[232] Ibid., p. 246-247.

[233] Reporte-se para além da Bíblia mencionada, um Antifonário e um requintado Missal. O trabalho policromático e a grande quantidade de ouro empregada, principalmente no Missal, indicam o alto valor dessas encomendas, o que por sua vez, mostra o poderio econômico das suas mandatárias. PEIXEIRO, H. A iluminura do Missal de Lorvão. *Didaskalia*, Lisboa, t. XXV, p. 97-106, 1995. p. 98.

tal como se observa no grande volume de Claraval[234] e outra, na qual as imagens dominam, iniciada por Estevão Harding, ele mesmo um iluminador[235]. Além disso, acrescente-se o fato de não existir a proibição de um mosteiro cisterciense encomendar obras a oficinas ou mosteiros de outras ordens, como atestam os hipotéticos locais de produção da Bíblia.

No *fl. 5,* a inicial I que abre o *Gênesis* acompanha toda a coluna composta por sete medalhões quadrilobados, inseridos em círculos, apresentando primeiramente o Cristo em majestade abençoando a sua obra e segurando com a mão esquerda as Escrituras, seguindo-se a separação da noite e do dia, representada através de um globo dividido horizontalmente pela dicotomia cromática que opõe a luminosidade na parte superior - sobre a qual pairava o espírito divino segundo o relato bíblico - às trevas da parte inferior. O terceiro medalhão centra-se na figura divina que repete o gesto de benção em relação ao universo sustentado na sua mão esquerda, no qual os elementos primordiais são representados numa massa na qual as cores os distinguem, enquanto os demais apresentam a criação e separação das águas, da terra, do Sol e da Lua; das plantas e dos animais, finalizando com a Criação de Eva que emerge da costela de Adão, abençoada pela figura divina.

A iluminura apresenta uma notável noção de movimento através das vestes, das inclinações de cabeça da figura divina, dos pés que em todos os medalhões

---

[234] Troyes, *B. M. Ms 27* apud MIRANDA, M. A. Manuscritos bíblicos românicos em Santa Maria de Alcobaça. In: COLÓQUIO 'CISTER: espaços, territórios, paisagens', 2000, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000. p. 375-386. v. 2. p. 377.
[235] Ibid., p. 366-377.

ultrapassam os limites do arco e também do requintado panejamento que praticamente nunca se repete reforçando o dinamismo da Criação[236]. O esquema cromático reforça esse idéia alternando na túnica, no manto e na auréola cruciforme os tons de azul e laranja, acompanhando o mesmo ritmo dos arcos e dos seus elementos decorativos.

O manuscrito[237] que será referido neste trabalho como *BGUC3* (Fig.7) é um volume único com dimensões médias[238] composto em pergaminho e escrito em gótica minúscula. As iniciais ornadas que acompanham os livros bíblicos e a inicial historiada do *Gênesis*, a única na composição, permitem pelas suas características a classificação do códice como um dos manuscritos bolonheses do terceiro quartel do século XIII, inclusive por conta das volutas exuberantes na policromia na qual predominam o verde e o azul, os elementos fitomórficos, que reforçam a riqueza ornamental dos fundos de letra; e auréolas executados à folha de ouro e ainda as representações de bustos ou a meio corpo das figuras[239]. A sua estrutura é semelhante a das Bíblias com prólogos parisienses e apesar da ausência dos *incipit,* os livros são iniciados com letras ornadas e os capítulos acompanhados de iniciais filigranadas muito simples com prolongamentos pelas margens. As iniciais apresentam delicadas folhagens e a utilização das cores laranja e azul, enquanto os capítulos são principiados por iniciais filigranadas alternando o azul e o vermelho[240].

---

[236] Embora correndo o risco de superinterpretação, não se pode negar a extraordinária semelhança do panejamento, ainda que tenha ocorrido a inversão cromática das vestes, no segundo e no sétimo medalhões, os que separam a luz das trevas e o homem da mulher.
[237] Bíblia [1251-1275].-II, [491,2] Coimbra, BGUC, Cofre 3.
[238] 246x185mm.
[239] Estas características da produção bolonhesa aparecem também no Missal do Lorvão, encomendado pelas freiras cistercienses. Datado de fins do século XIII ou do início do século XIV, foi elaborado em local incerto embora a policromia e a presença de ouro sejam indícios de uma oficina ou *scriptorium* bem aparelhado. PEIXEIRO, op. cit., 1995, p. 99-101.
[240] MIRANDA, op. cit., 1999, p. 272.

A inicial historiada do *Gênesis* ,no *fl.* 4, ocupa todo o comprimento do intercolúnio e estende-se pelas margens, encontrado-se os sete medalhões com a Criação unidos por um entrelaçado com motivos vegetais. Os momentos da Criação aparecem em uma seqüência pouco usual nas Bíblias parisienses do século XIII pois esta não apresenta os momentos da separação da luz e das trevas, e da separação da terra e das águas, além de inverter a criação das plantas, ocorrida no terceiro dia, com a criação das aves que teve lugar no quinto dia. Desta maneira, no primeiro medalhão, o Criador segura o universo, no segundo, em majestade, abençoa com a mão direita segurando as Escrituras com a esquerda, enquanto no terceiro procede a criação do Sol e da Lua. O quarto medalhão apresenta a criação das aves, seguida da criação das plantas. Significativamente, o sexto medalhão apresenta, em consonância com o texto bíblico, a criação da mulher no sexto dia, seguido do último medalhão, referência ao dia de descanso após a Criação, novamente com a figura divina em majestade abençoando a sua obra.

A composição do medalhão com a Criação de Eva apresenta também uma configuração pouco usual, pois ao contrário da maioria das imagens nas quais a figura divina segura Eva por um braço, ou simplesmente a abençoa sem manter nenhum contato; temos aqui as duas mãos do Criador sobre a cabeça de Eva, cujos braços e mãos encontram-se direcionados para a cintura da figura divina. Esta disposição acaba compondo mais um círculo, símbolo da divindade e da eternidade, parte de um eixo vertical que pode ser perceptivelmente estabelecido sobre as figuras mais centralizadas como as do Cristo em Majestade e a cruz que encerra a composição; possibilitando uma sugestão de percepção que integraria o eixo vertical com a temporalidade histórica linear da Criação e Redenção na cruz, com a circularidade do calendário litúrgico.

Na parte inferior, sob um arco trilobado, encontramos o Cristo crucificado, com o rosto inclinado no cruzamento dos braços da cruz, ladeado pela Virgem e S. João, com o Sol e a Lua encimando o Santo Madeiro [241]. Dois medalhões à esquerda e à direita do arco trilobado finalizam a composição apresentando a Virgem carregando o Menino no seu braço esquerdo numa sugestão da figuração bizantina[242], bem visível no medalhão da Virgem. O outro apresenta folhagens dispostas em círculo. Note-se, porém, que o medalhão da Virgem, muito mais do que um círculo, assemelha-se a uma mandorla reforçando o aspecto da fecundidade virginal de Maria, estabelecendo uma relação simbólica direta com a vivacidade da exuberante folhagem colorida no mesmo eixo.

A Criação de Eva aparece também na inicial do *Gênesis* da Bíblia, a qual passaremos a denominar *BGUC4*[243] (Fig.8). O códice de origem parisiense apresenta gótica minúscula seguindo os prólogos e o texto das Bíblias do século XIII. Seguindo a estrutura habitual destes manuscritos, apresenta iniciais historiadas para abertura dos livros, divisões do saltério, iniciais ornadas para os prólogos e iniciais filigranadas com prolongamentos marginais nos capítulos. O *fl.3v.* no início do *Gênesis* apresenta mandorlas quadrilobadas, numa seqüência do relato bíblico, começando pela benção sobre os elementos constitutivos do Universo, seguindo pela divisão entre a luz e as trevas, a criação das plantas, do Sol e da Lua, e dos animais, a qual segue-se a Criação de Eva, antecedendo mais uma vez a figura da divindade em majestade segurando o globo e abençoando o conjunto da sua obra.

---

[241] Encontramos uma representação semelhante da crucificação no *Incipit* ao *Gênesis* em outras duas bíblias bolonhesas como a Bíblia de Paris (*Arquivos da Companhia de Santo Suplicio Ms 1972-73),* classificada do terceiro quarto do século XIII; e a *Bíblia c.6(Alben*ga, Biblioteca capitular) de finais do XIII. Ibid., p. 272.

[242] Embora possa ser identificada segundo o modelo da *Theotokos* “Mãe de Deus”, apelativo definido pelo Concílio de Éfeso, acreditamos que ela se aproxime mais da *Eleousa,* a “Misericordiosa”, na qual as faces da Virgem e do Menino se unem num gesto de ternura.

[243] Bíblia-{ca.1250].-II,[482}II,: perg.;317x195mm. Cf. MIRANDA, op. cit., 1999, p. 258.

Caules espiralados com pequenas cabeças de dragões encerram os retângulos e encimam a representação do Cristo crucificado rodeado pela Virgem e por S. João.

Os rostos das figuras apresentam olhos bem marcados e pequeníssimas pinceladas vermelhas, que acentuam as maçãs dos rostos, enquanto as vestes azuis e laranja-acastanhado acompanham as cores de fundo azul e rosa-velho com pequenos espaços ponteados com ouro. Do ponto de vista formal, o manuscrito apresenta algumas particularidades, especialmente o panejamento mais severo em comparação às imagens anteriores, provavelmente evidenciando a marca do atelier onde foi produzido[244], tais como enquadramento mais rígido da ornamentação das margens em formas retas[245].

Também de origem parisiense é o códice ao qual chamaremos *BGUC 5* (Fig.9), Bíblia escrita em gótica minúscula contendo a Vulgata, elaborada em meados do século XIII[246]. As suas características, inclusive as suas dimensões reduzidas, permitem sugerir a sua utilização por um possuidor universitário. Embora em Portugal não existam indícios quanto à produção desses exemplares, certamente circularam pelos grandes centros universitários europeus, e especialmente franceses, estudantes portugueses, proprietários desse ”repertório básico de estudos”[247].

A organização do volume segue a estrutura usual das iniciais historiadas no começo dos livros bíblicos, iniciais ornadas na abertura dos prólogos e capítulos acompanhados de iniciais filigranadas. As iniciais historiadas apresentam um

---

[244] Segundo Branner,1977, teria sido produzido no atelier de Aurifaber. Cf. MIRANDA, op. cit., 1999, p. 258.
[245] No *fl.1*, encontramos a figura de S. Jerônimo no ato da escrita numa estrutura arquitetônica que sugere o claustro, contudo ao invés de um texto encontra-se um desenho indecifrável.
[246] Coimbra, BGUC, Cofre 5, Bíblia-[ca1250].III.[571],IIIf.:perg.;179x120mm. Cf. MIRANDA, op.cit., 1999, p. 260.
[247] Ibid., p. 242.

modelo iconográfico próximo do manuscrito *BGUC 4* pois, apesar da ornamentação ser distinta, a leveza do traço e uma certa rigidez dos panejamentos com a execução das pregas a linhas negras, aproximam os dois volumes. A paleta de cores segue o modelo predominante do gótico com o domínio do rosa-velho e do azul, além do uso do laranja e violeta-acinzentado em pequenas superfícies com a presença do ouro nos contornos das letras, auréolas e pequenas superfícies ornamentais.

No *fl.4*, o I de abertura do *Gênesis* apresenta sete retângulos pintados de cores alternadas, azul e rosa-velho nos quais foram inseridos os momentos da criação em mandorlas rodeadas por um delicado quadriculado cromático. No interior das mesmas sucedem-se os momentos da separação da luz e das trevas, a separação da terra e das águas, a criação das plantas, o estabelecimento dos grandes luzeiros do firmamento, a formação dos animais e, na sexta mandorla, seguindo o modelo bíblico, a Criação de Eva seguida do Pantocrator que abençoa com a mão direita a sua obra representada pelo globo na sua mão esquerda. Mais uma vez encontramos a representação do Calvário na qual Cristo, com a cabeça inclinada sobre o cruzamento dos braços da cruz verde, está acompanhado da Virgem e de São João. A composição do Calvário inserida num quadrado de fundo vermelho encontra-se em um arco trilobado invertido com três personagens que, até mesmo pelo estado de conservação do manuscrito, levantam dúvidas quando a suas identidades. A partir dos modelos iconográficos da época nos arriscamos a visualizar as imagens da Igreja à esquerda e da Sinagoga à direita da cruz, segundo o observador, apesar da figura não parecer apresentar os olhos vendados, segundo

a iconografia mais usual[248]. A terceira figura, presente na parte inferior da composição suscita menos dúvidas, tratando-se, muito provavelmente da Ressurreição, base sobre a qual ergue-se toda a composição verticalizada e a própria justificativa do cristianismo. Afinal, segundo S.Paulo, ”se Cristo não tivesse ressuscitado, vã seria a nossa fé”[249].

Apesar de nenhuma regra aparente determinar o número de cenas e a sua disposição nas Bíblias[250], o nosso corpo documental, com exceção da inicial de Santa Cruz, apresenta sete medalhões. Presença constante nos textos bíblicos[251], o número 7 contém em si mesmo a idéia da plenitude, noção presente também em Pitágoras, nos gnósticos e em Santo Agostinho. A presença do número 7 nas cenas da Criação com a figura divina é extremamente simbólica, pois esta aconteceu em seis dias e, segundo Fílon de Alexandria, os seis dias determinavam a ordem segundo a qual podiam existir todos os seres da criação, pois o número 6 contém os princípios masculino e feminino, sendo o produto de 3 e 2, números primos ímpares e pares, algarismos masculinos e femininos. Na seqüência, o número 7, dentre todos os algarismos até o 10, o único que não resulta de qualquer multiplicação,

---

[248] Miranda apresenta uma outra interpretação: ”[...] a imagem da esquerda poderá ser o centurião representado de turbante e lança, de costas para a Crucificação, do lado direito, uma imagem feminina aureolada torna-se de fato bastante enigmática podendo eventualmente ser uma santa mulher já que traz consigo uma oferenda”. Cf. Ibid., p. 260. Em defesa parcial desta argumentação poderíamos evocar a erudição de Mâle que afirma ser possível encontrar casos, a exemplo do vitral da catedral de Poitiers, em que a figura da Igreja é substituída pela do centurião, enquanto o soldado portando a esponja fica postado à esquerda. Contudo o erudito ainda afirma que estas figuras se conectam com o simbolismo medieval e, assim, o centurião que acaba por reconhecer Cristo como Filho de Deus, passa a ser a nova Igreja, enquanto a tradição transforma o outro soldado no representante da Sinagoga. Cf. MÂLE, op. cit., 1958, p. 192-193.

[249] 1 *Cor,* 15,17.

[250] GARNIER, F. L´imagerie biblique médiévale. In: RICHÉ, P.; LOBTRICHON, G. *Le Moyen âge et la Bible*. Paris: Beauschesne,1984. p. 417.

[251] Lembremos do fascínio do homem medieval pelo número, nomeadamente o simbólico. Em especial o 7, número dos septenários religiosos (os sete dons de Deus, os sete sacramentos, os sete pecados). A partir, especialmente, do século XIII, das novas necessidades sociais tais como a contabilidade dos mercadores, dos senhores, dos Estados nascentes e da difusão da matemática (especialmente pelas traduções latinas das obras euclidianas e de manuais, como o Livro do Ábaco do pisano Leonardo Fibonacci), será o número exato, cientificamente manipulável pelo cálculo e operações aritméticas, que ocupará cada vez mais a posição de objeto de fascínio. LE GOFF, op. cit. 1989, p. 27-28.

seria a imagem de Deus, visível na constituição do universo[252]. Tal como percebemos no *Pantocrator* das iluminuras dos códices *BGUC 3, 4 e 5*. A mesma importância simbólica aparece na inicial de Santa Cruz com os seus três medalhões, considerado o algarismo da perfeição e a chave para a totalidade cósmica, alusão ao significado incompreensível e incomensurável da Santíssima Trindade[253]. Curiosamente, a Bíblia encomendada pelas freiras do Lorvão encerra o ciclo da Criação com a Criação de Eva, momento emblemático da criação do gênero humano, marcando de maneira mais particular a inserção da humanidade no Cosmos, no qual o homem se funde e ao mesmo tempo se destaca numa tensão permanente marcada pelos sentidos.

---

[252] SERVIER, J. História do pensamento simbólico. POIRIER, J. (Dir.). *História dos costumes:* éticas e estéticas. Lisboa: Estampa, 2002. v. 7. p. 103.

[253] Para os pitagóricos, o Universo, e tudo o que nele está contido, encontra-se limitado pelo número 3: começo, meio e fim. HEINZ-MOHR, op. cit., 1994, p. 342.

Capítulo II – Corpo e natureza - possibilidades de entendimento

2.1 - O corpo, evidência da sabedoria divina

As imagens da Criação de Eva, mãe de todos os viventes, nos códices que estudamos, remetem de maneira visceral à questão da corporeidade, dado primeiro da experiência. Poderoso meio de linguagem simbólica e metafórica, o corpo foi a pedra angular do esquema organicista que fundamentou a representação durante a Idade Média do *corpus mysticum*[254], ou seja, a *Ecclesia* enquanto sociedade cristã no seu todo, ao mesmo tempo considerando a diversidade das partes e a hierarquia das funções[255]. A civilização medieval, ao eleger a Encarnação como ponto fulcral da história, elaborou um sistema de representação no qual o destino do homem, da Criação até o Juízo Final, pode ser entendido como uma longa aventura do corpo da qual nem o divino pôde evadir- se completamente.

O próprio corpo humano remete à Natureza, entendida desde os *Hexamerons* de Basílio e Ambrósio (interpretações alegóricas sobre a Obra dos seis dias, que conhecidas por Agostinho o levariam a descobrir que "a letra mata e o espírito vivifica" [256)] como fonte de saber da vida e do comportamento humano. Assim, a

---

[254] Se o conceito da Igreja como *corpus Christi* remonta a São Paulo (1 *Cor* 12,12-27; 1 *Cor* 6,15;*Ef.* 4,4-16), a expressão *corpus mysticum* não possui raízes na tradição bíblica. Inicialmente ganhando destaque na época carolíngia, a expressão não se referia ao corpo da Igreja, nem à unicidade da sociedade cristã, mas à hóstia consagrada, significado que continuou a ser usado durante vários séculos, com raras exceções. No entanto, em reação aos heréticos que tendiam a espiritualizar a Eucaristia, a Igreja foi impelida a enfatizar a presença real do Cristo humano e divino no Sacramento do Altar. O pão consagrado passou a ser designado como *corpus Christi*, sendo instituída a sua comemoração pela Igreja Ocidental em 1264. Assim, o termo paulino que originalmente designava a Igreja cristã passava a nomear a hóstia consagrada enquanto a expressão *corpus mysticum,* até então utilizada para definir a hóstia, foi transferida gradualmente a partir de 1150 para a Igreja como corpo organizado da sociedade cristã. KANTOROWICZ, E. *Os dois corpos do rei:* um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 126-127.

[255] SCHMITT, J. C. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006. p. 18.

[256] 2 *Cor* 3,6. A referência paulina entra-se nas *Confissões*, Livro VI, 4, 6. Cf. AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 150.

exegética medieval percebeu a natureza como um livro que contém o códice cifrado da Criação. As iniciais bíblicas do nosso corpo documental apresentam o mesmo enigma da Criação num código visual que especialmente, a exemplo dos *BGUC 3, 4 e 5,* trabalham o motivo cosmológico em relação com a chave soteriológica. Assim como o homem e a natureza têm um início e um fim, que começa com a Criação do mundo e do homem e termina com o fim dos tempos, existe a possibilidade de retorno do homem ao Paraíso, do qual a humanidade foi expulsa por conta do Pecado dos Primeiros Pais, pela Redenção operada na cruz pelo novo Adão, o Cristo[257], Senhor da Criação realizada pela Palavra, figurada no Livro como nos recordam as imagens do *Pantocrator* com as Escrituras nas iniciais da *Bíblia do Lorvão* e do *BGUC 3.*

A inicial deste último códice nos apresenta de uma maneira tocante o Verbo Encarnado, gesto de amor pela Criação que se duplica no carinho dado e concedido em todos os momentos da sua existência terrena, como afirma a ternura entre a Virgem e o seu Filho. Menino, o Cristo ergue os seus olhares para a sua mãe e do alto da cruz é ainda na sua direção que consuma a Redenção de todas as criaturas. O códice de origem bolonhesa, um dos exemplos da passagem da hierática Virgem em Majestade para a Mãe, que se inclina totalmente no aconchego para o seu Filho, ainda que tributária de uma influência bizantina, mostra uma concepção ligada à mística franciscana[258].

A inovação iconográfica das Bíblias dos séculos XII e XIII[259] que apresentam a crucificação do Cristo nas iniciais do *Gênesis,* tal como encontramos nos códices *BGUC 3, 4 e 5* representa com semelhanças e especificidades esse mesmo amor da

---

[257] MURATOVA, X. Guardare la natura. In: CASTELNUOVO, E.; SERGI, G. (Dir.). *Arti e storia nel Medioevo III:* Del vedere: pubblici, forme e funzioni. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2004. p. 437-447.
[258] FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa.* São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 331-333.
[259] NASCIMENTO, A. A. A imagem possível do Criador. In: _____ (Coord.). *A imagem do tempo:* livros manuscritos ocidentais. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000. p. 49-65.

Providência pelas suas criaturas. Se a diretriz pela qual toda a Criação se orienta para o gênero humano pela ordem divina é visualmente explicitado nos códices referidos e na *Bíblia do Lorvão*, não o deixa de ser também no restante do nossa documentação. Em *Santa Cruz 1* a figura divina adverte o casal dos perigos da tentação e nem mesmo no momento da expulsão do casal do Paraíso os abandona, realizando mais uma intervenção apresentado-lhes a veste. A imagem do *Hexameron* do Lorvão também não escapa da lógica da salvação pelo Verbo Encarnado pois é uma figura com auréola cruciforme, símbolo da Trindade e marca indubitável da remissão dos pecados pela cruz, que abençoa a primeira mulher.

As imagens da figura divina e dos pais da humanidade, representados corporeamente, nos levam a refletir sobre a criação realizada "à imagem e semelhança de Deus" (*Gn.*1,26-27). Aliás, nos medalhões dos dias da Criação, com destaque para o *C.F.106*, perceba-se que, apesar do homem ter sido criado no mesmo dia que os animais terrestres, domésticos e selvagens (*Gn,*1,24-27), a Criação de Eva, ou seja, da humanidade, é deslocada para um outro medalhão. A coincidência da criação do gênero humano com os restantes animais terrestres foi amenizada, por exemplo, com Agostinho, "contudo, pela excelência da razão, segundo a qual o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, fala-se dele em separado"[260].

Reinterpretando o texto bíblico, o desconforto de ter sido criado no mesmo dia que os répteis e outros animais era suavizado e mesmo suplantado pelo argumento da criação "à imagem e semelhança divina". No entanto, convém pontuar os motivos pelos quais os filósofos negaram ao corpo humano a semelhança divina[261].

---

[260] *Comentário ao Gênesis*, XV, 55. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005, p. 636.
[261] Apesar de ser uma discussão candente na Antiguidade, clássica e tardia, optamos por referenciar neste capítulo, em complementação ao que já mencionamos anteriormente, apenas as principais

Comecemos lembrando que em hebraico, imagem é *selem* e semelhança, *demut*. Segundo os filólogos, *selem* refere-se à imagem plástica e *demut* possui uma acepção atenuada e imprecisa para evitar o perigo do antropomorfismo. Os Pais da Igreja usando a versão dos Septuaginta leram a versão onde *selem* e *demut* foram traduzidos por *eikôn, homoiôsis* e *idea* e mais, o "à" foi traduzido por *kata,* termo que sugeria no pensamento filosófico grego uma imagem intermediária, um modelo que não é Deus e ao qual o homem se assemelha, conceito utilizado por Fílon.

Destaque do ramo helenizante do judaísmo nas especulações sobre a imagem, para Fílon de Alexandria o homem é realmente a imagem de Deus, mas através do *Logos,* ou seja, o homem é a imagem de uma imagem[262]. Portanto, para Fílon e os representantes do platonismo posterior, a imagem encontra-se unicamente na alma[263].

Primeiro a tentar uma mediação entre a mensagem bíblica e a filosofia grega, o que o coloca na condição de precursor dos Padres, Fílon permaneceu ligado ao que ele próprio chamava de "filosofia mosaica"[264]. A discussão da imagem no cristianismo, porém tem como um dos seus fundamentos principais as *Epístolas* de Paulo que compõem, quase integralmente, os textos relativos à imagem no Novo Testamento[265]. Os textos paulinos afirmam claramente que somente Cristo é a

---

influências sofridas por Ambrósio e as polêmicas mais significativas dos séculos XII e XIII, período da produção das imagens que estudamos.

[262] "Não existe nada saído da terra que se pareça mais com Deus do que o homem. Mas que ninguém cogite de representar tal semelhança pelos traços do corpo: Deus não tem a figura humana, e o corpo humano não tem a forma de Deus. A imagem se aplica ao intelecto, o guia da alma. É de fato, com base no modelo deste intelecto único e universal que, à maneira de como se reproduz um arquétipo, foi copiado o intelecto de cada homem particular". Fílon. *De opificio mundi*, p. 69 apud BESANÇON, op. cit., 1997, p. 137.

[263] Ibid., p. 136-138.

[264] REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia patrística e escolástica*. São Paulo: Paulus, 2005. v. 2. p. 31.

[265] A exemplo do que encontramos na *Epístola aos Filipenses* 2, 6-11 "que existia na forma (*morphé*) de Deus, não considerou o ser igual a Deus como algo a que se apegar ciosamente, mas esvaziou-se a si mesmo e assumiu a condição de servir, tomando a semelhança humana. E, achado em figura de homem, humilhou-se e foi obediente até a morte, e morte de cruz! Por isto, Deus o sobreexaltou

imagem de Deus, possuindo uma superioridade infinita sobre todos os outros seres. “Imagem do Deus invisível”, o Cristo não é a cópia diminuta do Divino. A concepção de um Deus transcendente que, por ato de sua graça, queira ser contemplado pelo homem e que para tanto disponha ao seu alcance um espelho[266] germinará no meio cristão já na doutrina paulina[267].

O primeiro Adão é o modelo da condição corporal enquanto Cristo, o segundo Adão, sinaliza a nossa futura condição de ressuscitados, explicitando a renovação protagonizada por Cristo na criação. A Redenção da Criação, e não o abandono do corpo e do universo material, passa a caracterizar a ascensão espiritual. Existe portanto, em princípio, uma semelhança entre a imagem terrestre e a imagem celeste assim como uma relação temporal entre o agora e o amanhã[268]. As iniciais historiadas do *Gênesis* que estudamos não só estão na Bíblia como têm no Livro Sagrado a sua origem e justificativa. É a própria Bíblia que nos fala que o Deus Criador e o Deus Salvador são um só como podemos visualizar nas imagens do Cristo presidindo a Criação, o novo Adão que na maioria dos medalhões apresenta semelhanças flagrantes com o humano Adão[269]. É ainda no início do cristianismo que encontramos a possibilidade de representação do Paraíso terrestre[270] com

---

grandemente e o agraciou com o Nome que está acima de todo nome, de modo que, ao nome de Jesus, se dobre todo joelho dos seres celestes, dos terrestres e dos que vivem sob a terra, e, para glória de Deus, o Pai, toda língua confesse: Jesus é o Senhor”. Em *Colossenses* 1,15-120 encontramos: ”O Filho é a imagem do Deus invisível, o primogênito de toda a criação. Porque nele foram criadas todas as coisas que estão nos céus e na terra [...] Tudo foi criado por ele e para ele, e ele é antes de todas as coisas e todas as coisas subsistem por ele. Ele é a cabeça do corpo da Igreja, ele é o princípio [...] pois nele aprouve a Deus fazer habitar toda a plenitude e reconciliar por ele e para ele todos os seres, os da terra e os dos céus, realizando a paz pelo sangue de sua cruz.”

[266] “Todos nós, pois, vendo de rosto descoberto como num espelho a glória do Senhor, somos transformados na mesma imagem, de claridade em claridade, como pelo Espírito do Senhor”. 2 *Cor.* 3, 18.

[267] “O primeiro homem Adão, foi feito alma vivente, o último Adão, espírito vivificante. O primeiro homem formado da terra é terreno, o segundo homem, vindo do céu é celeste [...] Pelo que, assim como trouxemos a imagem do terreno, tragamos também a imagem celeste”. I *Cor*.15,45-49.

[268] BESANÇON, op. cit., 1997, p. 138-141.

[269] Embora nos medalhões do *BGUC 3,* códice no qual é mais flagrante a influência bizantina, encontremos uma diferenciação maior entre a imagem divina e a de Adão.

[270] *Apocalipse,* 21, 2-4.

edifícios com torres e janelas como no *Hexameron* do Lorvão e, ainda mais, é na Bíblia que os artífices das iluminuras podem imaginar que a sua obra oferece as garantias da ressurreição, onde tudo será reintegrado no Alfa e Ômega da Criação.

Orígenes, um dos mais importantes Pais do início do cristianismo também apregoava que o homem foi criado "à imagem da imagem"[271]. Ou seja, o "segundo a imagem" não diz respeito ao corpo, pois isso implicaria em supor que Deus é corpóreo, mas sim à alma, ou melhor, ao *Logos*, o seu elemento superior[272]. Na senda de Orígenes, a obra de Ambrósio[273] foi o elemento desencadeador para a contundente reação de Agostinho contra os que creditavam um corpo a Deus[274].

Partindo do princípio já conhecido segundo o qual nem a natureza nem o corpo foram criados à imagem e semelhança de Deus, os autores do século XII não deixaram de apontar que a matéria não é má em si, embora exista uma inegável e sólida hierarquia de valores que situa a natureza no limiar da anagogia. No contraste entre o perecível e o imutável, o corpo, assim como todo o cosmos, estão a serviço da ascensão espiritual não existindo espaço para os resquícios do pessimismo maniqueísta, indefensável perante a Encarnação e a Ressurreição[275].

O conjunto das imagens que estudamos ao apresentar a figura divina na forma humana e na maioria dos casos, semelhante a Adão, mostra a autonomia da iconografia frente ao pensamento doutrinário, ao mesmo tempo em que o

---

[271] ORÍGENES. *Tratado dos princípios*, I, 2,4 apud BESANÇON, op. cit., 1997, p. 153.
[272] BESANÇON, op. cit., 1997, p. 153.
[273] *Hexameron* VI, 8 ,44. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit. 1979.
[274] *Sobre o Gênesis contra os Maniqueus* I, 27. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005, p. 525-526.
[275] JAVELET, R. *Image et ressemblance au douzième siècla:* de Saint Anselme a Alain de Lille. Chambéry: Éd. Letouzey & Ané,1967. t. 1. p. 225. Poderia causar uma certa estranheza quando no século XII, o bispo de Segni, Bruno de Asti, defendeu que o "façamos à imagem" se endereçava ao homem como um todo inclusive ao seu corpo (JAVELET, p. 234). Contudo o seu raciocínio visava abordar o mistério da Encarnação, momento supremo da humanidade e de toda a natureza: "Deus deu também corporalmente ao homem uma imagem tal que seu Filho – que certamente é Deus – deveria receber segundo uma disposição eterna. Assim, não somente nosso homem interior, mas nosso homem exterior devem ter uma certa aparência semelhante a Deus" (Bruno de Asti-*In Gen,...PL* 164,158 AB).

acompanha, pois a importância da matéria, criada nas suas mais diversas formas, é sempre reafirmada pelas contínuas bênçãos da divindade, por sua vez sempre ressaltada em relação aos outros elementos da composição através de recursos como a sua centralidade nas imagens, altura e mesmo a presença do ouro nas auréolas cruciformes.

A complexa passagem do simbolismo da natureza para a pesquisa sobre a natureza, da teologia simbólica para o debate dialético, tem o seu baluarte na Escola de São Vitor cujo mestre, Hugo de São Vitor, é presença constante nos *scriptoria* portugueses medievais[276]. Ciente dos perigos da vaidade do mundo[277], não deixou de ser um contemplador atento[278] afinal, a revelação existencial da presença do Criador na sua obra nos é oferecida pela natureza criada[279] pois no "simulacro da sabedoria", na beleza ou na forma dos seres visíveis está o "primeiro vestígio da contemplação" [280].

Segundo Hugo de São Vitor, o espírito humano foi criado à imagem de Deus. Há no homem algo afim com Deus, o seu espírito e o seu entendimento, pois o homem foi criado de maneira a poder erguer-se ao conhecimento divino a partir do seu próprio ser[281]. O espírito traz impresso em si a semelhança espiritual com tudo o que existe[282], o que confere uma extraordinária dignidade à natureza humana. Em

---

[276] MATTOSO, op. cit., 1997, p. 387-389.

[277] Segundo Hugo de São Vítor: "O espírito, de fato, quando é adormecido sob o efeito das paixões corporais e arrastado para fora de si por obra das formas sensíveis, esquece o que ele foi e, não lembrando de ter sido outra coisa, se acha como sendo apenas aquilo que ele parece ser". HUGO DE SÃO VITOR, op. cit., p. 51.

[278] "Eu me permito afirmar que nunca desprezei nada daquilo que se relacionasse com a instrução, mas aprendi muitas coisas que aos outros pareceriam semelhantes ao divertimento ou ao devaneio. Lembro-me que, quando ainda era pequeno estudante, decidi aprender os vocábulos de todas as coisas que caíssem sob os olhos ou viessem a ser usadas, ponderando que não pode perquirir livremente a natureza das coisas aquele que ignora até o nome delas". Ibid., p. 237-239.

[279] JAVELET, op. cit., p. 229.

[280] HUGO DE SÃO VITOR. *Didascálicon*, VII, 16, P.L.176, 824 B. A partir dos estudos de Edgar de Bruyne, é possível encontrar no vitorino ecos da tradição neoplatônica através do viés de Escoto Erígena. DAVY, op. cit., p. 116-117.

[281] *De sacram*. I,3,1; 217 A.

[282] *Didasc*. I,2 ; 742 C. In: HUGO DE SÃO VITOR, op. cit., p. 49.

uma concepção que hierarquiza a semelhança divina em teofanias, o homem é a encruzilhada de uma criação, segundo a qual quanto mais uma criatura se aproxima de Deus, mais nela se realiza a semelhança divina. Na realidade cósmica complexa na qual tudo se assemelha e se pode conhecer[283], encontra-se em nós a figura do mundo, somos microcosmo[284]. O cosmos, obra divina e portanto, perfeita, aparece na iconografia como uma esfera estando presente na inicial do *Gênesis* dos códices *CF106, BGUC3, BGUC4 e BGUC5*. Associada desde sempre à divindade, a forma circular permite reconstruir todas as demais figuras geométricas, assim como da infinitude de Deus todas as criaturas foram criadas[285].

O tema, com as suas raízes nas cosmogonias do Oriente Antigo, foi difundido, por exemplo, nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, que expõe a anatomia humana revelando uma ordem universal[286] obediente à vontade divina[287] na qual terra, água, fogo e ar são os elementos constitutivos e responsáveis pela correspondência direta entre o homem e o mundo, entre o microcosmo e o macrocosmo[288]. Assim como são três as esferas do mundo - a celeste, a terrestre e a infernal; também são três as esferas humanas: inteligência, corpo e carne, cada uma com o seu respectivo

---

[283] JAVELET, op. cit., 1967, p. 232.

[284] *ADAM*, o protótipo do homem, microcosmo original, recebeu esse nome composto das iniciais das regiões do mundo: Anatolia, Dysus, Arctos, Mesembria. Cf. HONORIUS, *Elucidarium*, I, 11, P.L.172, 1117 A apud JAVELET,op. cit., p. 231.

[285] LURKER, op. cit., 1993, p. 90.

[286] A saúde do corpo que, como o mundo, é considerado perfeito, pois foi concebido por Deus, dependia da harmonia entre os quatro elementos, exprimindo uma concepção relacionada a um verdadeiro equilíbrio cósmico cuja dinâmica incluía também a velhice. A associação do desequilíbrio à doença, obstáculo ao funcionamento habitual de um corpo capaz de trabalhar e se movimentar, torna muito mais coerente as expressões utilizadas nos livros de milagres em Portugal ao longo dos séculos XII e XV para a cura, freqüentemente descrita em termos que a definem como restituição natural da ordem das coisas. MATTOSO, J. *Fragmentos de uma composição medieval*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1990. p. 233-252..

[287] ANDRADE FILHO, R. O. A respeito dos homens e dos seres prodigiosos. *Revista USP*, São Paulo, n. 23, p. 77-83, 1994. p. 78.

[288] "A carne está integrada pelos quatro elementos: ela é terra enquanto carne, ar na respiração, água no sangue e fogo no calor vital. Cada um destes elementos ocupa sua parte específica, retornando a sua essência quando a integridade corporal é dissolvida". *Etimologias* Livro XI, 1, 16. In: ISIDORO DE SEVILHA, op. cit., 1982.

centro: o coração[289], a cabeça[290] e o umbigo[291].

No século XII, época de maior difusão desse tema[292], Honorius Augustodunensis,[293] apresentando uma série de semelhanças com Isidoro, estabelece as relações entre o homem e os quatro elementos da natureza: o céu à cabeça, o ar ao peito, o mar ao ventre e a terra aos pés. As analogias são estendidas aos sentidos: o tato à terra, o paladar à água, a visão ao fogo, a audição e o olfato ao ar. Seguindo um tema de tradição judaico-grega, o homem ainda se assemelha às pedras pelos ossos, às árvores pelas unhas, às ervas pelos cabelos e aos animais pelos sentidos[294].

Alvo de especulações filosóficas, o tema teve destaque nas iluminuras pois, para além da referida função didática das imagens[295], o livro foi o lugar por excelência da combinação da palavra e da imagem, alcançando a sua mais alta realização e a sua forma mais variada. Enquanto no nosso corpo documental a questão foi tratada visualmente através dos medalhões nos quais o Criador sustenta o universo antes de iniciar a separação dos elementos primordiais, dos quais surgirão as criaturas, representados em uma amálgama na qual as cores distinguem tais elementos como no *CF 106,* simplesmente sugeridos por circunvoluções nos

---

[289] Livro XI,1,119. In: Ibid.
[290] Livro XI,1,25. In: Ibid.
[291] Livro XI, 1,99. In: Ibid.
[292] Momento no qual os comentadores do *Timeu* de Platão, conhecido pela versão de Chalcidius, encontraram a descrição de um mundo concreto dotado de um movimento autônomo que supõe uma alma motriz do universo, a *alma mundi* na qual Abelardo verá o Espírito Santo. DAVY, op. cit., 1955, p. 103.
[293] *Elucidarium*,I,11; P.L.172, c.1116.
[294] No manuscrito *Clavis physicae* (Biblioteca Nacional de Paris : *ms.lat. 6734*) de Honorius Augustodunensis, o tema da Alma do mundo aparece em uma iluminura sob a forma de uma mulher que sobre os braços apresenta um dístico com a inscrição *vegetalis in arboribus, sensibilis in pecoribus, rationabilis in hominibus*. A sua cabeça é circundada por dois medalhões figurando o Sol e a Lua e nos quatro cantos , medalhões designam os quatro elementos e as suas qualidades. DAVY, op. cit., 1955, p. 29.
[295] Função cumprida não somente pela iluminura, mas também por toda representação pictural, principalmente na arte monumental, suporte das primeiras representações tipológicas conhecidas, indicadoras de como o Antigo Testamento prefigura o Novo. Porém, é importante recordar a especificidade da iluminura, evitando o erro de tratá-la simplesmente como uma forma de pintura monumental de formato reduzido ou ainda como substituta dos afrescos. PÄCHT, O. *L´enluminure médiévale*. Paris: Macula, 1997. p. 155-158.

códices *BGUC 4 e BGUC 5*; não podemos deixar de ao menos referir outras maneiras de afrontamento visual da questão, provas irrefutáveis de que a Idade Média não temia representar visualmente sistemas filosóficos complexos, oferecendo aos olhos as imagens do homem - microcosmo, a exemplo dos manuscritos da abadia de Prüfening[296].

Hildegarde de Bingen, a visionária do Reno, não chegou a essa concepção de mundo por especulações teológicas, mas a obteve por uma iluminação, *per viam viventis luminis*[297]. Nas suas obras *Sci vias Domini* e *Liber divinorum operum simplicis hominis*[298]*,* a abadessa de Rupertsberg realiza uma analogia entre macrocosmo e microcosmo marcada pela beleza, pois Deus criou um universo magnífico e fez o homem a imagem da sua própria beleza[299], elemento intrínseco da composição[300].

”Não és tu a inventora da visão, nenhum outro homem não pôde sequer imaginá-la. Sou Eu que decidi tudo antes do início do mundo”**,** disse a voz celeste a Hildegarde, tal como aparece no prefácio do *Liber divinorum operum*[301]*,* mas se a abadessa viu e ouviu com os olhos e ouvidos interiores do seu espírito, as imagens não deixam de ser uma obra humana, mesmo quando elas tendem a negar sua

---

[296] *Glossario,* de Salomon de Constance e o *Tratado astronômico.* PÄCHT,op. cit., 1997, p. 158.
[297] LIEBESCHUTZ, H. *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen.* Leipzig-Berlin, 1930, p. 12, nota 1 apud PÄCHT, op. cit., 1997, p. 206.
[298] *PL.*197 apud DAVY, op. cit., 1955, p. 104.
[299] Apesar de se definir como uma ignorante das letras, a percepção de Hildegarde faz eco com o pensamento de Agostinho (*De Trinitate*,XII,1sq.;P.L.42,c.997 sq.). As relações entre o microcosmo e a conseqüente importância da natureza, espelho no qual o homem pode contemplar a imagem de Deus, manifestam ainda a bondade divina enfatizada por Agostinho no embate contra o dualismo maniqueísta (*De Civitate Dei,* XI,21-22 P.L.41c.333-335). A *bonitas* como causa da criação foi uma noção freqüentemente retomada pelos Pais da Igreja. DAVY, op. cit., p. 103-105.
[300]A imagem revela o homem-microcosmo em estado de nudez, demonstrando um amor pela modelagem do corpo que comprova, já no humanismo dos intelectuais do século XII, a aliança do prazer estético das formas com o amor pelas proporções. LE GOFF, J. *Os intelectuais na Idade Média*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 54.
[301] Apud SCHMITT, op. cit., 2002, p. 327.

origem real[302]. As ligações entre o mundo visível e o invisível que Hildegarde traça na sua relação microcosmo-macrocosmo[303] representam mais uma das várias tensões da conjuntura marcada pela "descoberta do sujeito cristão" nas palavras de Jean Claude Schmitt[304]. E uma das mais significativas é a incontestável repartição da autoridade entre os homens e as mulheres na sociedade e na Igreja. Para Hildegarde é necessário realizar a chamada "retórica da negação" do sonho, insistindo repetidamente na veracidade das visões para que as suas palavras de mulher possam ser reconhecidas como autênticas[305].

A questão dos elementos constitutivos do cosmos nas imagens da Criação do mundo devem fazer ainda que os nossos olhos se voltem mais uma vez para o terceiro medalhão da *Bíblia do Lorvão*, no qual destaca-se cromaticamente no centro da esfera o elemento terra, em consonância com a tradição bíblica, na qual o *Gênesis* nos apresenta na obra dos seis dias, a criação do céu, do dia e da noite em função da Terra, centro do Universo, conforme os diferentes exegetas não se cansaram de reafirmar, embasados em uma tradição herdada da Antiguidade Clássica e associada à Patrística na qual o *Hexameron* de Ambrósio se destaca. No entanto, embora ninguém ouse contestar que a Terra é o centro do universo, a partir do século XII, conquanto permaneça uma visão de mundo de inspiração platônica e patrística, é perceptível, embora de modo difuso, um novo saber[306].

Afinal, um novo contexto econômico e político e o afluxo das traduções de textos científicos e filosóficos gregos e árabes marcaram, entre os séculos XII e XIII, a transformação da experiência da natureza, cada vez mais dotada de uma

---

[302] A exemplo das *achéiropoiètes* como nos recorda Schmitt. Ibid., p. 288.
[303] *Liber divinorum operum. Ms. 1942, fol.91r*. Lucca.
[304] SCHMITT, op. cit., 2002, p. 337.
[305] Ibid., p. 325-344.
[306] RIBÉMONT, B. Si la Terre était trouée de part en part : evolucion d´une image didactique médiévale sur la Chute des Graves. In: COLÓQUIO 'A IMAGEM DO MUNDO NA IDADE MÉDIA', 1992, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. p. 177.

consistência ontológica própria, perceptível inclusive na cronística. Os anais crúzios contemporâneos de Afonso I reforçavam a influência divina no desenrolar das conquistas propiciando as vitórias cristãs, ao passo que os cronistas posteriores, sem desprezar a importância da proteção celeste, passaram a exaltar os atributos físicos dos reis verificando-se um extraordinário desenvolvimento do vocabulário corporal associado às práticas da guerra[307].

Portanto, enquanto no século XII predominaram os textos platônicos e herméticos, a concepção aristotélica passa a embasar o século seguinte. A mudança já era perceptível, por exemplo, em Guilherme de Conches, representante do naturalismo chartriano que, replicando contra a denúncia de Guilherme de Saint-Thierry a S.Bernardo da existência de pessoas que explicavam a criação de Adão "não a partir de Deus, mas da natureza, dos espíritos e das estrelas"; retrucou: "Ignorando as forças da natureza, eles [...] nos condenam a ficar como rústicos dentro de uma crença sem entendimento" [308].

Porém, nem todos os intelectuais medievais aderiram ao aristotelismo tomado como sistema filosófico coerente. O aristotelismo corrente dos letrados era muito mais uma arte do silogismo concebida como técnica demonstrativa por excelência[309]. Faz-se ainda necessário pensar não só em Aristóteles, seja ele o lógico, o moralista ou o metafísico, mas no Aristóteles comentado principalmente por Averróis[310]. Assim, enquanto os grandes doutores dominicanos Alberto Magno e

---

[307] SILVÉRIO, C. *Representações da realeza na cronística medieval portuguesa:* a Dinastia de Borgonha. Lisboa: Colibri, 2004. p. 21.
[308] Apud LE GOFF, op. cit. 1989, p. 49-51.
[309] VERGER, J. *Homens e saber na Idade Média*. Bauru: Edusc, 1999. p. 34-35.
[310] Comentários provavelmente traduzidos do árabe para o latim por volta de 1220 e que repercutiram principalmente na faculdade de artes de Paris nos anos 1260-70 e, após as duras perseguições impostas na França; na Universidade de Pádua durante os séculos XIV e XV. No trânsito entre o mundo árabe e o cristão, a Península Ibérica desempenhou papel relevante, nomeadamente pela Escola de tradutores de Toledo, em funcionamento desde a primeira metade do XII. No entanto, as mudanças não podem ser atribuídas a simples tradução de obras. O impacto é "conseqüência das

Tomás de Aquino se esforçaram para conciliar o filósofo com as Escrituras[311], os averroístas, a partir das inevitáveis contradições, chegaram, não raras vezes, ao extremo questionando a própria existência de Adão e Eva[312]. No entanto, embora a menção a essas mudanças seja necessária, até porque nos séculos XII e XIII a ameaça e a presença herética comandaram os desenvolvimentos da arte que se afirmava, em primeiro lugar, como uma predicação da verdade; não podemos esquecer que a arte está longe de resolver-se nas fórmulas que os mestres da vanguarda teológica propuseram[313]. Aliás, convém apontar que nas bibliotecas monásticas portuguesas predominavam as obras relacionadas à l*ectio divina* e à formação litúrgica geral, estando ausentes entre os manuscritos do século XII ou do início do XIII as obras de Boécio e mesmo o *Organon* de Aristóteles, além de outros autores e textos recém-traduzidos do árabe que impulsionaram as mudanças da filosofia do Ocidente[314]. Essas ausências, somadas ao fato do ensino ministrado nas escolas monásticas e catedralícias e, mais tarde, na universidade portuguesa, não poder ser comparado, inclusive em termos de prestígio, às suas congêneres na França, Itália e Espanha; não devem relegar o papel de difusão e circulação dessas novas idéias por conta dos estudantes portugueses, geralmente membros do clero,

---

alterações de interesses e, sobretudo, de metodologia da discussão de questões essencialmente teológicas, ocorridas desde o século XI, que se abriu a novo métodos e a outras exigências de fundamentação". MEIRINHOS, J. F. Ecos da renovação filosófica do século XII em Portugal no tempo de Afonso Henriques. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no Século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. v. 4. p. 155.

[311] LE GOFF, op. cit., 1989, p. 89.

[312] Tomás Escoto, antigo frade franciscano e dominicano, que já percorrera várias regiões da Europa, no início do século XIV, foi um dos vários mestres estrangeiros que acabou passando por Lisboa ensinando que o mundo era eterno e que não havia existido o primeiro homem de que fala o *Gênesis* e nem haveria o último, tese expressamente averroísta e já condenada em Paris em 1277. Não é fácil conhecermos ao certo o pensamento de Tomás Escoto pois, apesar das suas declarações na Escola de Decretais de Lisboa, basicamente as suas referências se encontram nas obras do seu antagonista, Frei Álvaro Pais. SARAIVA, A. J. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal.* 3. ed. Lisboa: Gradiva, 1993. p. 134-135.

[313] DUBY,G. *O Tempo das catedrais:* a arte e a sociedade 980-1420. Lisboa: Estampa, 1993. p. 102.

[314] MEIRINHOS, op. cit., 1996, p. 154-170.

que foram atraídos, especialmente pela Universidade de Paris[315], fator provavelmente relacionado à presença das Bíblias universitárias estrangeiras na Biblioteca da Universidade de Coimbra.

2.2 - O entendimento pelos sentidos

"O nosso espírito acanhado não pode captar a verdade a não ser por meio das representações materiais"[316] pensava o abade Suger de Saint Denis propondo o alcance da verdade pela via do sensível. A imagem verdadeiramente revela o invisível e para se aceder ao seu significado oculto, importa ultrapassar as fronteiras da aparência. Afinal, não existe na Idade Média uma imagem que seja somente representação, e seja qual for o seu suporte, no nosso caso os manuscritos, a imagem adere ao objeto que lhe concede uma função[317]. É legítimo supor monges e freiras frente às inicias do *Gênesis* em alguns dos momentos mais importantes da liturgia, como a Quaresma e o Sábado Santo, observando o cuidado e o empenho do iluminador na figuração das fraquezas humanas e no resplendor da Providência, assim como os códices *BGUC 4 e 5,* acompanhando os estudantes nas suas vigílias de estudo e, com certeza, a imagem de Eva do *Hexameron* deteve os olhares dos monges e freiras do mosteiro por muito tempo, como atesta a própria condição do pergaminho. A *lectio,* que possuía um papel fundamental na vida das comunidades

---

[315] Tema pouco desenvolvido na historiografia portuguesa, no qual destaca-se a iniciativa de: FARELO, M. S. Os estudantes e mestres portugueses nas escolas de Paris durante o período medievo (Sécs. XII-XV): elementos de história cultural, eclesiástica e econômica para o seu estudo. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XIII-XIV, Lisboa, p. 161-196, 2002.
[316] DAVY, op. cit., 1955, p. 104.
[317] BASCHET, op. cit., 1996, p. 9.

monásticas, tinha como primazia o texto bíblico[318], portanto não é impertinente a grande importância dada aos comentários sobre a Bíblia, especialmente o texto de Ambrósio, o *Hexameron*, lido tanto no Lorvão quanto no mosteiro de Santa Cruz[319]. Obra de um moralista que não tinha os filósofos em bom conceito[320], a Criação do Homem realizada "à imagem e semelhança" divina foi uma questão crucial na elaboração da oposição e complementaridade entre o corpo e a alma e tema do nono e último sermão do *Hexameron* ambrosiano[321]. Alerta às fraquezas da carne[322], "perigoso lodaçal" no qual a alma podia escorregar a qualquer momento[323], ao tratar da criação do gênero humano, Ambrósio contudo afirma que, embora o corpo não possa ser à imagem de Deus[324], ainda assim é dotado de "beleza e elegância que ninguém poderia negar"[325], o que lhe confere uma inegável superioridade sobre todos os outros seres[326], pensamento que certamente tocou a sensibilidade dos que acharam por bem copiá-lo no mosteiro e mantê-lo pelos séculos adiante.

A exposição de Ambrósio, centrada em uma descrição hierárquica iniciada pelas partes superiores, parte do princípio de que a constituição do corpo humano é

---

[318] O Costumeiro de Santa Cruz, por exemplo, previa a leitura, tanto no ciclo do ano litúrgico quanto no ciclo diário, desde as matinas até as completas, freqüentemente continuadas no refeitório. A solenidade do ato era duplicada nos gestos de manuseio dos livros, especialmente da imponente Bíblia gigante de Santa Cruz. FRIAS, A. F.; MEIRINHOS, J. F. Livros e comentários bíblicos. In: FRIAS, A. F.; COSTA, J.; MEIRINHOS, J. F. (Coord.). *Santa Cruz de Coimbra:* a cultura portuguesa aberta à Europa na Idade Média. Porto: Biblioteca Municipal do Porto, 2001. p. 85-87.

[319] Ao contrário do exemplar do Lorvão, elaborado no próprio mosteiro, o códice *Sta.Cruz 58, nº geral 836,* que possui um enxerto do *Hexameron,* foi copiado no mosteiro de São Rufo de Avinhão em meados do século XII. Cf. Ibid., p. 96.

[320] GILSON, E. *A filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 125-126.

[321] Segundo as nossas verificações, a partir da informação prestada pelo Prof. Aires Augusto do Nascimento, os monges do Lorvão copiaram do sétimo ao décimo capítulo, do nono sermão do sexto dia, ou seja, a parte final da obra, guia desta parte do capítulo, segundo a edição de AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979.

[322] BROWN, P. *Corpo e sociedade:* o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 288-300.

[323] *Hexameron* 3 .1.4 *C.S.E.L*.31;*P.L.*14: 169AB. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979.

[324] "*Anima igitur nostra ad imaginem dei est". Hexameron,* VI, ser. IX, c. 7, 43. In: Ibid., p.387.

[325]*Hexameron* VI, ser. IX, c. 9, 54. In: Ibid., p. 400.

[326]*Hexameron* VI, ser. IX, c.9, 54. In: Ibid. p. 401.

parecida com a do mundo[327], e assim como o céu se sobrepõe à terra e ao mar, a cabeça domina todos os membros do nosso corpo[328]. O valor simbólico da cabeça[329] é um dos elementos mais expressivos do princípio cristão da hierarquia como já afirmava São Paulo na sua primeira epístola aos Coríntios (11,3): “Cristo é a cabeça de todo o homem e o homem a cabeça da mulher, e Deus a cabeça de Cristo.” Concentrando todos os sentidos, a “mais segura de todas as partes transmite vigor e prudência para todos os outros membros”[330] e evidencia a vontade interior. Aspecto já ressaltado na literatura da Antiguidade e fundamental na iconografia medieval, especialmente na tendência bizantina, uma das grandes vertentes da teoria das proporções da época, baseada no princípio de esquematização planimétrica, passível de diferentes interpretações.

As composições de figuras a exemplo do *C.F.90* e da Madona do *BGUC3* são modelos da teoria bizantina das proporções que, centrada na fundamentação de que as partes do corpo se realçam umas das outras pela própria natureza; elaborou um sistema pelo qual as dimensões do corpo eram expressas em comprimentos da cabeça, sede da expressão espiritual. Fundamentando como unidade de medida os valores métricos da face, essa teoria distanciava-se do modelo clássico, segundo o qual os valores métricos da face, pés, cúbito, mão e dedo tinham igual interesse[331].

O modelo bizantino, com grande repercussão no Ocidente, preocupou-se em

---

[327] *Hexameron* VI,ser.IX, *c.* 9, 55. In: Ibid. p. 401.
[328] Ibid.
[329] No decorrer da Idade Média, vemos a crescente tendência de localizar a sede da alma não mais na cabeça como afirmava Isidoro (*Etimologia*s, 1, 25),mas no coração, mudança provavelmente conectada com a crescente afetividade, perceptível tanto na cultura laica quanto na literatura religiosa. A lírica cortesã e as obras cisterciense e mendicante insistiam nos impulsos do coração e no fogo do amor terrestre e divino. Além disto, não se pode olvidar uma mudança nos esquemas hierárquicos da representação do corpo na literatura médica, assim como do corpo político. LE GOFF, J.; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 156-170.
[330] *Hexameron* VI, ser. IX, c. 9, 55. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 401.
[331] PANOFSKY, op. cit., 2004, p. 110-113.

determinar até mesmo as medidas dos detalhes da cabeça tomando o comprimento do nariz como unidade, possibilitando a configuração inteira da cabeça por três círculos concêntricos cujo centro comum estava na raiz do nariz, resultando no típico exagero da largura e altura do crânio, inclusive nas obras de formato menor, nas quais é difícil, ou impossível, a construção exata com compasso e régua, mas que derivam desse esquema tradicional. As cabeças voltadas a três quartos de perfil, como podemos visualizar melhor nas imagens referidas, eram construídas de maneira semelhante, embora exigissem a inclinação da cabeça, geralmente para a direita do espectador, como vemos na Madona do *BGUC3,* conquanto não existisse nenhuma prescrição rígida[332].

Retomando o texto ambrosiano, um destaque enfático é dado aos órgãos da visão[333]. Comparados ao Sol e à Lua, os olhos, sem os quais o corpo não passaria de "cárcere tenebroso", são as sentinelas que vigiam dia e noite[334]. Revelando os mundos interior e exterior, pelo brilho e inevitável referência à luz, desde a Antiguidade os olhos foram relacionados a uma simbólica astral[335]. Os olhos de Deus "infinitamente mais luminosos do que o Sol vêem todos os caminhos dos

---

[332] O gótico embora não tenha olvidado a estrutura orgânica, possuía uma forte tendência para a esquematização, construída não só em círculos, mas também em triângulos e pentagramas. A tendência para a determinação geométrica das formas era contrabalançada por um interesse nas dimensões. Ibid., 116-123.

[333] "Mas ninguém acredite que estou tendo pressa demais tratando desse assunto porque esquecendo a cabeça faço apenas o elogio dos olhos, dado que não é fora de lugar louvar o todo louvando uma parte dele e é fora de dúvida que os olhos são parte da cabeça". *Hexameron* VI, ser. IX, c. 9, 55. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 401.

[334] A utilização metafórica das partes do corpo, esboçada durante a Alta Idade Média, se politiza na época carolíngia e o século XII foi particularmente entusiasta dessa comparação. Um texto bastante interessante a esse respeito é o tratado *Adversus Simoniacos* (PL.143) escrito em 1057 por um monge loreno que se tornou o cardeal Humbert de Moyenmoutier,famoso divulgador da Reforma Gregoriana. Ele associa o célebre esquema trifuncional da sociedade com uma imagética organicista na qual a ordem clerical é a primeira na Igreja, assim como os olhos na cabeça. LE GOFF; TRUONG; op. cit., 2006. p. 163-165.

[335] No Egito, o Sol e a Lua eram os olhos de Hórus, na tradição hindu, os olhos de Prajapati, o deus criador.LURKER,op.cit.,p.165.; a Bíblia também está repleta de referências ligando a divindade aos olhos, símbolos da onisciência divina (*Jó* 34,21s; *Jr*.32,19; *Zc*.3,9*; Hbr*.4,13). HEINZ-MOHR, op. cit., 1994, p. 264.

homens e penetram os lugares mais secretos” [336]. E é esse olhar não só onisciente mas também onipresente em todos os tempos que nos lançam as figuras do *Pantocrator* do *BGUC 3* e a figura divina do primeiro medalhão de *Sta.Cruz 1* ao advertir, não só Adão e Eva, mas a todos que se postem frente à Palavra divina, sobre o interdito do Paraíso, a Árvore do Conhecimento do bem e do mal. O caráter narrativo das imagens, impulsionado pela direção dos olhares das figuras com os demais elementos da composição, é crucial na apreensão de sentido dado na sincronia da imagem, diferentemente da leitura diacrônica de um texto. No caso das iniciais historiadas, essa percepção deve ser ampliada não só para cada medalhão em si, embora este encerre em si mesmo um sentido, mas para todo o conjunto da inicial, sentido que deve mesmo ultrapassar as cercaduras da iluminura e abranger todo o fólio.

Assim, o mesmo medalhão de *Sta Cruz 1* simultaneamente nos oferece a possibilidade de ver um Adão que, submisso ao seu Criador, tem o seu olhar direcionado ao fruto proibido enquanto, com a mesma mão que segura a sua companheira, aponta para o próximo medalhão aonde se consuma o Pecado. Eva cujas feições nos fazem intuir um certo sorriso malicioso, enquanto apresenta um gestual de submissão, também indica para baixo, onde à espreita e com a cabeça direcionada para a mulher, encontra-se um dragão cujas cauda e boca se confundem com o entrelaçado vegetal, que permeia e ao mesmo tempo delimita as cenas, do qual sairão as raízes da árvore proibida, iniciando um ciclo de vida e morte só encerrado com o final dos tempos. A dinâmica do ciclo da Criação nos *BGUC 3,BGUC 4 e BGUC5* também é reforçada pelo olhar atento do Criador dispensado a cada uma das suas criaturas, perceptível no gestual da figura divina. E

[336] *Ecl.* 23,19.

ainda podemos visualizar nos *BGUC 4* e *BGUC 5* a figura divina que, abençoando o universo que acabou de criar pela Palavra, volta a sua cabeça e lança um olhar que parece ultrapassar as cercaduras das iniciais, dirigindo-se para o texto das Escrituras, transformando esse mesmo olhar em uma ponte entre as duas linguagens da conjugação do Verbo.

A necessidade permanente de vigilância do olhar em Ambrósio[337] é reflexo da advertência "todo o que olhar para uma mulher cobiçando-a já cometeu adultério com ela no seu coração"[338]. Dom divino, mas passível de exacerbar os sentidos na carne fraca, o olhar devia ser controlado[339], fazendo jus ao esforço da sabedoria divina que posicionou os olhos de modo estratégico para melhor alcançar a sua finalidade, cabendo às outras partes do corpo a proteção dos órgãos da visão. Protegidas também estão as pupilas[340], o centro dos globos oculares, cuidado fundamental pois "a inocência e a integridade, se contaminadas por uma pequena impureza, perdem o privilégio da beleza e é preciso estar atento para que nenhuma poeira de erro as suje". A atenção às pupilas dos olhos é significativa pois traz em si a idéia da especial proteção divina, segundo o próprio Ambrósio que repete a

---

[337] "[...] o teu olhar não rapte, o teu espírito não feche em si a beleza de uma mulher que passa". *Hexameron* VI, ser. IX, c. 8, 50. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 395.

[338] Mt. 5,28-29

[339] Controle que deveria ser reforçado, especialmente no tocante às mulheres, no pensamento medieval. Acreditava-se, por exemplo, que o olhar da mulher menstruada era capaz de embaçar os espelhos. A partir de Aristóteles, Alberto Magno chegou a elaborar uma explicação para o fenômeno pela qual o olho receberia o fluxo menstrual alterando o ar, transmitindo esse vapor nocivo. Após a menopausa, a mulher ficaria ainda mais perigosa, pois os excessos eliminados pelas regras seriam integralmente transmitidos pelo olhar. A obra *Admiráveis segredos de magia* do grande Alberto e do pequeno Alberto pontua ainda os olhares infectados das velhas, que contaminariam as crianças de berço, sendo que as mulheres pobres, devido a sua alimentação tosca seriam ainda mais perigosas. Claude Thomasset destaca que essa explicação pseudo-científica, justificativa para a exclusão, aplica-se a todas as mulheres que perderam a sua função na sociedade, ou seja, a capacidade de gerar. THOMASSET, op. cit., 1993, p. 92.

[340] Para Adriano de Gusmão, o "gosto ibérico revela-se nas figuras simetricamente dispostas, altas, esguias, um pouco hirtas e de rostos sumariamente desenhados, de olhos dilatados, à semelhança dos marfins, esmaltes e tecidos bizantinos, correntes na iluminura carolíngia do século IX e na Península em toda a iluminura moçárabe do século X e XI". BARREIRA, J. *Arte portuguesa*: pintura. Lisboa: Excelsior, 1946. p. 73-121.

invocação de Moisés[341].

Hildegarde de Bingen acreditava que os olhos se encontravam em uma região associadada à luminosidade lunar[342], considerando-os as janelas entre o mundo espiritual e o mundo material, espelhos da vida interior e abertura cristalina para o coração[343], centro de emoções que podem ser manifestadas fisiologicamente pelas lágrimas que, motivadas pela dor e arrependimento, ou desejo e amor, constituíram um dos motivos mais recorrentes da literatura monástica durante os séculos VIII a XII[344]. Já mencionadas na Regra de São Bento como complemento quase obrigatório da oração pessoal[345], as lágrimas tornaram-se uma prática freqüente entre os monges dos séculos XI e XII, sendo mencionadas particularmente por cistercienses como Galand de Reigny e Aelredo de Rievaulx cujos textos revelam uma experiência vivencial das lágrimas de compunção e de contemplação,simultaneamente práticas purificadoras e intensamente gratificantes.

Porém, no início do século XIII,a importância atribuída às lágrimas e à compunção começou a diminuir por conta das reflexões dos escolásticos que, visando definir virtudes do cristão, a ação da graça divina e a vida moral de maneira racional,acabaram por alterar o conceito de compunção. Além disso, os mestres espirituais concluíram que a expressão das emoções religiosas através do choro não constituía um valor unívoco.Tomás de Aquino, no seu tratado sobre as virtudes, não

---

[341] Dt. 32,10. “O Senhor [...] guardou-o como as meninas dos olhos”.
[342] Apud DAVY, op. cit., 1955, p. 107.
[343] POUCHELLE, M. C. *Corps et Chrurgie*, p. 251 apud SILVÉRIO, op. cit., 2004, p. 66.
[344] Provavelmente, o primeiro autor ocidental a distinguir essas espécies de lágrimas foi Gregório Magno em várias obras amplamente difundidas na Idade Média, tais como os *Comentários ao livro de Jó, as Homilias sobre os livros de Ezequiel, do Cântico dos Cânticos* e *dos Evangelhos;* e especialmente nos *Diálogos* com o diácono Pedro (A. de Vogue; P. Antin. (Org.). Vol.2. 1979, p.400-405). Anteriormente, no Ocidente, essa expressão emotiva associava-se quase exclusivamente a sentimentos negativos a exemplo de vários textos agostinianos (PEGON, J. 1953, col. 1315) e das obras de João Cassiano (ADNÈS, P. 1976, col.295). Cf. MATTOSO, J. *Naquele tempo:* ensaios de História Medieval*.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. p. 82-83.
[345] Capítulos 4, 20, 49 e 52 sendo que este último diz que o monge deve rezar não em voz alta, mas com lágrimas e intenção do coração. SÃO BENTO. *A Regra de São Bento.* Tradução Dom B. Penido. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 88.

considera a compunção como uma delas, mas sim como uma *passio,* uma paixão que não implicava necessariamente responsabilidade moral. Ao definir virtude como um *habitus,* que determina a potência para a ação,Tomás de Aquino não podia exaltar uma categoria propriamente emocional e, muitas vezes, independente da vontade humana[346].

Embora alguns autores continuassem a fazer a apologia das lágrimas, como o cartuxo Ludolfo da Saxónia, autor da *Vita Christi,*famosa em Portugal, e Tomás de Kempis, autor da célebre *Imitação de Cristo,* além do anônimo do *Boosco Deleitoso*, evidenciando que a mística das emoções permanecia, a maioria dos autores alertava os fiéis de que estes deveriam se abster de desejar favores extraordinários como os estados místicos, atitude simultânea à desconfiança da Inquisição em relação aos alumbrados, às freiras estigmatizadas e aos leigos e religiosos que se destacassem por comportamentos mais viscerais[347].

Na cronística portuguesa, as lágrimas destiladas pelos olhos, provenientes diretamente do coração, eram freqüentemente relacionadas às mulheres, mais propensas a essa manifestação pela sua fragilidade. Contudo, não se deixaram de referir e até mesmo de louvar o choro dos reis. Fernão Lopes, na *Crônica de D. Fernando*, considera que o soberano não deve chorar menos pela morte de um vassalo que pela de um filho[348]. A alegria das vitórias nas guerras também é motivo para levar os reis às lágrimas enquanto o choro motivado pela tristeza e compunção é registrado de modo pouco elogioso, remetendo a perturbadoras manifestações de desordem emocional, não raras vezes acompanhadas de gritos e autoflagelação[349].

“E também importantíssima é a função da audição quase igual em valor à

---

[346] PEGON, J.,1953, col. 1320 apud MATTOSO, op. cit., 2000, p. 87.
[347] MATTOSO, op. cit., 2000, p. 79-91.
[348] FERNÃO LOPES. *Crônica de D. Fernando* C, 355-59 apud SILVÉRIO, op. cit., 2004, p. 66.
[349] Ibid., p. 66-67.

vista”[350]. O bispo de Milão não se detém de maneira tão entusiasmada no sentido da audição e nas orelhas “baluartes contra o rigor do frio e o ardor do calor de maneira que nem o frio penetre nos condutos escancarados nem os esquente o calor excessivo”, estabelecendo uma associação entre forma e função na qual a “sinuosidade da orelha interna permite certo ritmo na modulação do som”, observando que “ nem mesmo o cerume das orelhas não é inútil, pois conserva a voz de modo que a lembrança e o prazer dela permaneçam por mais tempo”[351]. Embora Ambrósio não tenha destacado com veemência esta parte do corpo humano, em muitas sociedades, a orelha possuía um forte simbolismo, inclusive para os hebreus, desempenhando papel de relevo no rito que indicava a submissão de um indivíduo[352] e aparecendo ainda em diversas passagens bíblicas relacionadas ao sentido de compreensão, inteligência e disponibilidade[353]. Neste último aspecto, seria interessante recordar a concepção de Maria pela orelha, como na versão armênia de um evangelho apócrifo[354], idéia condenada pelo Concílio de Nicéia, mas retomada no século VI por Santo Enódio cujos versos “Salve Virgem, mãe de Cristo, que pela orelha concebeu” acabaram posteriormente adotados pelo Missal de Salzburg[355]. Porém, ao mesmo tempo em que, na religião do Verbo[356], o ouvido

---

[350]*Hexameron* VI, ser. IX, c. 9, 62. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 409.
[351] Ibid., p. 409.
[352] O escravo hebreu que após seis anos não queria a liberdade, tinha a orelha perfurada pelo seu senhor através de uma sovela na porta da casa, significando a sua ligação com a propriedade do senhor pelo ouvido. *Ex,* 21,6.LURKER,op.cit.,169.
[353]*Jô* 12,11*, Is.* 50,4s, *Dt.*32,1, *Mc.* 4,9,23. Reporte-se também a cura realizada por Jesus nos surdos em cujos ouvidos ele colocava os dedos*. Mc*.7,33ss. Gregório Magno interpretou os “dedos de Jesus“ como o Espírito Santo capaz de abrir o coração para a obediência. Aliás, na tradição católica um dos elementos do batismo consiste em tocar os ouvidos do catecúmeno com as palavras “*Effatha quod est aperire*”, relembrando as mesmas palavras proferidas por Cristo, abrindo o senso interior para a palavra de Deus. LURKER, op. cit., p. 169-170.
[354] Il Vangelo dell´Infanzia Armenio,V, 9, em M. Erbetta (Ed.). *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*. (2 vols.) Casale Monferrato, Marietti, 1981, vol.II, p. 134 apud FRANCO, JR., op. cit., 1996, p. 210.
[355] GOURMONT,R. *Le Latin mystique* : Les Poètes de l´antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge. 2. ed. Paris: Georges Crès, 1913, p. 315 apud Cf. FRANCO JR., op.cit., 1996, p. 210.
[356]Aspecto que no pensamento de S. Bernardo leva a primazia do ouvido porque os olhos devem ser purificados pela fé e instruidos pela palavra: ”*Videre desideras Christum? Oprotet te prius audire eum, audire de eo, ut dicas cum videris sicut audivimus, sic vidimus*”. Efetivamente foi a aparência que

permite assimilar a palavra, facultando o acesso ao alimento espiritual e a aceitação aos desígnios divinos tal como fez Maria,[357] pode transformar-se também no átrio das tentação. O Paraíso foi perdido quando Eva ouviu a serpente e Adão deu ouvidos à Eva.

O olfato será o próximo sentido a ser explorado por Ambrósio cuja referência às narinas lembra que "o cheiro percebido conserva a fragrância por mais tempo do que o ressoar da voz ou a conservação da imagem"[358]. Verdade atemporal, a importância do olfato, desde a Antiguidade, esteve relacionada à trilogia das funções religiosas, do erotismo e da medicina. Mas, para além do altar incensado, no quotidiano dos portugueses medievais, especialmente dos habitantes do sul, os principais herdeiros de tradições islâmicas; ervas e outras substâncias aromáticas eram queimadas para perfumar a casa pois a tensão puro/impuro, tão presente na Idade Média, aplicava-se de modo marcante também na questão dos cheiros e, sem dúvida, um dos mais impuros era o proveniente dos excrementos[359]. Referidos por Ambrósio discretamente como " o supérfluo que se dirige ao intestino e se descarrega através da notória abertura posterior" [360], mais do que refletir a oposição alto/baixo, os excrementos tiveram larga utilização na medicina e na feitiçaria sendo inclusive ponto de uma discussão teológica que polemizou se o próprio corpo do Cristo não estaria sujeito à corrupção quando na forma das espécies consagradas durante a digestão. Discussão evidentemente ligada à transubstanciação que,

---

enganou os olhos enquanto a verdade entrou pelo ouvido. "*Oculum species fefellit auris verit se infudit*" In: *Cantica, Sermo XXVIII, 5, 7. V*ol. II, t. IV, p.278-285 *Opera Omnia.* Veneza: 1765. Cf. FRANCO JR., op.cit., 1996, p. 210-211.

[357] *Lc1*,38

[358] *Hexameron* VI, ser. IX, c 9, 63. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 409.

[359] Na associação dos excrementos ao impuro, ao pecado, um exemplo iconográfico interessante aparece nas esculturas da fachada ocidental da igreja de São Quirce, perto de Burgos, finalizada em 1147, que apresenta episódios do ciclo adâmico e nas extremidades cenas de homens defecando, a primeira em relação com o pecado de Adão e a segunda associada ao pecado de Caim. FRANCO JR., op. cit., 2006, p. 52-53.

[360]*Hexameron* VI, ser. IX, c 9, 71. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 415.

levantada pelos estercoranistas, agitou a Igreja desde o século IV até a época de S.Tomás de Aquino[361].

Essa questão relaciona-se também às noções de higiene e saúde e à disposição (ou não) de locais específicos para a satisfação das necessidades fisiológicas dos corpos. Apesar das lacunas documentais, sabe-se que as casas dos nobres dispunham de privadas. No reinado de D. Duarte, o paço de Sintra possuía quatro, com dimensões pouco superiores a uma simples "casinha de mijar"[362]. Porém, a maior preocupação das Câmaras e do rei era a limpeza das ruas, especialmente em tempos de epidemias[363].

O próximo sentido a ser comentado por Ambrósio aparece de maneira extremamente sucinta: "No tato também existe uma sensibilidade não desprezível, porque consente sensações muito agradáveis e avaliações completamente aderentes à realidade; muitas vezes constatamos com o tato o que não podemos com os olhos"[364]. Esta brevíssima reflexão aparentemente seria um indício da pouca importância que Ambrósio dá a esse sentido, no entanto, podemos afirmar que uma grande parte da obra do autor, inclusive o *Hexameron*, relaciona-se a esse sentido de modo particular. O tato tem como órgão a pele, o maior do corpo humano, invólucro e fronteira da carne. Ambrósio, homem cujo pensamento foi construído a

---

[361] GAIGNEBET, C.; PÉRIER, M. C. O homem e o *excretum*. In: POIRIER, J. *História dos costumes*: as técnicas do corpo. Lisboa: Estampa, 1998. v. 2. p. 293.

[362] Dimensão usual de 3½ x 1½ côvados (2,45x1,05m). Cf. OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. *A sociedade medieval portuguesa:* aspectos da vida quotidiana. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1974. p. 91.

[363] Aos almotacés cabia fazer "alimpar a cidade, cada um ante a sua parte da rua, dos estercos e maus cheiros; e farão em cada freguesia tirar cada mês uma esterqueira e lançar fora o esterco nos lugares onde se há de lançar", deviam ainda vistoriar cada cidade ou vila afim de que "se não faça em ela esterqueira, nem lancem ao redor de muro esterco nem outro lixo, nem se atapem os canos da cidade ou vila, nem as servidões das águas" O*rdenações Afonsinas*,1. I, t .XXVIII, p. 185 apud OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 92. Como o autor conclui, "É lícito supor que a prática fosse muito outra. Renovavam-se nos concelhos, posturas no mesmo sentido, de tempos a tempos. Se era necessário legislar, é por que se reconhecia a continuação dos abusos". Ibid, p. 92.

[364]*Hexameron* VI, ser. IX, c 9, 64. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 409.

partir de antíteses- cristãos e pagãos, Igreja e *saeculum*, alma e corpo,[365] tem na essência da sua pregação a misteriosa mudança operada por aqueles que "vestem" o Cristo na fonte batismal[366], transformação prenunciada no corpo puro do Salvador. Identificando a tensão entre o espírito e a carne dos textos paulinos com a clássica oposição entre corpo e mente[367], Ambrósio via na Encarnação a resolução entre o céu e a terra[368].

Para Ambrósio, comparado à carne perfeita de Cristo, qualquer corpo humano carregava a cicatriz da sexualidade[369], porém pelo batismo e continência, os cristãos poderiam partilhar da tranqüilidade do corpo imaculado de Cristo cujo nascimento virginal era um elemento central no seu pensamento, retomado por Agostinho como confirmação irrefutável das suas concepções sobre a relação entre o ato sexual e a transmissão do Pecado Original. O conceito de Ambrósio sobre a virgindade pode ser resumido na palavra *integritas*[370]*,* que correspondia à capacidade de manter intocado o que era próprio do ser[371], base da sua apaixonada defesa da virgindade perpétua de Maria[372], e também uma afirmação incisiva do seu interesse em estabelecer uma fronteira intransponível entre o sagrado e o profano, a ser erguida ainda entre os cristãos e os pagãos, os hereges, os judeus e todos os que fossem permissivos com a tolerância da "mistura". Em última análise, o que estava em discussão era a extensão da *integritas,* originalmente associada às virgens consagradas, ao clero como um todo e não deixa de ser relevante destacarmos a

---

[365] BROWN, op. cit., 1990, p. 285-286.
[366] *De Mysteriis 3.8 e 4.20; P.L.16:408B e 411B apud BROWN,op.cit.p288* .
[367] BROWN, op. cit., 1990, p. 287.
[368] *Expos.Luc.* 2. 41, p 49:1649B apud BROWN, op. cit., 1990.
[369] "Ele se deitou na manjedoura para que pudésseis postar-vos no altar. Ele veio à terra para que pudésseis chegar às estrelas". *Expos. Luc.2.41,p.49:1649B* apud BROWN, op. cit., 1990,p.288.
[370] BROWN, op. cit., 1990, p. 284-300.
[371] "Pois em que consiste a castidade de uma virgem senão em uma integridade não exposta à maculação vinda de fora? "(*De Virg*. 1.5.21, p.10:205C) e "[...] na verdade, quando uma moça é deflorada no processo costumeiro do casamento, ela perde o que lhe é próprio,no momento em que algo mais vem misturar-se com ela" (*Exhort.Virg*.6.35:361C) apud BROWN, op. cit., 1990, p. 291.
[372] *Exhort.Virg*. 4.27:359ª; *Expos.Luc*.2. 56:1654C.apud BROWN,op.cit.1990,p292

sobrevivência do pensamento de Ambrósio nos maiores mosteiros da diocese de Coimbra no contexto da Reforma Gregoriana cujos impulsionadores regressaram às fontes da tradição, consideradas modelos de perfeição.

Em uma sociedade em mutação, o ideal da *Ecclesia primitivae forma* tornava-se referência obrigatória da nova espiritualidade[373]. Também não se deve olvidar que, a despeito da sua sensibilidade quanto às fraquezas da carne, da obra de Ambrósio o que os muros dos mosteiros de Coimbra preservaram foi a concepção de que, inegavelmente, o Homem- corpo e alma- constituía uma "obra-prima" que exercia "o domínio sobre todos os seres vivos e é como o cume do universo e beleza suprema entre cada ser criado"[374].

Finalizando a exposição dos sentidos[375] concentrados na parte nobre da cabeça, *o Hexameron* comenta sobre a boca, a língua e os dentes e as suas múltiplas funções, conferindo "força para todos os órgãos"[376], unindo sem maiores delongas as funções valorativas da língua à fala[377] que, conjuntamente com as imagens de Eva, aludem a uma das mais comentadas e ridicularizadas atribuições

---

[373] VAUCHEZ, op. cit., 1995, p. 81-82. Acrescentemos também que entre as múltiplas facetas da Reforma Gregoriana, instrumento de reforma moral e disciplinadora do clero, defensora do ideal da *vita apostólica*; encontra-se também a busca por uma maior diferenciação entre leigos e os *oratores,* fundamental na delimitação das fronteiras dos poderes do rei e do clero, ainda não claramente definidas e geradoras de conflitos, por vezes, de graves conseqüências entre as quais poderíamos pontuar a expulsão dos monges do Lorvão dos seus vastos domínios, passados para o controle das filhas de D.Sancho.

[374] *Hexameron* VI, ser. IX, c.10, 75. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 419.

[375] Não tivemos, em nenhum momento, a pretensão de detalhar todas as partes transcritas no códice. A demora nesta parte específica da obra de Ambrósio deve-se ao interesse que ela nos despertou pela sua relação direta com o tema. Afinal, como já colocamos em diversas oportunidades, a mulher era costumeiramente associada ao domínio dos sentidos.

[376] "Com efeito, nem os olhos teriam a capacidade de ver se não recebessem a energia da substância corpórea que a comida e a bebida fornecem, nem os ouvidos teriam a de escutar ou as narinas de cheirar ou as mãos de tocar se o nutriente não sustentasse o corpo todo". *Hexameron* VI, ser. IX, c. 9, 65. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 409.

[377] "É muito importante a função da língua não apenas para falar, mas para comer também. Ela, para quem fala, é como uma palheta e para quem come é uma mão que traz embaixo dos dentes e distribui a comida que tende a descer no estômago". *Hexameron* VI, ser. IX, c. 9, 67. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 411.

dadas ao feminino na Idade Média: a tagarelice[378]. A noção da mulher como o ser que pela fala semeou a discórdia entre o homem e Deus está no epicentro da associação do feminino com a sedução verbal na narrativa da Queda, noção extremamente difundida no mundo latino tardio e cristão, no qual as mulheres equivalem a um aborrecimento da fala intrínseco ao cotidiano[379].

A grande questão, no entanto, não reside simplesmente no fato da mulher falar muito e sim na associação feita no *Gênesis* entre a fala feminina e as artimanhas do discurso,o domínio da arte do engodo, afinal, não existe pecado se não existe a mentira como mostra o diálogo entre a suscetível Eva e a serpente que, usando os artifícios da linguagem, sugere que Deus não quer que o homem seja como Ele, temendo a perda do seu privilégio[380]. Da boca aberta de Eva para dialogar com a serpente e comer do fruto proibido, tal qual a caixa de Pandora, surgem todos os males. Apesar de S.Paulo ter declarado na epístola aos Romanos que o pecado foi introduzido no mundo por Adão[381], os exegetas utilizaram especialmente duas outras passagens para justificar a custódia da palavra feminina, defendida por pregadores e moralistas, excluindo-a de qualquer dimensão pública. Utilizando explicitamente o exemplo de Eva, Paulo proíbe à mulher, sujeita ao homem, o ensino[382] e o falar nas assembléias[383].

O afã de controlar a perniciosa tagarelice feminina herdada de Eva, contraponto da discrição e obediência de Maria, geradora de instabilidade no núcleo familiar e demais esferas sociais, enfim, essa custódia da palavra das mulheres era

---

[378] A noção de que a mulher, por sua própria natureza, é mais faladora do que o homem, é uma das bases do preconceito antifeminista, “uma das raízes profundas da nossa cultura na cultura medieval”, segundo Eleanor McLaughlin apud BLOCH, op. cit., 1995, p. 25.
[379] Ibid., p. 24.
[380] *Gn3*,1-5.
[381] *Rm*5,14.
[382] *I Tm*. 2, 11-14.
[383] *I Cor*.14,34-35.

também a custódia dos poderes e dos privilégios da palavra dos homens[384]. Controle depreciativo que aparece, por exemplo, no *Fuero Real* de Afonso X e na legislação de Afonso III,segundo os quais o testemunho das mulheres só poderia ser invocado com validade em questões judiciais relativas a atividades próprias do seu sexo como os encantamentos[385]. Em uma sociedade dirigida pelas regras e normas dos homens, uma das armas das mulheres será justamente a palavra, utilizada para ridicularizar e difamar os homens e as outras mulheres, expondo as tensões sociais acumuladas, inclusive as inerentes a sua própria condição feminina. As chamadas "mulheres bravas", as protagonistas desse exercício da sua fala, não hesitavam em atacar as próprias autoridades mesmo que a ação lhes valesse pena a cumprir na cadeia ou pesadas multas, conhecidas como "renda das bravas" cuja receita na contabilidade das cidades não era desprezível[386].

A loquacidade feminina reverbera nas tradições teológicas, científicas ou folclóricas que associavam a mulher ao corpo, à luxúria, à fraqueza e à irracionalidade enquanto o espírito, a razão e o vigor eram relacionados ao homem[387]. Assim, não seria demasiado considerar que, ao olhar para as imagens da Criação de Eva que apresentam sempre Adão adormecido, em concordância com o texto bíblico, os homens e mulheres pudessem sempre lembrar que o torpor do intelecto dá vazão à arrebatadora força dos sentidos, caminho certo para o pecado.

Levando em consideração a liberdade do artista na representação de múltiplas maneiras da Criação, sem prejuízo da compreensão exegética ou visual, seria interessante ainda considerarmos as opções dos iluminadores dos manuscritos *BGUC5* e *BGUC3* que enfatizaram basicamente a cabeça de Eva emergindo de

---

[384] CASAGRANDE, op. cit., 1993, p. 134-135.
[385] MATTOSO, J. *Identificação de um país:* oposição. 5. ed. Lisboa: Estampa, 1995. v. 1. p. 400.
[386] COELHO, op. cit., 1990, p. 48.
[387] BYNUM, C. W. *Fragmentation and Redemption:* essays on gender and human body in medieval religion. New York: Zone Books, 1992. p. 202.

Adão o que, como as demais imagens atestam, não é uma opção condicionada pelo espaço exíguo. Se o corpo na Idade Média é metáfora[388], não poderíamos considerar também as imagens dos manuscritos citados como sinédoques já que a cabeça, sede da razão, também concentra todos os sentidos?[389]

2.3 - A nudez e os adornos - tensões nas visões dos corpos

Iniciando a longa história rumo à Redenção, Adão e Eva encontravam-se nus e foi nesta condição na qual, pela primeira vez, os pais da humanidade tiveram consciência dos seus corpos e suportaram a infelicidade máxima da expulsão do Paraíso. Os iluminadores das iniciais dos códices *BGUC3, BGUC4* e *BGUC5*, peritos na arte do detalhe encobrem os seios de Eva com os seus braços e cabelos, e a posição das pernas de Adão sugere, mas não revela. O *C.F.90* é o mais explícito na nudez das figuras exatamente pelo esforço que estas fazem para encobri-la e, até no seu sono extático, Adão cobre o seu sexo com as duas mãos. Sob a influência da iconoclastia judaica e frente aos ídolos pagãos, figurados despidos na maior parte das vezes, a Igreja concedeu à nudez uma associação diabólica que durante muito tempo se manteve[390]. Os ídolos pagãos eram particularmente perigosos porque, mais do que obras da escultura profana, eram a morada de demônios que astutamente assumiam formas belas e tentadoras[391].

Na iluminura do *Hexameron* os seios de Eva pendem lisos e nada no seu corpo desperta um apelo sensual à semelhança das representações de Adão e Eva

---

[388] LE GOFF; TRUONG, op. cit., 2006, p. 155.

[389] Lembremos do conceito, já mencionado na introdução, da *imago* medieval que abrange as imagens da linguagem assim como os objetos figurados. SCHMITT, op. cit., 1996, p. 3-5.

[390] CLARK, K. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956. p. 244.

[391] Lembremos das bizarras núpcias entre homens e estátuas de Vênus a exemplo da história presente na *Gesta rerum anglorum* do monge beneditino inglês Guillherme de Malmesbury, de 1120. Cf. SCHMITT, op. cit., 2002, p. 122.

da primeira arte românica. Até o século XIII, a indiferença pelos seios femininos flácidos, a indiferença pelo sexo masculino que podia ser representado ou omitido, a indiferença pelos contornos da carne evidenciam não um pudor artístico mas, sobretudo, uma convenção simbólica, construída sobre diferentes níveis de consciência da nudez correspondentes aos três valores da carne- vulnerabilidade, impureza e inocência[392], tal qual podemos constatar no nosso *corpus* documental[393].

Uma das imagens mais comoventes para a sensibilidade medieval era o corpo de Cristo crucificado cuja nudez era o mais poderoso símbolo da vulnerabilidade[394] e tema de uma polêmica que atravessou séculos, até porque os Evangelhos simplesmente assinalaram a partilha das vestes de Cristo. As Escrituras glosadas, em socorro do pudor, invocaram as trevas como o primeiro véu de Cristo[395]. A iconografia registra como as primeiras imagens da Crucificação o chamado tipo de Antioquia, que mostra o Cristo desnudado, e o tipo de Jerusalém, que o apresenta coberto por uma longa túnica[396]. Embora em marfins do século IX e manuscritos como o livro de orações de Carlos, o Calvo, o Salvador ainda apareça nu com a cabeça inclinada[397], é a partir do século VIII que a arte ocidental, afasta-se do modelo próximo do tipo de Jerusalém e passa a apresentar o crucificado com o

---

[392] BOLOGNE, J. C. *História do pudor*. Lisboa: Teorema, 1990. p. 360-361.

[393] Evidentemente tal questão está relacionada com a polêmica já abordada da origem do Pecado Original, da sua íntima ligação com o sexo e da conseqüente diferenciação sexual após a Queda. Como já comentamos, em uma longa tradição que vem de Fílon, Clemente e Ambrósio e é seguida pela maioria dos teólogos do século XII, o Pecado Original era de origem sexual. No entanto, os medalhões de Santa Cruz não mostram elementos sexuais diferenciadores após o Pecado, exceto pela barba, já presente no primeiro medalhão.

[394] Na sensibilidade medieval, entende-se por nudez a privação das roupas e até mesmo das armas. Além disso, em uma visão global que não se detém nos órgãos sexuais, a simples aparição em roupas interiores era classificada como nudez.

[395] Afinal, não é sabido que “desde a sexta hora, as trevas estenderam-se pela terra até à nona hora?(...)porque estava verdadeiramente despido aquele que veste todas coisas”. Santo Efraim, sermão VI sobre a Semana Santa. Cf. BARBET, p. 82 apud BOLOGNE op. cit., p. 332.

[396] Datados do século V, os tipos são extremamente raros na primitiva iconografia cristã. No final do século VI, Gregório de Tours (*De gloria martyrum ,I, XXIII.PL 71, col.724c*) relata que por conta de uma imagem do Cristo desnudado na catedral de Narbonne (vestido apenas com um *subliculum*, o antigo tapa-sexo dos romanos), o próprio Cristo em repetidas aparições em sonhos exigiu que o seu corpo fosse coberto com panos. CLARK, op. cit., 1956, p. 193-195.

[397] Ibid., p. 193-195.

perizonium, tal como vemos nos manuscritos *BGUC3, BGUC4 e BGUC 5,* o pano amarrado nos rins que não chega a cobrir inteiramente as coxas, tornando-se cada vez mais curto a partir do século XV.

No complexo simbolismo medieval, a nudez inocente anda a par com a nudez pecadora. Segundo a concepção judaico-cristã, a nudez é primeiro a de Adão e Eva antes do Pecado Original,mas as catedrais de Chartres e Reims exibem um Adão que antes de morder a maçã não se envergonha da sua condição. Assim, o membro viril na iconografia religiosa era também um símbolo da inocência[398]. Aliás, era desta forma que a nudez era percebida no batismo primitivo, defendido pelos primeiros pais da Igreja a exemplo de Ambrósio de Milão. O batismo feito por imersão total, referência ao de Cristo no Jordão, era uma cerimônia somente celebrada um dia por ano, na Páscoa ou no Natal, conforme os costumes locais, proporcionando a visão de cortejos de homens nus, sendo a única concessão ao pudor os homens serem batizados separadamente das mulheres. A prática durou até o período carolíngio que suprimiu também o velho banho comunitário. O vigésimo quarto cânon do concílio de Nicéia, redigido no século VIII, proibia os homens de assistirem ao batismo das meninas e às mulheres, a visão dos rapazes. Pela mesma época, o batismo por imersão era substituído por uma simples aspersão[399].

O controle da nudez na vida social[400] também se verificou nos banhos públicos relacionados a antigas prescrições de higiene, afastadas progressivamente pelo clero que as associou ao paganismo ou mesmo ao *hammam*, “perniciosa” influência árabe. Prática corrente pelo menos até ao Douro ainda depois da

---

[398] BOLOGNE, op. cit., 1990, p. 149.
[399] Ibid., p. 26-28.
[400]A nudez também era sinônimo de humilhação na Idade Média podendo ser associada a multas ou outros castigos no domínio judiciário e até mesmo no meio monástico. Adultério e deboche eram os crimes mais freqüentemente punidos com a exibição do corpo embora tal pena pudesse ser aplicada ate mesmo a simples maledicência. Ibid., p. 150-151.

Reconquista, os banhos foram suprimidos por completo pela sua associação com a sensualidade e, conseqüentemente, com o pecado, restringindo ao âmbito privado, especialmente das classes abastadas, essa prática[401].

A Idade Média, dilacerada entre inocência e pecado, entre a tentadora Eva e a virginal Maria, hesita continuadamente entre duas escatologias. A mesma ambivalência da nudez de Adão e Eva aparece na iconografia do Juízo Final pois nem a morte acalma a tensão suscitada pelos corpos desnudos. Se os condenados são comumente representados nus no inferno, a iconografia medieval apresenta os eleitos ora vestidos - por oposição aos pecadores, ora nus, a exemplo dos ressuscitados no tímpano da catedral de Bourges. Também os teólogos dividiram-se entre os que defendiam a permanência da sensibilidade e do pudor após o Juízo Final e os que reafirmavam a nudez, pois a roupa, conseqüência da Queda como nos lembra o manuscrito de Santa Cruz[402], não seria mais necessária pois o Pecado Original seria eliminado para os eleitos[403].

O paradoxo atravessa todo o período embora possamos pontuar certas tendências pois no século XIII insinua-se uma mudança na percepção do nu acompanhando o renascimento aristotélico. Alteração que não põe em risco o sistema de pudor religioso, mas o inflete. O espírito cortês faz da mulher tentadora, uma amante desejada com seios cada vez mais rígidos, ainda que encobertos. A arte ultrapassa o idealismo platônico e, sem negar o simbolismo, preocupa-se mais com o realismo, a observação atenta da carne palpitante pressupondo até o recurso

---

[401] OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 87-93.
[402] No mesmo manuscrito no *fl. 362* encontramos num friso das Tábuas de Concordância a imagem do castigo divino na qual um homem desnudado é devorado pelas pernas por um dragão e uma mulher é agarrada humilhantemente pelos cabelos enquanto parte de sua roupa é afastada por um outro dragão. MIRANDA, op. cit., 2004, p. 81-82.
[403] LE GOFF; TRUONG, op. cit., 2006, p. 142.

de modelos nus[404].

Presente no imaginário e concretizada na literatura e na iconografia (os edifícios religiosos em Portugal, à semelhança do restante da Europa, também apresentavam os órgãos sexuais de figuras humanas completamente despidas assim como seios e falos em meio aos motivos vegetais[405]), a nudez era bem menos visível nos corpos que circulavam diariamente nos espaços públicos medievais sendo que a sua aparição causava escândalo. E embora seja possível afirmar que os "homens da Idade Média não odiavam a nudez", a nudez percebida era a codificada, a "civilizada" pelos critérios da cristianismo[406], como mais uma vez nos relembra a inicial de Santa Cruz. Criados nus tal como os animais, após o Pecado Adão e Eva, por sua própria iniciativa, escondem o seu sexo com as folhas da árvore proibida (*Gen*3,7), o que não será o suficiente para mantê-los no Paraíso. Expulsos, recebem da mão de Deus a veste, uma ação que simultaneamente invoca o castigo pelo Pecado e o auxílio divino. Uma veste tão verde quanto as folhas da árvore proibida, mas agora, natureza transformada, tanto quanto os corpos de Adão e Eva, antes gloriosos e agora destinados ao sofrimento, mas redimidos pela divindade, também vestida de verde, que assumindo a condição humana reabilita na cruz a sua Criação.

A ambigüidade da nudez estendia-se pelas vestimentas e os adornos do corpo que podiam ser entendidos como loas à beleza física, mas também incentivos à luxúria. Nessa problemática é interessante lembrar a apropriação pelos primeiros Padres das tentativas dos cínicos e estóicos de aliar ética, natureza e razão na

---

[404] BOLOGNE, op. cit, 1990, p. 363.

[405] RODRIGUES, J. M. de O. *Aspectos de ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal.* Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1987. p. 117-118.

[406] LE GOFF; TRUONG, op. cit., 2006, p. 140-142. Acrescentemos, ainda, mais uma vez Bologne que aponta "A roupa, o respeito pela norma, são sinais de ortodoxia em uma sociedade que só aceita uma religião; tirá-la é assimilado à heresia. Algumas seitas de fraticelos do século XIII, os beguinos do século XIV, os turlupinos do fim do século XIV reataram o nudismo já defendido pelas primeiras heresias." BOLOGNE, op. cit., 1990, p. 359.

elaboração de uma obsessiva estética da feminidade, base de um novo gênero de literatura hortativa cristã direcionado às mulheres. Os estóicos já criticavam igualmente homens e mulheres pela preocupação excessiva com a aparência pessoal e as tradições gnóstica, platônica e maniquéia, impregnadas de uma depreciação do físico, apresentavam uma desconfiança da cosmética.

Contudo, nenhuma dessas posições chega perto de se igualar à virulência dos primeiros autores cristãos gregos e latinos. Ambrósio,Tertuliano, João Crisóstomo, Fílon e Jerônimo eram obcecados pela relação das mulheres com os véus, jóias, maquiagem, penteados, tinturas ou qualquer outro elemento cosmético. Essa fascinação deve ser compreendida juntamente com a inicial desvalorização realizada pela Patrística de influência platônica do mundo material, o qual chegou a ser visto como uma máscara. Para Tertuliano, apologista do século II, a mulher é uma criatura que, acima de tudo e por natureza, cobiça a ornamentação[407].

Adornar-se é um ato de orgulho, origem da concupiscência potencial, uma recapitulação corruptora da Queda. Embelezar-se com aquilo que é secundário, artificial é tentar realizar uma criação rival que no pensamento dos Padres só pode desviar a atenção do homem da habilidade do Criador. Ambrósio, no *Hexameron,* articula uma associação entre as mulheres, ornamento e atividade artística ressaltando o engodo da adulteração da natureza[408] quando as mulheres utilizam "na cútis uma cor de brancura artificial ou ruge artificial". O resultado

> É uma armadilha e um logro que desagrada à pessoa que você pretende agradar,pois ele se dá conta que tudo isto é uma coisa alheia, e não sua própria. Isto também é desagradável para o seu Criador, que vê Sua própria obra obliterada.[...] Não ofenda a criação artística de Deus com uma de valor meretrício. [...] Comete uma ofensa séria quem adultera a obra de

---

[407] "Você destruiu com tanta facilidade a imagem de Deus, o homem. Devido à sua deserção até o Filho de Deus teve que morrer. E você pensa em adornar para si, além do mais, sua túnica de peles? Ora [...] se o próprio ouro já tivesse surgido com a cupidez do solo, se também o espelho já tivesse licença para mentir tão amplamente, Eva, expulsa do Paraíso teria também cobiçado estas coisas[...]". Tertuliano *PL 1 col. 1305* apud BLOCH, op. cit., 1995, p. 58.
[408] BLOCH, op. cit., 1995, p. 55-62.

Deus.[409]

A literatura didática e pastoral do século XII até o final do século XV manteve as imprecações contra as mulheres que se maquiavam e vestiam de maneira suntuosa pois, com esses artifícios, a mulher exibia o seu corpo e as suas intenções de alma em sentido contrário à custódia moral, segundo a qual os interesses voltados para o cuidado exterior ocupam o tempo que deveria ser destinado ao cultivo da virtude. A cosmética, de maneira particular, revela uma extraordinária soberba pois ao pintar as faces ou alterar a cor dos cabelos, a mulher pode esconder os sinais de envelhecimento julgando-se capaz de intervir nas leis divinas da temporalidade e ocultar a perda de uma das suas mais importantes funções na sociedade, senão a principal, figurada no corpo e nome de Eva: a sua capacidade de reprodução.

A fim de coibir os efeitos danosos provocados pelo excessivo cuidado exterior são necessárias vigilância e repressão constantes, tarefa difícil pois a mulher, habilidosa naturalmente para o engano, privilegia a aparência pois sabe-se deficitária na substância, segundo Gil de Roma[410]. E embora Tiago de Vitry[411] e Gilberto de Tournai[412] ofereçam um vasto repertório de adornos simbólicos para a mulher que se abstém de enfeitar o corpo com os ornamentos do século, capazes de torná-la mais bela e enfeitada do que outras mulheres[413], nem mesmo a clausura das paredes monásticas e a imposição do hábito impediam as seduções, do mundo e das mulheres[414].

---

[409] *Hexameron* VI, ser*. IX c. 8, 47*. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 391.
[410]*De regimine principium libri III* apud CASAGRANDE, op. cit., 1993, p. 128.
[411]*Ad moniales grisias, cistercienses, albas* in *Sermones Vulgares*,*Ms.Paris.B.N.Lat.17509* apud CASAGRANDE, op. cit., 1993, p. 128.
[412] Sermo IV ,in *Sermones ad omnes statu* apud CASAGRANDE, op. cit., 1993, p. 126-128.
[413] CASAGRANDE, op. cit., 1993, p. 126-128.
[414] “Ó igreja de Lorvão/Feita de pedra e cal/Dentro dela ouvem missa/Olhos que me fazem mal”, quadra recolhida por Borges. Cf. BORGES, op. cit., 2002, p. 43.

Ornamento natural concedido pelo Criador[415] que não deve ser adulterado pela ação humana da vaidade, considerado o portador de forças corporais e até mesmo mágicas em diversas sociedades, os cabelos possuem uma forte carga simbólica desde a Antiguidade[416]. Se o cabelo solto, comprido e intacto expressa o poder, valentia e virilidade de quem o usa[417], o seu corte ou raspagem significa uma oferenda religiosa ou submissão[418] e renúncia. A sua simbólica ainda aparece nos cabelos lisos, vistos em geral de maneira valorativa enquanto os cabelos encaracolados são associados ao demônio[419]. A sua regeneração constante e ainda o fato de ser imputrescível ligam o cabelo ao poder e à força. Embora parte do corpo humano, o cabelo pode separar-se dele, triunfando sobre a desagregação e a morte, tornando-o uma das relíquias mais comuns[420]. Em geral, a calvície era considerada uma desonra, com exceção dos levitas cuja raspagem era considerada expressão de humildade e disponibilidade para o serviço divino[421]. Sentido do qual se aproxima a prática da tonsura no cristianismo, marca da despedida e renúncia do mundo[422],

---

[415] *Hexameron* VI, *ser. 9c. 9, 56.* In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 403.

[416] Entre os judeus, os nazaritas, homens consagrados, deviam conservar intactos os seus cabelos (*Nm6*,5) existindo no *Levítico* várias passagens dedicadas à purificação em caso de mácula desonrosa da cabeleira. Sansão ao entregar o seu segredo à Dalila perdeu a sua força de herói (*Jz*16,17). Dalila, faceta de Eva, aparece nas representações das colunas da catedral de Lund e nos capitéis de Aulnay e Cunault. HEINZ-MOHR, op. cit. 1994, p. 63.

[417] Para os gauleses e para os francos, o cabelo comprido era indicativo de importância social sendo a marca distintiva até a época carolíngia dos homens de elevada condição social. Reporte-se que na dinastia merovíngia, os filhos preteridos ao trono tinham a sua cabeça tonsurada. DESLANDRES, Y.; FONTANÈS, M. História das Modas do Toucado. In: POIRIER, J. *História dos Costumes:* as técnicas do corpo. Lisboa: Estampa, 1998. v. 2. p. 217.

[418] Na Antiguidade romana, delinqüentes e escravos eram tonsurados em sinal de sujeição. Ibid., p. 219.

[419] GARNIER, op. cit., 1982, p. 135-138 (t. 1), p. 78-85 (t. 2). No *Apocalipse* do Lorvão a Besta (*fl.149v*) e as figuras do episódio da queda da Babilônia (*fl.193r*) apresentam cabelo encaracolado, contrastando com o farto e bem alinhado cabelo do Cristo.

[420] DESLANDRES; FONTANÈS, op. cit., p. 232.

[421] *Nm.8*,7

[422] As modalidades de tonsura são também códigos de identificação. Os membros das ordens franciscana e dominicana podem ser reconhecidos pela estreita faixa de cabelo que deixam ficar em volta do crânio e até bem pouco tempo os seculares eram reconhecidos por uma pequena tonsura

visível na cabeça do Menino no *BGUC 3* que, ainda protegido pelo colo de Maria, já antecipa nesse aspecto a sua morte na cruz.

As imagens masculinas no *Hexameron* e no manuscrito de Santa Cruz seguem o padrão iniciado no século XII quando a moda bizantina e muçulmana dos cabelos, barbas e bigodes compridos foi difundida no Ocidente pelos cruzados, provocando a desaprovação da Igreja que via nessa abundância capilar uma aproximação pecaminosa com os muçulmanos, que apesar do costume de rapar parcialmente a cabeça, mantêm a barba e o cabelo. Apesar das invectivas da Igreja, a moda se impôs e é assim que também aparecem os anjos e as figuras masculinas do *Apocalipse* do Lorvão, com o cabelo comprido e repartido ao meio, embora sem as barbas e os bigodes. No início do século XIII, os homens voltaram ao hábito de rapar completamente a cara, embora os cabelos caíssem até quase aos ombros, tal como aparece no *BGUC4*, nas figuras do *Cancioneiro da Ajuda* e nas estátuas jacentes[423].

O fortalecimento do sistema normativo também impôs limitações na apresentação desse ornamento natural masculino. A pragmática de 1340, por exemplo, proibiu o uso do cabelo solto que começou a ser puxado para trás e preso em uma espécie de trança enquanto os bigodes e as barbas frisadas continuaram a crescer até o início do último quartel do século. Contudo, embora seja possível estabelecer uma relação entre a moda das barbas e cabeleiras dos homens e as representações iconográficas, inclusive para estabelecer determinados modelos[424], esses elementos não chegam a constituir uma iconografia teológica precisa do

---

redonda no alto da cabeça enquanto a tonsura dos beneditinos consta de duas linhas que correm paralelamente como símbolo da coroa de espinhos. LURKER, op. cit., 1993, p. 28.

[423] OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 60-62.

[424] A exemplo de Carlos Alberto F. Almeida que a partir das semelhanças das imagens do Cristo jovem e imberbe com resplendor, utilizadas na época carolíngia, presentes no *Apocalipse* e no *Livro das Aves* do Lorvão, levantou a hipótese dos dois terem origem num modelo comum. ALMEIDA, op. cit., 2001, p. 170-172.

Cristo[425].

Os longos cabelos das nossas imagens de Eva, mesmo quando representados lisos, sinal valorativo, encontram-se em desalinho e será agarrando os cabelos de Eva que o anjo expulsa os primeiros Pais do Paraíso como mostra *Santa Cruz 1.* Esse símbolo tradicional da sedução feminina e sinal permanente da natureza sexual do seu pecado aparece também na iconografia de Maria Madalena, embora com uma mudança simbólica que permite que a sua nudez penitencial, assim como a de Maria Egipcíaca, seja coberta apenas por uma ondulante cabeleira[426]. Apesar de existirem representações iconográficas de Maria com inusitados penteados[427], o modelo mais usual a apresenta com os seus cabelos cobertos por um véu tal como nos *BGUC 3, BGUC 4 e BGUC5,* em uma franca oposição à Eva já presente no fato de geralmente Maria postar-se à direita (segundo a lógica da iluminura) da divindade e Eva à esquerda.

A imposição da velação das mulheres nas igrejas sob o ponto de vista teológico convergia com a vergonha de Adão e Eva após a Queda, nus diante do Criador, sendo assim uma recordação inolvidável do Pecado[428]. Mesmo sendo lícito às donzelas ostentar os cabelos soltos, normalmente a cabeleira era trançada e escondida sob os toucados[429] evitando qualquer associação com a permissividade

---

[425] "On a pensé qu´en le peignant sous les traits d´un jeune homme imberbe, ou au contraire comme un adulte, même âgé, mais viril, avec une belle barbe et une stature majestueuse, les imagiers suggéraient de subtiles différences dans leurs représentations du Christ resplendissant. Ceci semble erroné, imberbe ou barbu, les boucles flottantes ou les cheveux courts, l'expression douce ou sévère, tous ces traits, bien qu´on eût pu les utiliser pour une iconographie théologique plus précise, ne paraissent pas avoir été employés ainsi, du moins pas régulièrement [...] leurs intentions effectives ne peuvent être ni décrites ni expliquées avec certitude". GRABAR, A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Champs-Flammarion, 1979. p. 109.

[426] HUGHES, D. O. As modas femininas e o seu controle. In: KLAPISCH-ZUBER, C. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente:* a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2. p. 204.

[427] TRENS, M. *María, iconografía de la Virgen em el arte español*. Madri: Ed. Plus-Ultra, 1946. p. 627-628.

[428] SARANYANA, J. I. Doctrina de la condición femenina en el siglo XII. *Anuario Filosófico,* v. 26, 1993. p. 510-511.

[429] Até o início do século XIV, momento de intensas modificações nos penteados e vestuário femininos, as mulheres costumavam usar a crespina, touca de pano colocada sobre um lenço

como as que exalam certas figuras femininas do *Apocalipse* do Lorvão tal como a prostituta Jesabel. Embora não fosse tão aterradora quanto a figura híbrida[430] com corpo de cavalo e cabeça de mulher com as suas longas madeixas pretas, reforçando o desregramento e a ferocidade acentuada pelos dentes leoninos, a figuração de Jesabel[431] desnuda no leito junto ao ídolo, com os seus longos cabelos negros esparramados, levou as freiras do Lorvão, em nome do pudor, a apagar o seu rosto[432].

As vestimentas, fundamentais na iconografia por revelarem os movimentos e intenções dos corpos[433], embora fossem elas também adornos, possuíam as funções ampliadas de proteção e distintivo social, sendo ainda um dos elementos principais em ritos dos mais significativos da simbólica medieval como a investidura do cavaleiro, a consagração dos reis e a ordenação do monge e do clérigo. O início do monaquismo ocidental foi marcado pela simplicidade com os monges usando a lã sem maiores cuidados especiais, como recomendava a regra de S. Bento, sendo a cor entendida como um detalhe supérfluo. Contudo, as vestimentas foram adquirindo cada vez mais importância, afinal eram os símbolos da sua condição e emblemas da sua nova comunidade. Mas enquanto se buscava cada vez mais uma diferenciação em relação aos leigos, se desejava também uma certa uniformidade a fim de assegurar a unidade da *ordo monasticus .*

Cor associada à humildade e à penitência, o preto parece ter sido a cor monástica por excelência[434], definitivamente instalada nos séculos X e XI quando se estendia o movimento cluniacense. Porém, em reação ao luxo cluniacense, os

---

passado sob o queixo, extremamente recorrente também na iconografia dos manuscritos do XIII a exemplo da *Bíblia do Lorvão*. OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 50.

[430] Arquivo Nacional da Torre do Tombo. *Apocalipse do Lorvão. C.F.160, fl. 142r*.

[431] Arquivo Nacional da Torre do Tombo. *Apocalipse do Lorvão. C.F.160*, *fl. 64 r* .

[432] PEIXEIRO, op. cit., 1998, p. 98.

[433] PÄCHT, op. cit., 1997, p. 137.

[434] PASTOUREAU, M. *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental.* Paris: Seuil, 2004. p. 152-161.

movimentos de tendência eremítica que se desenvolveram no século XI buscaram recuperar a pobreza e a simplicidade original através do uso de tecidos grosseiros e sem tingimento, em uma possível imitação das roupas de pele de João Batista, segundo as tradições bíblicas e iconográficas. Assim como foi também uma reação contra os cluniacenses os hábitos cistercienses que, na busca das origens, retomavam os princípios da regra beneditina que impunha o uso de tecidos de baixo preço e feitos de lã não tingida, cujos tons lhes valeram a denominação *monachii grisei.*

Embora ainda seja controverso o momento no qual os cistercienses passaram a usar o branco nas suas vestes, provavelmente a violenta querela com os cluniacenses na época de São Bernardo e Pedro, o Venerável, contribui definivamente para transformá-los nos "monges brancos"[435]. A controvérsia monástica também o era cromática[436]. Após o século XII, os avanços na técnica da tintura, aos quais pode ser associada a fórmula bicromática adotada por ordens mendicantes, militares e monásticas, efetuaram a superação dos padrões de densidade dos tecidos pela coloração cuja importância crescente era atestada pela freqüência cada vez maior nos tratados dos grandes liturgistas como Honorius Augustodunensis e Hugo de São Vitor[437]. No nosso corpo documental, as figuras que aparecem vestidas com túnicas e mantos, especialmente o tradicional *pallium,*

---

[435] O abade de Cluny, Pedro, o Venerável, ao tentar justificar os seus monges, dirigiu-se aos cistercienses da seguinte maneira: "Oh Fariseus, tendes uma posteridade! Eis que regressais ao mundo! São os vossos filhos esses que se metem fora do par [...] dizei-me estritos cumpridores da Regra [...] tendes esses sentimentos quando não cessais de denegrir os outros e exaltar-vos a vós próprios? [...] Oh santos, homens únicos [...] erguei-vos nesse vosso isolamento, envergais com orgulho um hábito de cor insólita e, para vos distinguirdes de todos os monges do mundo, espalhais as vossas cores brancas no meio de capuzes negros". Pedro o Venerável,I, *Epístola XXVIII* apud DAVY, op. cit., 2005, p. 83-84. Relembremos que, sob outras circunstâncias, a mesma linha de argumentação, centrada nas virtudes cluniacenses em oposição aos desmandos beneditinos, foi utilizada no processo violento que retirou do Lorvão os "monges negros" para dar lugar às freiras cistercienses.

[436] Tradicionalmente o negro era a cor da humildade enquanto o branco estava associado à glória e à Ressurreição. PASTOUREAU,op.cit.,2004, p. 153-155.

[437] PASTOUREAU, M. *Bleu, histoire d' une couleur.* Paris: Ed. Seuil, 2006. p. 35.

ostentam basicamente em suas roupas duas cores, usadas para destacar os protagonistas a partir de um efeito visual cromático cuja diversidade e profusão, especialmente do azul, nos medalhões das *Bíblias* da Universidade de Coimbra podem ser relacionadas a esses avanços técnicos.

As transformações sociais e econômicas desde o século XI estão intimamente ligadas aos tecidos, mercadoria essencial do comércio nos mercados europeus em crescimento e produto industrial básico nas novas cidades. Porém, acima de tudo, os tecidos eram o meio pelo qual foram patenteadas as distinções de uma nova sociedade nascente, com códigos normativos cada vez mais complexos; e torna-se cada vez mais necessário que, para além de condenar as roupas mais justas das mulheres e as escandalosas braguilhas masculinas, os membros do clero se ocupem também das suas vestes.

O IV Concílio de Latrão, realizado em 1215, dedicou todo o cânon 16 ao vestuário e calçado do clero, inclusive o uso de anéis, fíbulas e outros objetos de ouro, fornecendo as diretrizes dos sínodos portugueses nos séculos XIII a XV. O verde que aparece nas vestes divinas na iluminura do *Hexameron,* em *Sta Cruz 1* e no *BGUC3* é interditado ao clero. Os motivos da proibição dessa cor e também do vermelho e, posteriormente, do amarelo[438], residem no fato destas serem cores extremamente vistosas e onerosas[439].

O sínodo de Lisboa de 1240 proibiu sinais de luxo e vaidade como as mangas largas, as “vestes desordenadas” e o calçado pontiagudo, obrigando ainda a tonsura. O desrespeito às normas revoltou o bispo de Lisboa que, em 1248, em uma

---

[438] Foi também no IV Concílio de Latrão que a hierarquia eclesial elaborou uma cláusula que obrigava os judeus, uma das mais importantes comunidades na região de Coimbra no século XII, diminuída pelo fluxo migratório para Lisboa no século seguinte, a usarem um sinal amarelo como marca infamante. GOMES, S. A. Grupos étnicos-religiosos e estrangeiros. In: SERRÃO, J.; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Dir.). *Portugal em definição de fronteiras*: do condado portucalense à crise do século XIV. Lisboa: Presença, 1996. v. 3. p. 360-362.
[439] Ibid., p. 156.

nova Constituição sinodal, impôs aos contraventores uma multa igual ao valor da veste proibida e a privação durante um ano do ofício e dos benefícios de que fossem titulares.Tais penalidades parecem não ter surtido o efeito desejado pois até o século XV ainda se insiste sobre os mesmos pontos[440].

Até o século XIII, parecem não ter existido grandes modificações no modo dos portugueses se vestirem, à exceção das saias masculinas cada vez mais curtas e mais coladas ao corpo, visando facultar uma maior liberdade de movimentos nas diversas atividades, inclusive na guerra, além dos variados mantos e capas. O corpo feminino era coberto por saias compridas e amplas, mantos,véus e tocados que dissimulavam as formas em nome do pudor e do recato, embora o brial, usado pelas donas e donzelas, já apontasse em uma maior definição dos contornos[441]. Não existindo grandes diferenciações nos modelos, a qualidade dos tecidos e a saturação do seu tingimento eram os fatores que distinguiam a hierarquia dos corpos vestidos, questão que perpassa a produção das imagens estudadas. Relacionados ao Pecado, Adão e Eva são apresentados nus, em contraponto com a dignidade das figuras do Criador, de Maria e de João Evangelista com as suas vestes bicromáticas, reforçando a oposição em relação àqueles que, cometendo o Pecado, foram o motivo do desnudamento do Cristo na cruz.

As iluminuras nos propõem a necessidade de visualizar o objeto na sua totalidade o que nos remete para a questão do ornamental na arte medieval, muitas vezes compreendido como supérfluo, embora possa constituir uma obra em si mesmo, obedecendo a princípios de construção e permitindo a repartição e

---

[440] Na Constituição Sinodal de Lisboa de 1307, o bispo D.João Martins de Soalhães acrescenta que os clérigos deviam fazer a barba e a tonsura mensalmente, proibindo ainda o uso de vestes verdes ou listradas sob pena de perda dos frutos beneficiais por três meses. Em 1403, o corte de cabelo e a raspagem da coroa barba passam a ser quinzenais, estando proibidas as cores verde e vermelha, as vestes bicromáticas, enfeitadas e fendidas. PEREIRA, I. R. A vida do clero e o ensino da doutrina cristã através dos sínodos medievais portugueses (séculos XIII-XV). *Lusitania Sacra,* Lisboa, n. 10, 1978. Separata. p. 111-116.

[441] OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 26-51.

articulação dos campos de inscrição visual[442]. É necessário apontar que a natureza, compreendida como o princípio gerador de todos os seres viventes, se reflete na criação ornamental com os motivos vegetais e zoomórficos e as suas imbricações. Ambrósio define Deus como um pintor[443], e o iluminador se esforça para glorificar o seu Criador, buscando mostrar a variedade da Criação e uma consciência do valor intrínseco de todos os aspectos do mundo circundante[444]. Afinal, no cristianismo, religião do livro, este é testemunho da promessa de salvação e o seu valor se iguala simbolicamente ao da cruz[445].

A fecundidade da natureza é reproduzida nas múltiplas relações entre a palavra e a imagem, a página escrita e o espaço pictural, evidentes, por exemplo, na inserção dos medalhões na inicial I do *Gênesis*, que permite um enquadramento da natureza ornamental e uma ordenação na representação da criação da própria natureza; simultaneamente revelador das diferenças no manuseio e na leitura dos rolos e dos códices[446].

A inventividade dos iluminadores aparece na conjugação dos elementos vegetais e animais, criando um novo equilíbrio entre os seres naturais sem renunciar nunca ao simbolismo. A *Bíblia de Santa Cruz* é exemplo das mutações possíveis dos elementos da composição, que podem simultaneamente apresentarem-se como elementos figurativos da representação e também decorativos, a exemplo dos dragões que dialogam com as cenas representadas, ao mesmo tempo em que ajudam a compor o corpo da inicial, fundindo-se na mesma. A mais antiga inicial historiada da documentação utilizada é fruto do reconhecimento, por parte dos

---

[442] BONNE, J. C. De l'ornamental dans l'art medieval (VII-XII) : le modele insulaire. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J. C. (Dir.) *L´image:* fonctions et usages des images dans l´Occident médiévale. Paris: Le Leopard d´Or, 1996. p. 207-216.
[443] *Hexameron* VI, ser*. IX c. 8, 47*. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 391.
[444] MURATOVA, op. cit., 2004, p. 437-447.
[445] PÄCHT, op. cit., 1997, p. 9-11.
[446] Ibid., p. 46.

iluminadores, da importância de uma idéia formal que conjugava escritura, imagem e ornamento. Presentes desde a Antiguidade, os entrelaçados habitados mantiveram temporariamente um certo antagonismo entre as figuras humanas, animais e fitomorfas num embate de forças. Em *Santa Cruz 1* vemos uma natureza pujante que parece mesmo abraçar o corpo da inicial por inteiro enlaçando-a por detrás. É uma natureza criada por Deus, mas no seu esplendor dramático, ressaltando pelos contrastes cromáticos e entrelaçamento das figuras, o Pecado.

Manifestação humana, a iluminura também passou por transformações. A figura humana, até por conta da influência bizantina, adquiriu uma maior rigidez, "renunciando à ambigüidade de um arabesco antropomorfo"[447], e o ornamento vegetal, apesar de manter as saliências e terminações das letras com múltiplos rebentos é paulatinamente podado, controlado e empurrado para as margens. A teorização da natureza a partir da matriz aristotélica, provavelmente ajudou a enquadrar os dragões no *BGUC4,* antes ameaçadores em *Sta.Cruz 1,* embora ainda com a ambigüidade dos seus corpos fitomórficos guardando o hiato entre a Criação e a Crucificação.

Nessa temática, a questão das cores não pode ser olvidada. Aparecendo inicialmente na imagem do *Hexameron* em pequenas manchas decorativas, o azul ganha cada vez mais destaque na iconografia, seja na composição do fundo dos medalhões,seja nas vestes das figuras divinas, ou na decoração da própria inicial. Presente abundantemente na natureza, o azul é uma cor que o ser humano reproduziu e matizou através de um processo difícil e tardio, que completo ajudará a suplantar, na Europa Ocidental, o primado do branco, do vermelho e do negro, herança da Antiguidade, impondo novas combinações centradas no azul, cor do

[447] Ibid., p. 143.

amor fiel e, por excelência, da Virgem Maria a partir do século XII[448].

Segundo Pastoureau, é necessário recorrer ao termo cor conceitual para entender o seu uso na Idade Média. Assim, o carmim, o cor-de-rosa, o ocre ou o alaranjado que aparecem nas iluminuras podem ser considerados nuances do vermelho conceitual, utilizado especialmente para realizar o contraste com o azul a partir do século XIII, à semelhança dos vitrais, embora no caso das iluminuras, a luminosidade esteja associada especialmente ao ouro, símbolo da luz transcendente. Utilizado desde a época carolíngia e otoniana, o ouro aparece na nossa documentação, e especialmente na *Bíblia do Lorvão,* na forma de crisografia, termo utilizado para as letras de ouro e ornamentação dos entrelaçados. Porém, somente a partir do século XII, os iluminadores do Ocidente aprimoraram a técnica aplicando minúsculas plaquetas de metal polido, constituindo uma folha de ouro que podia recriar no suporte do códice, um efeito semelhante aos mosaicos bizantinos[449] como observamos na *Bíblia* encomendada pelas freiras cistercienses, evidenciando todo o status e riqueza das suas mandatárias.O esplendor do ouro era também associado à fecundidade da natureza, que a partir das reflexões de Bernardo Silvestre, Alain de Lille e Guilherme de Conches, foi matizada e hierarquizada através das distinções entre a obra de Deus, a obra da natureza, seguindo as determinações divinas, e a obra humana.[450]

Diferentemente da obra divina, a humana é efêmera, mas o caráter teofânico das iluminuras permite que as torres e a arcada do *C.F.90* sejam não traços, mas a Jerusalém Celeste, que os dragões, ameaçadores ou dóceis, sempre relembrem o mistério da Encarnação, pulsante nos emaranhados; e que o cuidado minucioso da ornamentação dos códices *BGUC 3, BGUC 4 e*

[448] PASTOUREAU,op.cit., 2006, passim.
[449] PÄCHT, op. cit., 1997, p. 140-142.
[450] MURATOVA, op. cit., 2004, p. 451.

BGUC 5, por vezes, quase imperceptível a olho nu; seja o mesmo necessário no caminho da Salvação.

Capítulo III. Visões e Serventias do feminino

3.1. As múltiplas possibilidades figurativas do feminino.

Uma das características da iconografia medieval verificada nos manuscritos é a capacidade dos iluminadores criarem múltiplas variações visuais a partir de um mesmo tema. A mutação iconográfica da representação da Criação de Eva na segunda metade do século XI foi objeto de uma instigante análise desenvolvida por Roberto Zapperi[451] e alvo de uma polêmica historiográfica. O novo modo de representação apresentava Eva, não mais criada a partir da costela de Adão, mas saindo diretamente do seu flanco. Segundo o historiador italiano, esta inovação "transforma a criação de Eva em um verdadeiro nascimento", ela "trai o texto bíblico" e "introduz a nova ficção do parto costal masculino"[452], transformações associadas à Reforma Gregoriana e à ideologia do casamento que se impôs, reforçando a relação de poder entre o homem e a mulher. O parto masculino seria um "desarranjo da ordem biológica em conformidade com as relações de dominação entre os sexos", análise freqüentemente reprisada nos anos seguintes[453].

A nova iconografia estudada por Zapperi se definiu por obliterar a costela, sintetizando a narrativa e mostrando Deus tirando Eva diretamente do corpo de Adão. É pela figuração desta ligação direta, corpo a corpo, verificada em todo o nosso corpo documental[454], estranha à narrativa bíblica, que a imagem torna-se inovadora. Tendo em conta a ambivalência de *costa, ae* ("costela" ou "flanco"), o

---

[451] ZAPPERI, R. *L´Homme enceint.* Paris: PUF, 1983.
[452] Ibid., p. 21.
[453] Cf. WIRTH, J. *L´image médièvale:* naissance et dévéloppements (VIe-XVe siècles). Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. p. 240-242.
[454] Exceto pela inicial de *Sta Cruz 1* que já apresenta Eva completamente formada ao lado de Adão.

texto bíblico pode significar que Deus tirou Eva do flanco de Adão,porém a simples substituição de duas letras seria o bastante para que a Escritura estivesse em conformidade com as novas representações. Deste modo, a iconografia realiza uma escolha entre as sugestões da Escritura e destaca o que o próprio texto bíblico apresenta como a significação essencial da operação, ou seja, Eva foi tirada (*sumpta est*) de Adão. Enquanto Zapperi vê nesta nova iconografia uma traição à Escritura, Baschet, a partir da filologia, considera-a uma escolha na qual é menos a imagem que segue o texto do que o texto que se adapta à imagem[455].

Embora Zapperi aponte que a nova iconografia aparece pela primeira vez nas portas de bronze da catedral de Augsburgo, por volta de 1060, uma copiosa iconografia bizantina, presente tanto na decoração de cofres em marfim quanto em alguns manuscritos; mostra igualmente Eva elevando-se da parte superior de Adão. A datação incerta destas obras, notadamente a dos pequenos cofres, permite a Zapperi atribuí-las ao século XII e alijá-las assim da sua reflexão.

Sem cair na obsessão pelas origens, podemos, segundo Baschet, assinalar um primeiro testemunho ocidental da nova iconografia, alguns anos antes da obra das portas de Augsburgo, a *Paráfrase de Aelfric* (Fig.10), copiada em Cantorbury, em meados do século XI, provavelmente, a matriz de diversos motivos iconográficos que obtiveram grande difusão por toda a Europa, a exemplo da representação de Moisés com cornos, também presente na *Bíblia do Lorvão*. Embora jamais possamos ter certeza de que a primeira ocorrência conhecida de um motivo seja também a sua primeira aparição, a densidade de inovações nesse manuscrito aliada à particularidade do uso da língua vernácula sugerem que seja a origem da nova versão do nascimento de Eva.

---

[455] BASCHET, J. Ève n´est jamais née. In: SCHMITT, J. C. (Dir.). *Ève et Pandora:* la création de la femme. Paris: Gallimard, 2001,p.116-162.

O corpo de Eva aparece quase inteiramente no manuscrito, pois os seus pés estão ainda ligados à fenda aberta no corpo de Adão. A figura feminina, marcada pelos traços fortes do rosto e longos cabelos soltos, tem o seu tronco enlaçado pela figura divina cuja posição inclinada reforça a dinâmica do gesto criador, uma das peculiaridades desta imagem, pois nas iluminuras posteriores veremos Deus se contentando em abençoar ou simplesmente segurando Eva pelas mãos. Esta obra notável, que obliterou a representação da costela, parece apontar um procedimento visual mais sintético e expressivo, suscetível de tornar sensível com mais eficácia a significação da Criação de Eva. Conforme Baschet aponta, trata-se menos de mostrar como se desenvolveu o ato criador, segundo a narrativa bíblica, que acentuar o sentido fundamental do mito, o fato de que Eva foi tirada do homem.

Ao contrário do mito grego de Pandora, que explicava a criação da mulher como uma obra de arte de Hefaístos, isolada da criação dos homens, o texto bíblico sempre associou visceralmente a primeira mulher ao primeiro homem. Porém, se para os antigos gregos era perfeitamente coerente imaginar deuses modelando pela ação de suas mãos, figuradas como humanas, para os exegetas cristãos a ação da criação pelas “mãos divinas” implicava na difícil tarefa de se referir à própria figura de Deus. Alguns, como Orígenes[456], recorreram a uma interpretação alegórica do texto. Porém, a maior parte, temerosa de dar uma representação demasiado antropomórfica do ato divino, recusou-se a desenvolver o tema de um deus escultor “fazendo” Adão ou “edificando Eva“, como recorda Beaumelle. Basílio de Cesarea[457] rejeita explicitamente a imagem do escultor, elegendo a idéia de uma modelagem interior. Agostinho, embora fiel ao texto, classifica como pueril a crença de que “Deus

[456] ORÍGENES. *Contre Celse*, IV, 38 apud BEAUMELLE, op. cit., 2001, p. 74.
[457] BASÍLIO DE CESAREA. *Homilias*, II, 14 apud BEAUMELLE, op. cit., 2001, 74.

modelou o homem do limo com mãos corporais”[458].

A aparição da primeira mulher é tratada ainda de maneira mais cautelosa pelos comentários dos primeiros Padres, reticentes quanto à emergência do feminino. Basílio de Cesarea ou João Crisóstomo praticamente omitem a questão, pois o primeiro fica detido na criação do homem e o segundo se contenta em exaltar o milagre da ação divina[459]. Agostinho, que desce às minúcias para comentar a criação de Adão, não se detém demoradamente sobre o ato da Criação de Eva, pois embora a narrativa do *Gênesis* relate fatos reais, necessariamente significativos, o seu sentido profundo ressalta o mistério:

> Talvez um desses mistérios era o fato de a mulher ser feita da costela do homem, estando este dormindo, de tal modo que se tornou mais firme, fortalecida pelo osso do homem [...] Somente teve lugar para que assim se pudesse fazer e para que não se fizesse algo pela vontade mutável contra as causas que Ele estabeleceu por Sua vontade.[460]

Tendo em conta as ambigüidades da primeira narrativa da criação, a tradição exegética privilegiou a segunda narrativa, seguida igualmente pelas primeiras imagens conhecidas. Com exceção de sarcófagos do século IV (Fig.11), que mostram somente a imagem de Eva completamente formada ao lado de Adão, as primeiras representações da Criação de Eva aparecem nas bíblias carolíngias do século IX. Na *Bíblia de Granval* podemos ver Deus tirando a costela de Adão adormecido e depois apresentando-lhe Eva completamente formada, enquanto a Bíblia de Saint-Paul-hors-les-Murs (Fig. 12) reúne, no interior de um mesmo quadro, as cenas de um modo muito convencional de maneira a obter um efeito de conjunto, demonstrando um certo número de fatos considerados essenciais[461].

Essa representação da Criação de Eva encontra-se também, por exemplo,

---

[458] AGOSTINHO. *Comentário ao Gênesis*, VI, 12, 20. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005. .
[459] JOÃO CRISÓSTOMO. *Homilias*, XV, 2 apud BEAUMELLE, op. cit., 2001, p. 74.
[460] AGOSTNHO. *Comentário ao Gênesis*, IX, 18, 34. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005.
[461] GRABAR, op. cit., 1979, p. 170.

por volta do ano mil na *Gênese Caedmon* e, no século XII, no *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg, potente síntese que apresenta apenas o busto de Eva emergindo da costela segurada por Deus (Fig.13). Detalhando as três fases da narrativa, ou retendo apenas uma ou duas etapas, estas versões se caracterizam por uma referência explícita e visível da costela de Adão a partir da qual Eva foi formada.

No momento em que os teólogos da Patrística e os exegetas medievais tratam da cena, geralmente, eles negligenciam a costela e mencionam a Criação de Eva *de latere Adae*[462]*.* O fenômeno é beneficiado pela relação estabelecida entre a Criação de Eva e a da Igreja saída do flanco de Cristo, mas aparece igualmente fora deste contexto tipológico como vemos em Agostinho, Beda e Isidoro de Sevilha antes de se tornar recorrente entre os autores dos séculos XII e XIII como Honorius Augustodunensis e Yves de Chartres. Em todas as obras, o que é ressaltado da narrativa é o fato que Eva foi criada do lado de Adão sendo a menção da costela tratada como um aspecto secundário. Por conseguinte, os teólogos não traíram o texto bíblico e a nova iconografia compõe obras de meios figurativos na mesma trilha, mais exegética que narrativa.

A chamada nova iconografia surge no momento no qual a representação da Criação de Eva começa a conhecer um marcante desenvolvimento quantitativo , especialmente a partir de meados do século XI quando aparece em várias localidades, como Inglaterra e Itália meridional e central, antes de se difundir, sobretudo após 1150. No entanto, lembra Baschet, é necessária cautela na utilização da expressão “nova iconografia” que sugere a substituição de uma antiga por outra, especialmente porque a versão antiga parece ter se constituído como um

---

[462]*Latus*, desprovido da ambigüidade de *costa*, designa somente o lado cf. BASCHET,op.cit.,2001,p.120-124..

modo raro de figuração[463]. Afora isso, o termo “nova iconografia” implica no fato de esquecer a heterogeneidade de soluções iconográficas das quais,basicamente, dois tipos principais de figuração podem ser distinguidos. Um deles mostra Eva saindo de uma abertura do corpo de Adão, o outro representa Eva se elevando depois do limite lateral do busto de Adão, literalmente *de latere viri*, sem que a operação exija a figuração explícita de uma abertura do corpo de Adão tal como observamos no nosso corpo documental.

É necessário ainda referir um conjunto de variantes, intermediárias ou híbridas, que contribuem para questionar uma pretensa oposição entre a velha e a nova iconografia a exemplo da *Bíblia de Montpellier* (1120), na qual Eva aparece emergindo detrás de Adão enquanto Deus segura a costela em sua mão, modelo repetido em um manuscrito lombardo do decreto de Graciano (1300). Aqui, a relação direta entre Adão e Eva, característica da nova iconografia, se encontra associada à costela extraída do homem.

Outro grupo de obras, sem representar a costela sendo retirada por Deus faz referência ao episódio. No frontispício do manuscrito *Antiquitates Judaicae*[464], Deus puxa Eva pelo punho, tirando-a do corpo de Adão, dotado de uma costela que, embora ligada ao seu corpo, encontra-se inteiramente destacada, constituindo-se a base sobre a qual se forma o corpo de Eva (Fig. 14). Mais simples foi a solução adotada no *Missal de Saint-Michel de Hildesheim* (1160). Como na versão dominante da nova iconografia, Eva se eleva por detrás do busto de Adão ao qual permanece corporalmente ligada (Fig. 15). A iluminura ressalta sobretudo a relação direta entre o homem e a mulher a partir da imbricação dos dois corpos.

---

[463] Segundo a pesquisa de Baschet, da “antiga iconografia“ não se pode citar antes de 1050 mais de seis ocorrências, embora o modelo tenha perdurado até o século XV”. Cf. BASCHET, op. cit., 2001. p. 127-133.

[464] Manuscrito proveniente do mosteiro beneditino de Saint-Trond, Limbourg, elaborado na segunda metade do século XII.

Um terceiro grupo de obras, todas germânicas, conjugam outras modalidades. Na *Gênese de Millstatt*, elaborada cerca de 1180-1200, somente a cabeça de Eva aparece já modelada pelas mãos do Criador (Fig.16). A mesma se forma de um elemento longilíneo que sai do peito de Adão adormecido e que evoca a costela pela sua forma. Outra obra, proveniente do *scriptorium* da abadia de Zwiefalten do início do século XII, figura somente a cabeça de Eva, diretamente ligada a Adão, eliminando a referência à costela (Fig.17), em uma interessante expressão imagética para o medalhão com a legenda *Homo ex limo, mulier ex viro.*

Embora a referência a estas obras não seja suficiente para dar conta da vasta seriação de representações da Criação de Eva, elas permitem, ao menos, sugerir a amplitude do campo das possibilidades figurativas revelando uma experimentação capaz de abrigar tanto as características da antiga quanto as da nova iconografia. Uma avaliação acurada das imagens registradas mostra que as obras figurando uma abertura no corpo de Adão são, na verdade, minoritárias. Em oposição, a opção figurativa dominante, a qual as imagens estudadas se encontram associadas, insiste sobre o fato de que Eva procede *de latere viri* sem parecer se preocupar de evidenciar qualquer aproximação com um pretenso parto.

No reforço dessa argumentação, lembremos que nos comentários teológicos da Criação de Eva jamais aparecem termos como nascimento ou geração. De Agostinho a Tomás de Aquino passando por Beda, Pierre le Mangeur ou Pedro Lombardo, Eva é sempre "*aedificata*" (o próprio termo usado no *Gênesis*), *"creata* " , "*fabricata* " , "*facta* ", "*formata"*[465]*,* vocabulário que amplifica as sugestões bíblicas e baseia-se nas duas noções de criação e fabricação artesanal. A multiplicidade dos termos empregados para designar o ato divino e enunciar a natureza entre Deus e

[465] Mais raramente encontramos "*plamatur", " condebatur","fingitur"cf* BASCHET,op.cit.,2001,p133-134..

Eva marca forte contraponto com a escassez dos verbos para referir a relação entre Adão e Eva no momento da criação da última. A diferença , em si mesma significativa, confirma que na triangulação que se institui na Criação de Eva, a sua relação com Deus desempenha, aos olhos dos teólogos, um aspecto primordial ou, pelo menos, o mais ativo. Baschet atenta que a relação entre Adão e Eva é somente evocada pela fórmula *de (ex) latere viri,* desprovida de verbo específico e referente à criação divina, mas ainda assim, o vocabulário de nascimento está ausente e isto não só no mais alto pensamento teológico pois nos textos de vulgarização moral como o *Speculum humanae salvationis* no início do século XIV, ou mesmo nas inscrições, às vezes em língua vernácula, que acompanham as representações da Criação de Eva, percebemos a mesma orientação.

Obviamente, poder-se-ia argumentar que o nascimento de Eva e o seu conseqüente incesto[466] seriam precisamente a verdade do sistema, por vezes refutado pelo discurso, porém desenvolvido pela imagem. No entanto, lembra Baschet,o clero assumiu em um contexto vizinho, positivamente, a idéia de um incesto original. Agostinho aponta que o incesto era a condição inelutável dos primeiros homens, notificando que estas uniões próximas, mais tarde condenadas, não o eram outrora -já que necessárias para satisfazer a exigência legítima da reprodução humana[467]. As próprias representações medievais admitem explicitamente que existe, na ordem simbólica do parentesco espiritual e divino, uma conjugação lícita de filiação e de aliança que, no entanto, não pode ser pensada como incesto propriamente dito. Afinal, o Pai divino é o genitor supremo não somente porque todos os cristãos são seus filhos, mas porque foi capaz de gerar o

---

[466] Wirth compreende o pretenso incesto, a partir da obra de Zapperi, como a condensação das relações de parentesco, poder e produção medievais, relacionando a nova iconografia ao tema da árvore da consangüinidade e à árvore de Porfírio. Cf. WIRTH, op. cit., 1989, p. 241.
[467] *Comentário ao Gênesis*, IX, 11,19. In: AGOSTINHO, op. cit., 2005.

seu Filho[468].

Apesar das divergências entre as heranças de Galeno e Aristóteles, na mentalidade medieval o homem claramente detém o papel principal na reprodução humana[469] como indica o léxico que lhe atribui o poder de produzir (*gignere*) enquanto o mulher se limita a conceber (*concipere),* termo que sugere o papel passivo de receptáculo e a parir (*parere)*. Assim, desde a Antiguidade a geração já era considerada privilégio masculino nos domínios carnal e espiritual como as figuras dos padres, agentes visíveis da geração espiritual dos cristãos no batismo, comprovavam. Enquanto Zapperi considera a leitura do suposto parto masculino como o "renversement de l'ordre biologique, en conformité avec les rapports de domination entre les sexes", concordamos com Baschet quando este diz que, muito mais coerente, seria pensar que, longe de uma subversão, temos uma expressão da representação social da ordem biológica da reprodução que conferia o papel principal aos homens de acordo com a sua dominação social[470]. Devemos, ainda, considerar que na sociedade medieval a diferença entre criação e geração é revestida de uma importância crucial, pois remete ao coração dogmático do cristianismo: o paradoxo da Trindade, no qual a conciliação da identidade de essência e das diferentes pessoas se traduz em termos de parentesco. O modelo trinitário evidencia a forte regulamentação desses termos e permeia a distinção que escolásticos, como Guilherme de Auvergne e Tomás de Aquino propuseram para entender a existência que pode resultar de quatro operações distintas: o fazer - como o artesão que fabrica objetos a partir de uma matéria exterior; o criar - que

---

[468] BASCHET, op. cit., 2001, p. 137-138.
[469] Tomás de Aquino, tentando conciliar a narrativa do *Gênesis* com a fisiologia de Aristóteles, segundo a qual a semente masculina tem o papel essencial na procriação, é levado a pensar que é por Adão e pela cadeia contínua dos pais que o Pecado Original se estende por toda a descendência humana. DALARUN, op. cit., 1993, p. 56.
[470] BASCHET, op. cit., 2001, p. 138-140.

consiste em produzir a substância da coisa a ser criada tal como o ato de criação divina; o gerar - o fazer a si mesmo de sua própria substância instituindo uma relação de filiação; e o proceder, a relação mais difícil de distinguir na medida em que supõe igualmente uma identidade de substância sem ser, no entanto, uma geração[471]. Levando-se em consideração o campo semântico estritamente delimitado, parece lógico que o vocabulário para designar a formação de Eva seja, principalmente, a criação e a fabricação. Esse argumento reforça, mais uma vez, a intervenção criadora de Deus, detentor do papel principal da Criação de Eva, como não poderia deixar de ser.

Embora fosse uma obra divina, desde o início do cristianismo, Eva foi associada de modo depreciativo à carne, ao corpo, aos sentidos e ao Pecado, herança repassada a todas as suas filhas. Esta visão misógina, reforçada pela Reforma Gregoriana, era uma realidade inquestionável, mas a sensibilidade medieval da qual tentamos nos aproximar é bem mais complexa do que o simples enquadramento a uma discussão de base doutrinária e teológica. Os homens e mulheres a ultrapassam chegando a tratar a carne do Cristo como feminina ao menos nas funções salvíficas[472].

O Cristo na cruz dos códices da Biblioteca Geral de Coimbra nos recorda o *Christus patiens*, uma figura cada vez mais humanizada não só por conta da sua representação enquanto homem, mas pela sua vivência de duas marcas do Pecado que mais ressaltam a fragilidade da condição humana, a dor e a morte. E era essa carne sofredora do Cristo que passava a ser compartilhada na suprema refeição da Eucaristia, recapitulação da Encarnação e da crucificação pois fora pela carne que Deus assumiu a humanidade e a salvou. No entrecruzamento dos sentidos,

---

[471] TOMÁS DE AQUINO. *Summa Theologiae*, I, 41, 3 apud BASCHET, op. cit., 2001, p. 140.
[472] BYNUM, op. cit., 1992, p. 202-204.

percebidos por homens e mulheres que relacionavam o alimento à mulher, não só a Eucaristia foi ligada às santas mulheres com as várias representações que tratavam da comunhão da Virgem e de Maria Madalena, especialmente nos meios cistercienses, mas o próprio corpo de Cristo, alimento oferecido na Eucaristia foi percebido como feminino[473].

A visão do corpo de Cristo como faceta do feminino proporcionou uma inovação iconográfica presente nos manuscritos de Santa Cruz[474], a idéia-imagem do Cristo com seios, ou "Jesus como mãe", diretamente relacionada às imagens do nascimento da Igreja das Bíblias moralizadas do século XIII. Ladeado por Maria (com as suas mãos entrelaçadas em um gesto de profunda aflição perante a dramática dor do seu Filho) e por João Evangelista (que segura as Escrituras na mão esquerda enquanto o braço direito sustenta a cabeça, traduzindo intenso sofrimento), Cristo tem a cabeça pendida sobre o peito que apresenta os seios extremamente desenvolvidos. O rosto sereno é acompanhado na figuração pelo sangue que escorre pelos seus pés e mãos, e com maior intensidade do seu lado direito, do qual a Igreja nascerá e será alimentada por este mesmo sangue que, segundo a fisiologia do período, era o elemento responsável pela formação do leite materno ressaltando a idéia de que a mãe alimenta o filho com o seu próprio sangue.

A visão medieval que enxergava na crucificação o nascimento da Igreja perpassa os códices da Biblioteca Geral de Coimbra embora, em termos iconográficos, o *BGUC 3* nos apresente mais elementos visuais que inevitavelmente

---

[473] BYNUM, C. W. *Holy Feast and Holy Fast:* the religious significance of food to medieval women. Los Angeles: University of California Press, 1987, passim.

[474] O códice Sta Cruz 85/II59 é um breviário com missal datável do fim do século XIII ou início do século XIV por conta dos elementos iconográficos da figura do Cristo no Calvário(*fl. 498r*.) como a sobreposição dos pés e o *perizonium* diferenciado. A outra imagem do Cristo com seios encontra-se no *Sta.Cruz 68/352, fl. 37v* provavelmente elaborada no *scriptorium* crúzio no mesmo período que a anterior. PEIXEIRO, H. A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 310-314.

reforçam a imagem de Jesus como Mãe. A mudança cromática das vestes de Maria é extremamente significativa pois, envolvida no manto azul da pureza virginal no medalhão lateral à esquerda, encontra-se aos pés da cruz com o corpo totalmente coberto por um manto vermelho, a cor do sangue do parto, a cor do sangue da Paixão na cruz do qual a Igreja nascerá. Tal idéia, reforçada pelo ventre saliente do Cristo, foi ainda mais exacerbada pela torção na cruz em direção à Maria, evidenciando que o corpo de Cristo era associado ao feminino não só pela lactação, mas também pelas dores do parto[475]. E nesta composição não podemos deixar de apontar que, embora a cabeça de Maria apoiada sobre as mãos ocultas pelas vestes indique um gesto de dor; o seu rosto e o seu olhar contrastam com os de João Evangelista, que apresentam um profundo pesar, enquanto o "vultus" [476]de Maria parece indicar uma placidez,e mesmo um certo contentamento pelo nascimento, prestes a ocorrer, do seu desdobramento feminino, a Igreja.

A percepção de "Jesus como Mãe" foi bastante freqüente nos escritos espirituais da Idade Média Central, geralmente percebidos como parte da espiritualidade dita feminina ou afetiva, especialmente no século XII quando a manifestação mais familiar do interesse no feminino aparece na promoção do culto da Virgem. A sua recorrência é também sintoma de uma nova tendência das exposições doutrinárias ou exortações espirituais centradas nas relações humanas como a amizade, a maternidade, a paternidade e o amor erótico.

O uso das características maternais para falar de Deus, conceito com as suas raízes na Antiguidade[477], é bastante recorrente entre os homens, especialmente os cistercienses. Bernardo de Claraval, por exemplo, além de usar o

---

[475] BYNUM, 1987, op. cit., p. 260-261.
[476] SCHMITT, op. cit., 1990, p. 26.
[477] BYNUM, C. W. Jesus as mother and abbot as mother: some themes in twelfth-century Cistercian writing. In: BERMAN, C. H. (Coord.). *Medieval religion:* new approaches. Nova York: Routledge, 2005. p. 31.

termo mãe para Jesus, ainda o estende para descrever Moisés, Pedro, Paulo, os prelados e a si mesmo. Para ele, a imagem maternal é associada à nutrição, particularmente das crianças de peito, sendo, portanto, os seios símbolos da afetividade torrencial e ainda da instrução. A partir destas imagens é possível estabelecer estereótipos sexuais que, obviamente extrapolavam os muros cistercienses. Compaixão, delicadeza, emotividade, amor e nutrição seriam rótulos femininos ou maternais enquanto autoridade, julgamento, comando e disciplina seriam masculinos. A criatividade, instrução e fertilidade, por sua vez, seriam comuns a ambos os sexos. Todavia, não podemos esquecer que o uso dessas imagens femininas era praticado por homens enclausurados e completamente separados das mulheres, a ponto de Bernardo de Claraval incentivar a receptividade à "Mãe Jesus" e a renúncia às mães terrenas, mostrando como a idealização monástica das qualidades maternais podia refletir a hostilidade direcionada às mães reais[478].

A tradicional dicotomia macho/fêmea, sobre a qual foi estruturada toda uma diferenciação hierárquica que agia no campo simbólico e nas diversas experiências empíricas do cotidiano, foi utilizada por Hildegarde de Bingen, Elizabeth de Schönai, Catarina de Siena e Julian de Norwich em um sentido inverso, segundo o qual a noção de fêmea como carne tornou-se o argumento para a *imitatio Christi* feminina chegando a ver na *mulier* o sinônimo da humanidade[479]. Obviamente, é necessário ponderar que essas visões mais exaltadas ocorreram em meios bastante específicos e que a Trindade é uma relação de paternidade, porém as figuras de Eva e, cada vez com mais intensidade da Nova Eva, em representação figurativa progressivamente mais destacada, são testemunhos da concessão de espaço ao

[478] BYNUM, op. cit., 2005, p. 21-34.
[479] BYNUM, op. cit., 1987, p. 264.

feminino. As iniciais do *Gênesis* dos códices *BGUC3, BGUC4 e BGUC5* são particularmente interessantes sob este aspecto por apresentarem visualmente cindidas a Eva e a Nova Eva, que a exegese havia unido desde os primórdios do cristianismo. A figura de Maria é tão paradigmática que podemos até associar a delicadeza dos traços das imagens de Eva ao belo rosto de Maria, numa longa tradição atestada de Ireneu[480] até S.Bernardo[481], segundo a qual o corpo de Eva foi criado à imagem e semelhança da futura mãe de Deus.

O espaço ao feminino aludido, que se desdobra e se multiplica, aparece, por exemplo, iconograficamente na nossa documentação na base da inicial do *BGUC5* pelas figuras de Maria, da Igreja e da Sinagoga. A tipologia *Ecclesia – Synagoga* apresenta relação direta com a representação da Virgem como modelo da Igreja, ou também no entendimento possível de Maria como um novo "templo de Salomão", uma nova sabedoria que suplanta a anterior, visão que ganhou impulso principalmente com o fortalecimento das comunidades laicas urbanas, nomeadamente as universidades[482]. A associação entre Maria e o templo de Salomão é particularmente significativa neste códice, muito provavelmente encomendado por um universitário, pois Salomão, considerado o mestre de toda a ciência oriental e hebraica, o sábio do Antigo Testamento, o grande depositário de toda a ciência hermética que, pelo espírito de Chartres[483], foi exaltado e popularizado; passava agora para o controle da figura de Maria, ou em outras palavras, era cristianizado e submetido pela Virgem-Igreja.

Essa paulatina composição das configurações e funções da personagem

---

[480] IRENEU. Contre les hérésies,1,V apud DELUMEAU, J. *Uma história do Paraíso:* o jardim das delícias. Lisboa: Terramar, 1994. p. 230.
[481] DELUMEAU, op. cit., 1994, p. 230.
[482] RÖCKELEIN, H. Marie, l´Église et la Synagogue: culte de la Vierge et lutte contre les juifs en Allemagne à la fin du Moyen Âge. In: IOGNA-PRAT, D.; PALAZZO, É.; RUSSO, D. *Marie:* le culte de la Vierge dans la société médiévale. Paris: Beauchesne, 1996. p. 513-530.
[483] LE GOFF, op. cit., 1989, p. 49.

multiforme e polissêmica da Virgem, a Nova Eva, é resultado das interações entre os ideais religioso e seculares, influenciadas por elementos da Antiguidade Clássica, rearranjados continuamente nas tensões entre o masculino e o feminino que acabam construindo um "sistema de valores"[484]. Em relação direta com o controle progressivo dos clérigos em todos os níveis da sociedade, especialmente do século VII ao XI , a personagem de Maria foi reformulada em uma ação que utilizava como suporte os modelos da "*Eleousa"* e da "*Hodigitria*", matrizes básicas de uma rica variedade estilística. A mãe carinhosa e terna, a intercessora é também a rainha poderosa, resultando a sua apresentação no contexto da Reforma Gregoriana, como a "mulher forte" cujo poder se estende pela terra e liga-se ao Céu pelo seu Filho, proporcionando a vivência de uma espiritualidade marcada pelo fervor mariano acompanhado de uma profunda reflexão sobre a Eucaristia. Referência maior das devoções pessoais, a Virgem também era o fator de identificação das comunidades, é a própria figura da expansão católica que se confunde com a *Ecclesia* e se ramifica nos espaços físicos tornando-se a padroeira de inúmeros locais de culto.

Essa "mulher forte" será a insígnia da luta armada e teológica contra os que se subtraem ao manto da Virgem, como os judeus e os muçulmanos, um dos aspectos que, nos ardores das lutas da Reconquista, teria associado, desde as origens, Portugal e a figura de Maria. O esforço em relacionar o reino nascente, já então cognominado "Terra de Santa Maria", à proteção da Virgem aparece nas crônicas[485], segundo as quais, por sua intercessão, teria ocorrido a cura do jovem Afonso Henriques, nascido com um defeito grave nas pernas, possibilitando providencialmente a formação de um poderoso guerreiro contras as hostes inimigas

---

[484] RUPALIO, G. La Vierge comme système de valeurs. In: IOGNA-PRAT, D.; PALAZZO, É.; RUSSO, D. *Marie:* le culte de la Vierge dans la société médiévale. Paris: Beauchesne, 1996. p. 5-12.
[485] OLIVEIRA, M. *Santa Maria na história e na tradição portuguesa*. Lisboa: União Gráfica,1967. p. 20-29.

dos cristãos, o qual nunca deixou de invocar a sua protetora, não só como Virgem e Mãe, mas ainda como Rainha nos episódios mais marcantes da sua ascensão ao poder como às vésperas da Batalha de S. Mamede, na tomada de Santarém e na conquista de Lisboa. Provavelmente tendo participado dos conflitos da Reconquista, os monges do Lorvão não podiam ficar alheios aos encantos desta "mulher forte", dedicando um fólio inteiro à representação da criação de Eva, que também era a promessa dos cuidados da Virgem Mãe e da vitória da Igreja.

3.2. Das mulheres nas muralhas

Os monges do Lorvão ao representarem a Criação de Eva significativamente inseriram o ato criador no arco das muralhas da Jerusalém Celeste. Enquanto esta tornou-se o alvo das almas cristãs, a outra Jerusalém foi constituída como um dos eixos do mundo para a geografia e cartografias medievais[486] e referência espacial dos livros de linhagens, articulando no mesmo espaço as ambiências do sagrado e do político. "Umbigo da terra"[487], Jerusalém foi considerada por Isidoro de Sevilha como a urbe construída a partir da primeira cidade fundada pelos homens, mantendo-se por toda a Idade Média como o local privilegiado para a comunicação entre o terrestre e o celeste, o "*axis mundi*" no qual o cimo do monte Calvário, montanha cósmica, foi o local onde o sangue do Salvador banhou o crânio de Adão enterrado ao pé da cruz; e será sob o signo da cidade santa que a nobreza construirá as suas linhagens, como o fez o conde Pêro Afonso de Barcelos que, ao situar as dinastias régias cristãs peninsulares em uma genealogia universal,

---

[486] KRUS, L. *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico (1280-1380).* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994. p. 123.
[487] *Etimologias XIV*, 3, 21. Apud KRUS, op.cit.,p113-123

remontou a Adão[488].

A incrível semelhança entre a figura divina do Cristo, novo Adão, com o primeiro homem é flagrante nas iluminuras e os seus traços marcantes ressaltam a perfeição dos seus corpos, pois ambos descendiam diretamente de Deus e não foram sobrecarregados no seu nascimento pelo peso do Pecado Original. Aliás, eram considerados também perfeitos em um sistema filosófico pois ambos eram a ativação de todas as potencialidades humanas sintetizadas de diferentes maneiras. Adão, ainda no estado de inocência era então o único homem vivo, coincidindo na sua figura indivíduo e espécie, homem e humanidade, enquanto o Cristo apresentava-se simultaneamente como Deus e homem. O Adão inocente, ainda coroado de honrarias, iria transformar-se no Adão *mortalis* após ter provado da Árvore do Conhecimento, condição também assumida pelo Cristo[489].

Modelado pelo próprio Deus, Adão foi criado na perfeição de idade[490] e, portanto, com capacidade plena das suas faculdades reprodutivas. Embora nenhum homem ou mulher pudesse contestar a origem da humanidade a partir de Adão, as figuras do *BGUC3,* de modo mais sutil, e especialmente o Adão encostado na arcada do *C.F.90* intensificam este aspecto através das suas mãos sobre a genitália. O gesto, que pode ser interpretado como alusão ao Pecado Original, também era associado ao juramento *sub femore,* no qual o contato *da* mão do patriarca com o seu sexo é uma promessa linhagística de continuidade da espécie reafirmada pelos demais elementos figurativos da iluminura. A composição da imagem, estruturada sobre o eixo horizontal do corpo de Adão, assume uma predominância visual da verticalidade pelas arcadas e as figuras do Cristo e de Eva, que se ergue do corpo de Adão. A consonância da postura de Eva e o significado do gesto de Adão foi

[488] KRUS, op. cit., 1994, p. 113-123.
[489] KANTOROWICZ, op. cit, 1998, p. 291.
[490] DELUMEAU, op. cit., 1994, p. 228-229.

entendida pelos exegetas medievais como a prefiguração da Encarnação do Cristo e, ainda, como a expressão simbólica da semente da qual Cristo tira a sua humanidade. O interesse da época pelo juramento *sub femore* tem relação direta com o tema então contemporâneo da Árvore de Jessé que ilustra a genealogia do Cristo destacando a figura de Davi[491]. Esta temática, que se desenvolve de forma marcante no século XII, é simultânea às primeiras crônicas, que procuravam legitimar o reino nascente, e a uma nova forma de organização social e familiar centrada na questão do sistema linhagístico, fundamental para entendermos inclusive o incremento no número de filhos de Adão e Eva que ingressavam nos mosteiros passando a viver nessas fortalezas, elaborando e alimentando a existência das imagens dos primeiros pais pelos seus olhares contínuos enquanto continuavam sofrendo as tensões entre a carne e o espírito, condição inelutável da existência humana.

O parentesco, em uma sociedade com um Estado incipiente, é o principal laço de solidariedade que estrutura a nobreza, articuladora de alianças estabelecidas fundamentalmente através do matrimônio, visando assegurar a estabilidade e o equilíbrio social contra a ameaça de uma decadência real ou imaginária. As regras matrimoniais, por sua vez, acompanham as sucessórias a partir da segunda metade do século XII, quando se abandona a estrutura cognática, baseada na igualdade de todos os componentes do clã e se adota a estrutura vertical linhagística, que reproduz a sucessão régia, igualmente unilinear e masculina, em uma clara intenção de preservar a integridade do patrimônio, base material do poder, e ressaltar a preciosa carga simbólica que remetia as linhagens às tradições ancestrais.

O modelo adotado foi o responsável pelo processo de inferiorização dos

---

[491] SCHMITT, op. cit., 1990, p.61- 62.

secundogênitos aos quais era atribuído um quinhão marginal do patrimônio e, por vezes, imposta a proibição de contrair matrimônio, obrigando-os muitas vezes a permanecer como subordinados na casa do chefe de linhagem. A adoção do sistema linhagístico é uma das chaves para o entendimento de fenômenos como o aumento das fileiras dos exércitos utilizados na Reconquista, a prática do concubinato, a proliferação dos cavaleiros e trovadores, os raptos das viúvas com heranças e das jovens de famílias sem varonia, o aumento dos matrimônios ilegais e, inclusive, o aumento das populações dos mosteiros masculinos e femininos a partir de meados do século XII. Interessa-nos acentuar que a prática deste sistema acabava reforçando um sistema de circulação de mulheres postas a serviço da posição política e da solidariedade nos círculos da nobreza, através principalmente das práticas matrimoniais[492].

O corpo feminino, desde Eva, era a garantia do cumprimento do juramento linhagístico de Adão, matriz que assegurava a perpetuação das famílias e do patrimônio, transformado em ser passível de ser tomado e apropriado, por exemplo, através das arras. A compra do corpo da mulher vigorou plenamente em Portugal durante quase toda a Idade Média[493], sobrevivência ainda escorada no rito muçulmano que era idêntico[494]. Aliás, o próprio casamento, quando não originado em práticas violentas como o rapto, encontrava sempre a sua expressão jurídica na idéia de uma compra e venda realizada como um pacto ou acordo entre duas partes,

---

[492] MATTOSO, op. cit., 1995, p. 209-212.

[493] "Quando o dote o justificava fazia-se lavrar solene carta de doação, a carta de arras. Mesmo entre os menos abastados as arras podiam ser consideráveis". OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 117.

[494] A pessoa física da jovem pertencia a sua família que a tinha alimentado até a puberdade, representada pelo pai ou pelo tutor do sexo masculino. Este podia decidir casá-la no interior ou fora da própria família. Na assinatura do ato, o marido entregava uma doação ao pai ou tutor para o compensar da perda da filha e para marcar a sua aquisição da pessoa física da noiva e das futuras crianças nascidas do casamento. BIANQUIS, T. A família no Islão árabe. In: BURGUIÈRE, A. et al. (Dir.). *História da Família:* tempos medievais*:* Ocidente, Oriente*.* Lisboa: Terramar, 1997. v. 2. p. 269.

primeiramente entre duas famílias e depois entre os próprios nubentes. Imprescindível à organização social, a mulher ao atingir a nubilidade tornava-se para os *juvenes* e *seniores* uma preciosa mercadoria cuja finalidade era reforçar os poderes da nobreza. Sob este aspecto, o seu casamento transcendia-a como mulher e pessoa[495].

Embora a documentação portuguesa na época permita pensar que a necessidade do consentimento familiar se estendia aos dois nubentes, o filho varão tinha, por vezes, uma relativa liberdade enquanto a filha continuava sendo entregue em matrimônio (*datio, traditio, casari facere filiam, dare filiam in conjugium)*. Enquanto o pai dá e o marido recebe (*accipere*), deseja (*petere*) ou escolhe (*elegere*), a mulher permanece como um ser passivo votado à submissão, perpetuando a condição de Eva.

Apesar da escassez de documentos referentes ao século X, a partir do século XI a documentação permite evidenciar que, em ambos os séculos, o casamento (*conjunctio*) era um ato de natureza privada, essencialmente fruto de um pacto solene entre duas famílias, perante testemunhas, com ou sem bênção sacerdotal (*benedictio sacerdotum*), sendo o consentimento dos pais (*voluntas parentum*) suficiente para o matrimônio.[496] O regime jurídico mais habitual era o da comunhão de administração dos bens, constando entre as propriedades da mulher o seu enxoval e os presentes de bodas dos pais, parentes, noivo e convidados, além das

---

[495] É necessário pontuar que a situação das mulheres das camadas menos abastadas era ainda mais dramática. Estupros realizados coletivamente, por cavaleiros ou camponeses, faziam parte dessa sociedade marcada pelo cotidiano das guerras contra mouros e castelhanos. Defloradas e com a “a honra” perdida, passavam para o controle não menos brutal dos rufiões. A violência,nas suas formas mais sutis ou explícitas, não poupava também as mulheres da nobreza a exemplo do episódio no qual a mulher de Dom Gonçalo de Sousa foi estuprada pelo rei D. Afonso Henriques, na sua própria casa e, logo após, expulsa de maneira humilhante pelo marido. PICOITO, P. O cavaleiro, a mulher e o rei: uma *assuada* do século XII. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006. p. 249.

[496] COELHO,M.H.C.;VENTURA,L. A mulher como um bem e os bens da mulher.In:COLÓQUIO’ A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais’,1986,Coimbra,Actas...Coimbra: Instituto de História Económica e Social,1986,p.54-55.

heranças recebidas pela mulher e transmitidas depois aos herdeiros[497], embora em numerosos documentos se comprove a prática dos maridos poderem alienar os dotes da mulher, especialmente os bens imóveis[498].

Na imbricada relação entre aliança matrimonial e patrimonial, a mulher sai da tutela dos pais (agnados) ou dos parentes (cognados) e passa a viver sob custódia do marido. Enquanto os seus pais tentam evitar um casamento que colocaria em risco os seus bens e a sua condição, em uma estrutura marcada pela rigidez hierárquica e abissais desigualdades econômicas, o seu marido trata-a como um bem do qual será provido de vantagens político-econômicas e, provavelmente, um maior prestígio social. Os impositivos interesses patrimoniais justificam no século XII a ação de certos pais que entregam *in conjugium* sua filha em um casamento *injustum,* caracterizado pela infração dos esponsais anteriores lesando os direitos da primeira esposa.

Assim, a mulher é aprisionada pelo poder parental que a condiciona aos seus interesses através da atribuição do dote à filha se o matrimônio se realiza de acordo com a sua vontade, ou deserdando-a em caso de desobediência. Punição igualmente aplicada para a raptada que consente com o raptor, alvo de perseguições públicas já que o rapto é visto como um meio de coagir os pais ou a família da mulher, violando os seus poderes e restringindo as possibilidades de uma aliança benéfica ao núcleo familiar.

A troca da mulher realizada por meio de dons por ocasião do casamento é momento de intercâmbio de bens esponsalícios, de presentes teoricamente voluntários, mas na realidade, obrigatoriamente entregues com um valor simbólico

---

[497] OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 115-118.
[498] COELHO, M. H. C. VENTURA,L. A mulher como um bem e os bens da mulher. In: COLÓQUIO 'A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais', 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. p. 51-90. v. 1.

de reciprocidade[499] ,seja pelas propriedades que a mulher transfere ao marido, seja pelo serviço que o seu corpo proporciona, nomeadamente, a continuidade da linhagem do marido através da maternidade. Tais serviços explicam a finalidade do costume nos estratos mais elevados do noivo entregar à noiva um presente de núpcias em reconhecimento da sua virgindade[500] ou da forma jurídica de compra sendo as arras associadas com o valor que o marido entregava pelo corpo da mulher *(pro compra corporis sui).*

Funcionando como fiança para o dote e garantia contra uma eventual quebra do vínculo matrimonial devido aos riscos de divórcio, as arras ainda eram vistas como uma segurança no caso de uma viuvez. Afinal, os finais do século XI e segunda metade do XII representam períodos de instabilidade, sobretudo na região a sul do Douro, zona de fronteira da Reconquista. Nos finais do século XI, a morte em combate, especialmente na área de Coimbra é um risco real, devido aos conflitos entre a comunidade moçárabe e os francos e à violenta ofensiva almorávida enquanto a segunda metade do século XII é marcada pelas guerras contra Leão e os almóadas em um momento especialmente crítico devido às péssimas colheitas agrícolas.

Curiosamente, o aumento da população feminina verificado desde o século X não diminuiu a incidência das arras. Mesmo levando-se em consideração que a documentação do século X ao XIII multiplicou-se em razão do alargamento geográfico do território, o número de cartas de arras continuou a crescer com

---

[499] Marcel Mauss na sua teoria sobre o dom aponta que o fundamento desses dons obrigatórios encontra-se nas relações sociais. Assim como o elevado preço de algumas arras estava relacionado à alta “honra” da mulher, tanto maior quanto o seu nascimento. A generosidade na distribuição dos dons também traduzia a “honra” de quem os concedia, geralmente bens imóveis variando de alguns casais até dezenas de *villae,* figurando entre os bens móveis servos, animais e vestidos. Apud COELHO,VENTURA, op. cit., 1986, p. 57-58.

[500] Comum em várias áreas do Ocidente, esse costume vigorou em Portugal até pelo menos o século XI, constituindo provavelmente uma sobrevivência da morgengabe ou “dom da manhã”, antigo costume germânico cf. COELHO,VENTURA,idem.

particular incidência na segunda metade do século XII, sobretudo a sul do Douro. Uma explicação para o fato, aparentemente contraditório, pode ser encontrada no processo de crescente afirmação da família conjugal, da exogamia, segundo os preceitos da Igreja.

A vitória da concepção eclesiástica sobre o casamento reforçou o poder da Igreja e os juristas colaboraram ativamente para corroborar o prestígio da benção matrimonial, insistindo na noção de contrato legal que tendia a identificar-se com o público e o solene em oposição ao concubinato. Tais alterações tiveram uma influência decisiva na noção da legitimidade da prole, reforçada pela atuação da administração régia que paulatinamente se fortalecia, escorada pelas leis e pela força e preocupada em manter as mesmas disposições que sustentavam a sua autoridade, suplantando rivalidades e assumindo uma certa cumplicidade com o poder sacro, cuja força animava a incansável ação dos padres, para inserir o casamento no enquadramento de um projeto de dominação de costumes[501]. Esse aspecto é ressaltado pelos medalhões de *Santa Cruz 1*, elaborados no contexto da Reforma Gregoriana e destaque em um *scriptorium* cuja produção atendia às necessidades do reino pela elaboração das crônicas a respeito de D.Afonso Henriques, sem nunca descurar do seu papel de relevo na ação apostólica. Adão e Eva, cúmplices e companheiros na ação do Pecado, ao iniciarem a sua jornada fora do Paraíso terrestre recebem como um casal na cerimônia do matrimônio as bênçãos do poder divino, que, no entanto, lhes condena a sua nudez, agora pecaminosa por conta do caráter sexual, ocorrendo a imposição da veste, que não só encobriria de maneira mais apropriada os corpos desnudos, mas que também apontava o rigoroso controle, exercido pela Igreja, a mão terrena de Deus, sobre os

[501] DUBY, op. cit., 1988, p. 9-15.

seus corpos especialmente no tocante às pulsões sexuais da carne.

É necessário ainda apontar que o sistema linhagístico encontra-se associado à proliferação de mosteiros femininos a partir de finais do século XII que acolhiam principalmente as filhas da nobreza. As secundogênitas realizavam também um matrimônio, simbolicamente superior ao das suas irmãs, pois tornavam-se "esposas de Cristo" em uma cerimônia que não dispensava ritos litúrgicos similares aos esponsalícios. Se as imagens de Eva, mãe de todos os viventes, inegavelmente remetem à procriação, capacidade e função primordial da mulher na Idade Média, esse papel fecundante não era restrito à vivência no *seculum* e às relações sexuais legitimadas ou não pelo matrimônio. Aparentemente restritas aos muros dos seus mosteiros, muralhas simbólicas, as freiras e, especialmente as abadessas, eram dotadas de um poder e riqueza fecundantes, tanto espiritual, na condução das mulheres sob sua direção, quanto material alargando o patrimônio das suas instituições[502], permitindo inclusive a aquisição de dispendiosos códices, a exemplo da *Bíblia* encomendada pelas freiras do Lorvão.

O mosteiro do Lorvão, uma das primeiras abadias femininas cistercienses em Portugal, surgidas no primeiro quartel do século XIII por iniciativa das filhas de Sancho I, Teresa, Sancha e Mafalda; adotou a ordem cisterciense por determinação pontifícia em 1211, pouco antes do Capítulo Geral de Cister assumir uma política mais centralizadora reafirmando o seu poder para a permissão de novas incorporações na Ordem em 1213. Por sua vez, os mosteiros de Arouca e Celas juntam-se à Ordem cisterciense na década de 1220, exatamente o momento no qual

[502] Assim como refere Michel Parisse no artigo Les religieuses bénédictines de Lorraine au temps de la reforme des XIe et XIIe siècles. In : *Revue Mabillon*. T. LXI, nº300-310, 1987, p.278-279 apud COELHO,M. H. C.; MARTINS, R. C. O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa (séculos XIII-XIV). *Theologica*, 2ª série, v. XXVIII, fasc. 2, 1993. p. 502-503.

o Capítulo Geral passará a proibir novas fundações femininas. [503]

À fundação de mosteiros femininos e à passagem de antigas comunidades dúplices para exclusivamente femininas sob a égide de Cister, mais as comunidades existentes desde o século XII de beneditinas e cônegas regrantes; seria acrescida, ainda em meados do XIII, a entrada das freiras mendicantes dominicanas e clarissas[504]. Dentre todos esses mosteiros destacam-se o de Lorvão e de Arouca não só por conta da umbilical relação com a família real, graças à presença de Teresa em Lorvão e Mafalda em Arouca, garantias plenas de enriquecimento material e dignidade dessas casas, mas também pelo fato de recrutarem exclusivamente ou majoritariamente mulheres da alta nobreza[505]. Apesar da sua ação fundadora ou reformadora e da sua vivência nas casas monásticas, Teresa, Mafalda e Sancha jamais professaram os votos, mantendo o estado laico que lhes permitia maior liberdade para as suas ações, inclusive como benfeitoras, sem jamais se submeterem à autoridade de uma abadessa.

Estes mosteiros, portanto, eram espaços privilegiados para a nobreza reforçar as relações de vassalidade, reproduzindo em um espaço sagrado as relações da corte. Ao mesmo tempo, dentro do contexto do crescimento demográfico, perceptível desde o século XII e o crescente aumento do número de mulheres, a adoção do sistema linhagístico com estrutura unilenar, à semelhança dos reis, enquanto dotava as filhas mais velhas para o casamento, destinava as demais aos mosteiros em uma estratégia que aliava proteção do patrimônio e poder, segurança demográfica e equilíbrio econômico.

Os cartórios dos grandes mosteiros comprovam, especialmente na segunda

---

[503] RÊPAS,L.M. As abadessas cistercienses na Idade Média: identificação , caracterização e estudo de trajectórias individuais ou familiares.*Lusitania Sacra,*Lisboa,2 série,t.XVII,2005,p.63-65.
[504] COELHO;MARTINS, op. cit., 1993, p. 484-485.
[505] RÊPAS, L. M. As abadessas cistercienses na Idade Média: identificação, caracterização e estudo de trajectórias individuais ou familiares. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XVII, 2005. p. 63-91.

metade do século XIII, os escambos, partilhas e conflitos por conta dos bens agregados com a entrada de novas professas que, embora dotadas com um quinhão menor do que as mulheres da família destinadas ao matrimônio, não deixavam de representar uma parte considerável do patrimônio familiar. O dote fixado era posteriormente validado pela honra da palavra dada ou por escrito. Após a efetiva entrada no mosteiro da noviça, o peso da instituição, material e simbólico, se impunha, pois o próprio mosteiro encarnado na figura da abadessa exigia a real entrega dos bens anteriormente firmada pela família.

O processo nem sempre ocorria de maneira pacífica pois não raro, os familiares negavam a partilha, adiando-a ou procurando reduzir o montante acordado. Neste embate, os grandes mosteiros podiam contar com a proteção régia. Se a mesma já lhes outorgava imensa força contra eventuais abusos das famílias da alta e média nobreza, a proteção papal tornava-os imbatíveis. No entanto, não se pode omitir que, simultaneamente aos conflitos, era desenvolvida uma sofisticada e diplomática ação de contemporização com a nobreza. Afinal, esta representava a própria fonte de vida do mosteiro ao abastecê-lo com as suas mulheres, riqueza e até mesmo estrutura de segurança regional do poder. Assim, “a fecundação monástica da nobreza tinha de ser bilateralmente compensada com a fecundação nobiliárquica do mosteiro”[506]. Para tanto, eram realizados escambos de terras que ao mesmo tempo em que favoreciam o núcleo familiar sanguíneo por permitir que os parentes mantivessem a posse de bens, que após a sua morte reverteriam para o mosteiro, não prejudicavam os interesses da família espiritual implicando ainda em um ganho imediato de proteção, resultando ainda a longo prazo em uma maior liberalidade de bens e mulheres.

---

[506] COELHO;MARTINS, op. cit., 1993, p.483—502..

O papel crucial da abadessa, ”mulher forte”, pois embora descendente de Eva era também a representante carnal de uma instituição da Igreja, era fundamental não só na vida das monjas mas nos entornos do mosteiro, por conta da administração dos bens e das relações com a nobreza local, e, portanto, requeria critérios exigentes. Um deles estabelecia em 1257 que a abadessa tivesse, no mínimo, trinta anos, enfatizando a necessidade de experiência, provavelmente obtida através de atribuições anteriores como prioresa ou subprioresa. À esta importância dada à experiência também está relacionado o número elevado de abadessas recrutadas entre as religiosas que professaram depois de enviuvar. Porém, levando em consideração estes fatores, mas ao mesmo tempo suplantando-os, era fundamental que a abadessa fosse “boa dona”, ”hidonya” e essencialmente de “boom linhagem”[507]. Esse último aspecto, em uma comunidade em que coexistiam primas, irmãs, tias e sobrinhas, favorecia a criação de uma sucessão assentada sobretudo na linhagem tia-sobrinha, marcando uma hereditariedade de bens e cargos às suas descendentes. A rede de interação nobiliárquica do monaquismo feminino, especialmente o cisterciense, ainda estendia-se pelo clero secular e ordens masculinas, pois muitos dos irmãos e parentes das monjas eram bispos ou cônegos evidenciando as relações de vassalidade estrategicamente tecidas para unir e preservar os estratos superiores da hierarquizada sociedade medieval[508].

Cientes da sua posição e desfrutando dos mesmos confortos que possuíam antes, como as criadas pessoais que as continuavam a servir, muitas dessas mulheres reforçavam o seu poder rompendo os votos de castidade e mantendo relações de barregania, inclusive após a profissão dos votos, com reis ou figuras

[507] RÊPAS, op. cit., 2005, p. 72.
[508] COELHO;MARTINS, op. cit., 1993, p. 490-504.

proeminentes do reino, não existindo grandes inconvenientes na legitimação dos seus descendentes, prova contundente das relações, por vezes, promíscuas entre os poderes e das diferenças entre o que era exigido pelo código moral da Igreja dos corpos e almas dessas mulheres enquanto "esposas do Cristo" e o que esses mesmos corpos por sua vontade cumpriam. Recordadas, não por suas virtudes ou práticas religiosas, mas pelo seu poder, em uma demonstração evidente de superação dos limites das muralhas do mosteiro, ainda que relativa, as monjas de Lorvão marcaram o seu prestígio social inclusive nos selos conventuais, sinais de ideologia identitária, cuja evolução será reforçada pelo simbolismo mariano com alusões eruditas ao *Cântico dos Cânticos*[509]*.*

Mulheres da nobreza e mulheres da Igreja, as freiras do Lorvão exaltaram sob a proteção desses poderes, o feminino também na iconografia, como se percebe na *Bíblia do Lorvão*. Ao encerrar a inicial do *Gênesis* na cena da Criação de Eva, a figura feminina se legitima e tira proveito de todas as concepções que destacavam o gênero humano como ápice da Criação, dotado de uma dignidade fundamentada na benção divina. Essa sensibilidade realçada pelo culto de uma mulher cujo corpo abrigara o próprio Deus é reafirmada pela série de imagens das chamadas "mulheres fortes" que ocupam as iniciais do Antigo Testamento como Rute(*fl.120v*.), Judite(*fl266*) e Ester(*fl273v),* prefigurações tipológicas da *Ecclesia* coroada(*fl.319*), antecedida na imagem da Virgem com o Menino iniciando o *Cântico dos Cânticos*(*fl309)*. E no tempo das adversidades, como nas crises do século XIV, serão as freiras do Lorvão, mulheres "fortes", e não alegorias, que chegarão ao limite do embate físico para proteger os seus bens e garantir a sobrevivência da

[509] GOMES, S. A. Sigillis abbatis et conventus muniantur: a sigilografia cisterciense medieval em Portugal. *Signum* (ABREM), São Paulo, n. 9, 2007. p. 46-52..

comunidade[510]. No entanto, a força dessas mulheres, que chegaram a estabelecer verdadeiras linhagens abaciais, não obliterou as diferenças estruturais da sociedade medieval. Afinal, o poder destas freiras, da própria instituição a que estavam ligadas, dependia, e muito, do trabalho de outras mulheres nos seus campos emprazados, mulheres que inclusive eram incorporadas no cotidiano do claustro como servas das filhas da realeza e da alta nobreza[511].

A Eva do Lorvão na arcada de Jerusalém nos remete ainda a outras mulheres para além dos muros desse mosteiro. Afinal, existe uma profunda ligação entre as mulheres e as cidades, espaços também de fertilidade e reprodução nos níveis simbólico e material[512], nos quais as catedrais invocavam a proteção da Virgem[513], enquanto os cronistas medievais relembravam as mães, mulheres e filhas dos homens do reino. Mas as cidades não se associavam só à Virgem. Na verdade, as mais antigas tradições associavam as urbes de maneira bastante particular à prostituição. Na epopéia de Gilgamesh, é uma prostituta que seduz, atrai e civiliza o antes selvagem Enkidu, levando-o para dentro das muralhas[514]. Obviamente, a prostituição também existia no campo, porém o seu caráter móvel e sazonal acompanhando o deslocamento das tropas, das feiras e até das atividades agrícolas, dificultam a sua visibilidade histórica. Além do mais, quando essas mulheres aparecem na documentação à maneira das tarifas, a sua ação volta-se sempre para a cidade, em uma atividade que sobreexistiu aos discursos enaltecedores da castidade da Igreja desde a Antiguidade tardia e à instituição sacramental do casamento monogâmico e indissolúvel no contexto da Reforma

---

[510] SANTOS, M. L. F. *O domínio de Santa Maria do Lorvão no século XIV*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001. passim.
[511] COELHO;MARTINS, op. cit., 1993, p. 498-502.
[512] KRUS, op. cit., 1994, p. 105-123.
[513] OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p.157-162.
[514] GILGAMESH: rei de Uruk. Tradução P. Tamen. São Paulo: Ars Poética, 1992. p. 24.

Gregoriana.

Designadas pelas autoridades urbanas como “mancebas solteiras” e “putas caladas”, as prostitutas, as mulheres que “ffaziam pollos homens”, exerciam uma atividade legal, embora considerada desprezível. Nesta sociedade que considera como delitos o adultério, a sodomia, a bigamia e o estupro, a prostituição é o delito mais bem tolerado, não chegando a ser considerado inclusive um ato delituoso em si, concentrando-se a legislação medieval portuguesa na barregania de casados, especialmente de clérigos[515].

Cenários do pecado da carne, as cidades eram também locais de constantes agressões às mulheres, praticadas por homens de todas as condições, inclusive dos altos estratos. Nas violações coletivas encontravam-se escudeiros da rainha, freis, e escudeiros-mor para os quais a carta de perdão, se por um lado impõe a ação praticada como infração da lei, por outro atesta a indulgência da sociedade frente aos violadores.

Comparadas na tradição às cidades, as mulheres tinham os seus corpos constantemente assaltados pela força dos desejos da carne, pelas imposições da sua condição social e pela violência multifacetada dos homens. No momento em que a cristandade ganhava espaço derrubando as muralhas dos infiéis, fazia-se necessário proteger o feminino simbólico, associado diretamente ao próprio Deus, em um espaço sagrado, em um recinto fechado, em um “*hortus conclusus*”.

---

[515] BEIRANTE, M. Â. V. R. As mancebias nas cidades medievais portuguesas. In: COLÓQUIO ‘A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais’, 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. v. 1. p. 221—241.

3.3. A fertilidade no *hortus conclusus*

A Jerusalém Celeste foi entendida durante muito tempo como o Paraíso terrestre. A maior parte dos autores da Patrística até o século VIII da nossa era quando utilizavam esse termo referiam-se essencialmente ao jardim das delícias do qual Adão e Eva desfrutaram por breves momentos. Embora o relato do jardim do Éden permita estabelecer paralelos com outras religiões orientais, a presença da Árvore da Ciência do bem e do mal, sobre a qual foi erigido o princípio de obediência à ordem divina como condição de imortalidade, é o grande diferencial dos jardins maravilhosos da Mesopotâmia e da Pérsia[516].

O espaço das origens associado aos jardins maravilhosos, locais idílicos, também aparece nos mitos greco-romanos da Idade do Ouro e das Ilhas Afortunadas, progressivamente adaptados e cristianizados a partir do século II. São Basílio, autor do *Hexameron,* obra que acabaria por tornar-se um gênero, comentou sobre o Paraíso que era a Terra antes do pecado de Adão e Eva. Raros foram os que, como Ambrósio, seguiram a interpretação espiritual de Fílon, pois a maioria dos autores entendeu o Éden como uma realidade histórica. Agostinho, no afrontamento da questão, relata a existência de três grandes correntes a esse respeito, os que viam no Éden uma realidade física, os que o percebiam no sentido espiritual e os que davam ao Paraíso ambos os sentidos, corrente na qual encaixava-se o bispo de Hipona.

O *Elucidarium* de Honório de Autun, retomado por Herrade de Landsberg no seu *Hortus Deliciarum* abordam o Paraíso terrestre assim como Pedro Lombardo nas suas *Sentenças* a partir das quais Tomás de Aquino afirmou a autenticidade

---

[516] DELUMEAU, op. cit., 1994, p. 9-30.

histórica do Éden[517] concluindo que não é "pelo fato de depois do pecado a habitação do homem não se encontrar ali que esse lugar não tem razão de existir"[518]. Afirmada por autoridades incontestáveis a existência terrestre do Éden, este, contudo, tornara-se inacessível desde a expulsão de Adão e Eva[519], apresentada pela inicial de Santa Cruz, quando a sua entrada foi barrada por anjos de espadas fulminantes. O jardim das delícias tornava-se assim um *hortus conclusus,* desde muito cedo relacionado ao simbolismo mariano, a exemplo de S.Jerônimo para quem a expressão evocava a virgindade de Maria[520].

A imagem do Lorvão apresenta-nos sim a Criação de Eva, mas simultaneamente apresenta-nos também a Virgem Maria junto ao seu Filho, mas também seu Criador. A compreensão da figura de Eva como Maria, a nova Eva, Virgem cujo pudor lhe esconde o sexo com a mão; trabalhada desde os primeiros autores da Patrística, é reforçada nesse caso por elementos iconográficos da composição: o arco e as torres que, na polissemia medieval, constituíam o Paraíso, a Jerusalém Celeste, duplicando o conceito do *hortus conclusus*, pois a muralha, que constitui a caracterização do jardim fechado, também abriga dentro de si Maria, o feminino do *hortus conclusus.*

"Jardim fechado és, irmã minha esposa, jardim fechado, fonte selada"[521]. Rábano Mauro, um dos autores mais presentes nos *scriptoria* dos mosteiros

---

[517] "[...] o que está dito, nas Escrituras, do Paraíso apresenta-se à maneira de uma narrativa histórica; ora em todas as coisas que as Escrituras referem dessa maneira, há que tomar como fundamento a autenticidade da história e é sobre isso que há que construir as interpretações espirituais." Cf. TOMÁS DE AQUINO. *Somme Théologique* I. Paris: Desclée, 1963. p. 270 apud DELUMEAU, op. cit., 1994, p. 30.
[518] Ibid., p. 281.
[519] DELUMEAU, 1994, passim.
[520] "*Hortus conclusus* [...] é uma imagem que se assemelha a Maria, mãe e virgem", *Adversus Jovianum*. P.L. t. 23, c. 254 apud DELUMEAU, op. cit., 1994, p. 151.
[521] *Cântico dos Cânticos,* 4,12.

portugueses[522] ao comentar a passagem do *Cântico dos Cânticos* entendeu o *hortus conclusus* como a Igreja[523] e não há porquê duvidar que assim também os monges do Lorvão a entendessem. Afinal, esta analogia soma-se a uma longa tradição na qual o paralelo entre Eva e a Igreja já aparecia em São Paulo e Santo Agostinho como comentamos anteriormente. O próprio Ambrósio desenvolveu o paralelo entre Eva e a Igreja e Adão e Cristo[524]. Beda e Isidoro também trilharam a mesma analogia, comum nos séculos XII e XIII, aparecendo neste último a idéia-imagem da Igreja nascendo de Cristo nas Bíblias moralizadas[525].

A concepção de Eva como prefiguração tipológica da Igreja saindo da chaga do Cristo na cruz apresenta, no entanto, algumas diferenças no vocabulário que merecem a nossa atenção. As expressões mais freqüentes para designar o aparecimento da Igreja a partir do crucificado são muitas vezes as mesmas utilizadas para Eva como "*Fiat*", "*formata*", "*aedificavit*". Todavia, nos casos referentes à Igreja percebe-se um vocabulário explícito de nascimento "*Sponsa nata est in cruce*", "*Ecclesia renata de latere Christi*", e nos textos tipológicos a diferenciação é feita de maneira contundente: "*Eva fabricatur*", "*Ecclesia nascitur*" afirma Sicardo de Cremona[526].

Entendido como o feminino, o conceito do *hortus conclusus* é portanto dotado de uma extraordinária fecundidade polissêmica, desdobrando-se também em variedades figurativas. A decoração com motivos vegetais da mandorla florida à direita na base da inicial do *BGUC 3* encerra, abraçando dentro do seu colorido

---

[522] Das obras do autor preservadas na biblioteca de Santa Cruz encontramos os *Commentaria in libros IV Regum*, *De Computo, Homiliae in euangelia et epistolas.* Cf. NASCIMENTO; MEIRINHOS, op. cit., 1997, p. 435.
[523] "a Igreja é o Paraíso pois a seu respeito lê-se no *Cântico dos Cânticos*: *Hortus conclusus soror mea*". *Operum pars. P.L.* t. 107, c. 479 apud DELUMEAU, op. cit., 1994, p. 149.
[524] "Da mesma forma que Eva foi formada do lado de Adão adormecido, assim a Igreja nasceu do coração transpassado do Cristo morto na cruz". *In. Luc.II,* 85-89.
[525] BASCHET, op. cit., 2001, p. 122-150.
[526] Apud BASCHET, J. ,op.cit.,2001,p.136.

exuberante, o seu centro e o seu início, a flor-de-lis azul, [527] figura estilizada e utilizada por várias sociedades como atributo da pureza virginal e insígnia de poder. Nas múltiplas possibilidades de fusão simbólica medieval, acrescida do reforço cromático do azul, cor da pureza, a flor-de-lis representa o poder da fertilidade do corpo virginal de Maria, espelho da Virgem a sua frente.

Maria, a Nova Eva, é também Maria, a Igreja, nascida do corpo de Cristo, que nas cenas da representação do Calvário, aparece figurativamente na imagem de Maria aos pés da cruz, é pois Filha do Cristo; mas também pode ser considerada como a sua noiva, resultando desse casamento místico a multidão dos fiéis. Nascida do Cristo, a *Ecclesia* era identificada com o Seu corpo e os comentários de Bernardo de Claraval sobre o *Cântico dos Cânticos* tornam patente a assimilação da Igreja com o corpo de Cristo e também como sua esposa[528].

A relação da Virgem-Igreja com Cristo estabelece, portanto, uma complexa rede de laços de parentesco com o divino. Assim como Maria gerou o Cristo sem um genitor humano em uma ação do Espírito Santo, a Igreja também se considera mãe do Cristo, pois concebe os fiéis, partes integrantes do *corpus Christi.* Mas a Virgem também é filha do Cristo, pois a Criação procede da Trindade, gerando o paradoxo pelo qual a Virgem é Mãe do seu próprio Pai, assim como a Igreja nascida da chaga do Cristo é transformada em sua Filha e inserida no paradoxo mariano. Porém, essas relações devem ser trabalhadas acompanhadas da idéia de que Cristo é também o esposo dessa Virgem-Igreja, já patente na doutrina paulina[529] que aponta a união do Cristo com a Igreja como o paradigma dos matrimônios humanos, relação também desenvolvida na exegese do *Cântico dos Cânticos*. A Virgem-Igreja, Filha e Esposa do Cristo, aparentemente consumava um incesto, que tanto era combatido

[527] PASTOUREAU, op. cit., 2004, p. 100-102.
[528] BYNUM, op. cit., 1992, p. 93.
[529] *Ef5,21-32.*

por essa mesma Igreja entre os seus fiéis.

A discussão do incesto deve ser percebida à luz das ações dos poderes civis e da Igreja na progressiva cristianização da instituição matrimonial. Depreciados em relação à castidade, o casamento e a reprodução sexuada deveriam ser controlados pela estratégia dos laços espirituais, fundamentos do casamento monogâmico e indissolúvel, resultando em um modelo de aliança extremamente constritivo que multiplicou os casais sem descendência, em uma franca oposição ao antigo levirato, aumentando os obstáculos aos casamentos das viúvas, transformando as modalidades de transmissão da heranças e favorecendo a sua concentração em benefício da Igreja, aumentando-lhe o poder sobre o controle da sociedade. O sucesso dessa ação dependia do combate da Igreja à união entre os parentes próximos, e especialmente entre os primos germânicos, costume corrente durante a Alta Idade Média. O Papa Alexandre II e Pedro Damião na decretal de 1065 reforçam a interdição de aliança de casamento até o sétimo grau canônico, que permanecerá durante um século e meio a despeito do seu caráter impraticável. Ora ameaçando de excomunhão, ora negociando dispensas, a Igreja reforça o seu poder junto à nobreza, enquanto na esfera dos estratos inferiores adota o oportuno esquecimento dos laços genealógicos. Segura do sucesso da sua ação, a Igreja no IV Concílio de Latrão poderá afrouxar os limites da interdição, deslocada agora para o quarto grau canônico[530].

Combatido pois pela Igreja na sociedade terrena, o mesmo conceito de incesto pretensamente aparecia na exegese na relação entre Maria, a Virgem, e o Cristo, embora seja necessário pontuar primeiramente que o incesto só se caracteriza enquanto tal por conta de uma proibição pré-existente. Além disso,

---

[530] BASCHET, J. A civilização feudal:do ano 1000 à colonização da América. São Paulo:Globo,2006,p.446-480.

nestas relações está ausente a conjugação carnal e a reprodução sexuada, pois é no campo do espiritual, do sagrado, que estas relações são estabelecidas. Laços do campo do divino encontram-se acima das regras humanas, o que reforça o poder da Igreja sobre os fiéis, fundamentando inclusive o controle das pulsões da carne[531].

A partir do pensamento agostiniano, a oposição carne/espírito foi se cristalizando e o sentido da palavra *caro*, entendido como a humanidade assumida pelo Cristo na Encarnação, gradualmente passa a ser entendido de modo sexualizado, o carnal passa a ser essencialmente o sexual, uma sexualização que respalda toda a concepção dos pecados *contranatura* e a extensão do conceito de sodomia na Idade Média[532]. As sanções, interdições e definições dos pecados da carne, juntamente com o desejo da Igreja reforçar a sua autoridade pastoral, levaram ao surgimento dos penitenciais, elaborados a partir do século VI por irlandeses, francos e anglo-saxônicos, que conheceram uma grande difusão, especialmente a partir do século XI, momento de produção do *decretum* de Buchard, bispo de Worms, considerado a principal influência para as numerosas coletâneas posteriores[533].

Na Península Ibérica destaca-se inicialmente a versão elaborada no século VI por São Martinho de Dume dos Cânones Orientais, apresentando o pecado como um peso do qual só se é libertado a custa de anos de privações e humilhações públicas, especialmente duras no caso de adultério, que valia ao pecador sete anos de penitência. As mulheres que faziam uso de medidas anti-conceptivas e abortivas, seja em relações adúlteras ou legítimas, eram privadas da comunhão até o derradeiro momento, pena mais severa que a de um homicida; dependendo de um

---

[531] DUBY, op. cit., 1988, p. 11-12.
[532] LE GOFF, op. cit., 1994, p. 160-161.
[533] DE LA RONCIÈRE. À sombra da castidade. In: BERNOS, M. et al. *O fruto proibido*. Lisboa: Ed. 70, 1991. p. 94-100.

ato de misericórdia clerical e, portanto, masculina para a redução da pena para dez anos. Estas prescrições no século VI obviamente evidenciam que o controle dos fiéis, especialmente nas questões relativas à ética sexual, não foi monopólio da dita Reforma Gregoriana, embora não se possa obliterar ou menosprezar os esforços de saneamento moral, entre leigos e eclesiásticos sob as diretrizes de Roma no papado de Gregório VII. O reforço da idéia do Purgatório e a introdução da confissão auricular, que escrutinava os aspectos mais casuísticos da moral, contribuíram para reforçar o sentido da responsabilidade pessoal, da autonomia das consciências.

Na reanimação do pensamento agostiniano, que tanto seduziu em matéria sacramental e moral teólogos como Pedro Lombardo e canonistas como Graciano, as necessidades pastorais e o reconhecimento das limitações intelectuais do baixo clero em relação ao latim explicam repertórios mais simples destacando os pecados da carne e as manhas da concupiscência presentes inclusive nas relações legítimas. Pedro Lombardo, nas suas *Sentenças*, como bom seguidor do pensamento agostiniano, insiste na concupiscência ligada desde Adão e Eva ao ato carnal e, mesmo considerando o casamento, já claramente afirmado como um sacramento e fonte de bens, anteriormente elencados por Agostinho como a fé, os filhos e o juramento; classifica as relações conjugais originadas no desejo mútuo como, no mínimo, pecado venial.

Dos penitenciais dos séculos XI e XII, o *scriptorium* de Alcobaça, possuía uma cópia do *Decreto* de Graciano e do *Liber Poenitentialis* do cisterciense Alan de Lille[534] existindo ainda no território português uma cópia do *Liber Poenitentiarius* da autoria do canonista português do século XIII, João de Deus. Arcediago da Sé de Lisboa com uma longa vivência na Bolonha, João de Deus ponderava a penitência

[534] Copiado em gótico redondo do Quatrocentos. Biblioteca Nacional de Lisboa, Cód. Alc.CXXXVI/161, fls. 1 e SS.: Cf. MARTINS, M. O penitencial de Martim Pérez em medievo-português. *Revista Lusitania Sacra*, Lisboa, t. II, 1957. p. 61.

em função da categoria social e profissional do pecador, distinção ampliada no século seguinte pelo penitencial de Martim Perez que abarcava todos os níveis e distinções de uma sociedade cada vez mais plural.

Nascidos das ditas fraquezas próprias do ser humano, os pecados se multiplicavam pelos cinco sentidos. Pecava-se pelo olhar, pelo cheirar, pelo ouvir, pelo tocar e pelo degustar. Indelevelmente associadas aos sentidos e, portanto, à carne pela Patrística, Eva e as suas filhas, pela sua capacidade intrínseca não só de pecar, mas de induzir ao pecado, prestavam-se ao principal alvo dos confessores que lhes imputavam as maiores penitências. Na obra de Martim Perez, o homem que realizasse coito anal com a sua mulher devia jejuar a pão e água por cinco dias enquanto a mulher, se tivesse dado o seu corpo "a palpar ou a algum consentimento de uxuria fazer aos homeens" deveria fazer dois anos de penitência[535].

As traições dos sentidos às almas que ansiavam pela Jerusalém Celeste, atingiam também aqueles que deveriam ser o exemplo da rigidez moral, e a prática do concubinato entre os clérigos foi uma das grandes preocupações da Reforma Gregoriana. Embora o II Concílio de Latrão (1139) tenha declarado nulos os casamentos dos clérigos das ordens sacras, estabelecendo rígidas disposições, a insistência nas mesmas até o século XV ressaltava a tarefa árdua de moralizar os costumes do clero[536]. Tal contradição, que suscitava protestos havendo mesmo quem se recusasse a receber os sacramentos de clérigos barregueiros[537], originou também algumas das mais ferozes cantigas de escárnio. O jogral Martim Moxa, ao ser acusado de continuar exercendo as suas funções sacerdotais apesar de levar uma vida marital, assim respondeu aos seus acusadores: "Os que lhe mal buscan por foder, non lhe van jajuuar o seu pecado [...] se por foder el é pecador, non na

[535] Cód. Alc. CCLXXIVa/213fl 135r 135v.:Cf. Ibid., p. 97.
[536] PEREIRA, I. R., op. cit., 1978, p. 103-141.
[537] OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 125.

eles i a fazer justiça”[538].

Todavia, se existia uma certa complacência, especialmente em relação aos homens, para com os desvios da castidade, a disparidade entre os parceiros era o que mais incomodava o intransigente código social da época, mote da cantiga de escárnio do conde D.Pedro a uma religiosa com a alcunha de Camela, que conheceu biblicamente um tabelião de Braga a quem chamavam Bodalho (porco): ”Natura das animalhas/ que son dua semelhança/é de fazeren criança/mais des que son fodimalhas/Vej´ora estranho talho/qual nunca cuidei que visse:/ que emprenhass´e parisse a camela do bodalho”.[539]

Nem sempre monótona, mas angustiante, a espera do Juízo Final dos homens e mulheres, expulsos do Paraíso, relegados às “outra(s) cidade(s)”, tão distante(s) da Jerusalém Celeste, freqüentemente assediados pelos horrores das guerras; podia ser amenizada pelo alimento espiritual da Eucaristia, contando com a proteção Daquela que redimiu Eva, em um esforço contínuo de sobrepujar a acusação feita por João, que após ter acompanhado o sofrimento do Cristo aos pés da cruz, culpou a humanidade por não ter acolhido o Salvador[540].

Segundo a tradição em Portugal, as raízes da devoção mariana encontram-se nos primórdios do cristianismo[541], a partir dos cultos das antigas deusas-mãe, nomeadamente Ísis e Ceres. Todavia, os primeiros indícios do culto mariano na Península parecem datar do século VII, quando o X Concílio de Toledo transferiu a festa da Anunciação para 18 de dezembro a fim de evitar a coincidência com o tempo de Quaresma, embora tenha permanecido na região a realização das

---

[538]Apud MATTOSO, op. cit., 2000, p. 35-36.
[539]Apud ibid., p. 37.
[540] Jo,1,11.
[541] Em uma das lendas sobre a imagem de Nossa Senhora da Oliveira conta-se como S.Tiago teria encontrado, nas terras onde havia de formar-se a vila de Guimarães, um santuário dedicado à deusa Ceres, erguendo nele um altar com a imagem da Virgem. Uma outra versão alude a um templo anteriormente dedicado a Ísis em Braga. OLIVEIRA, op. cit., 1967, p. 12-15.

festividades marianas em ambas as datas, comemorando-se no 25 de março a Anunciação e no 18 de dezembro a Expectação do Parto da Virgem, temáticas que serão fundamentais na composição da iconografia mariana, essencialmente marcada pela Encarnação[542].

Não sendo apanágio exclusivo da nobreza, a Virgem parecia atender de bom grado as súplicas dos menos abonados e mais marginalizados, estendendo a sua proteção por todo o território, intitulando castelos e alcáçovas, serras e promontórios, cidades e mosteiros, tornando-se no Lorvão a sua nova padroeira após a introdução da ordem cisterciense no século XIII, quando a ordem de branco expandiu e reforçou o seu culto. Em locais aonde a ação humana transformava a paisagem, ou em áreas nas quais a força dos elementos naturais ainda impunham dificuldades na sua apropriação pela ação humana, erguiam-se santuários entre os quais os devotos peregrinavam dentro e fora do território português. Apesar dos registros de tamanha devoção terem subsistido ao tempo, o mesmo não ocorreu com as imagens de Maria dos séculos XII e XIII, ao contrário das suas representações individualizadas dos séculos XIV e XV, produzidas nas oficinas de pedra-de-ançã em Coimbra, segundo o modelo da Rainha dos Céus. Os poucos exemplares da época românica sequer são passíveis de datação e identificação da sua procedência[543].

Embora o número seja reduzido, os exemplares seguem a iconografia tradicional românica das Virgens de Majestade com o Menino da produção hispânica e francesa do século XII e início do século XIII, ainda ligada ao modelo exaltado no

---

[542] TRENS, op. cit., 1946, p. 75-79.

[543] Desse conjunto restrito, quatro encontram-se no Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente da antiga coleção particular de Ernesto de Vilhena, sem nenhuma informação sobre as suas origens. FERNANDES, R. C. V. Imagens de devoção no tempo de Afonso Henriques. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. v. 5. p. 163-169.

Concílio de Éfeso, no qual Maria entronada tem no colo o Menino. O hieratismo do modelo maternal bizantino dessas imagens contrasta com as ações, por vezes, vingativas da Mãe de Deus nas *Cantigas de Santa Maria*, especialmente nos casos em que as suas imagens eram vilipendiadas ou desprezadas como aprenderam os mouros de Faro, que atiraram ao mar a imagem de pedra perante a qual os cristãos cativos rezavam, e foram obrigados a resgatá-la, dando-lhe ainda lugar de destaque, colocando-a sobre as muralhas (*CLXXXIII*). Mas os mouros não eram os seus únicos detratores. O clérigo de Odemira que havia roubado um pano do seu altar foi castigado com terríveis dores (*CCCXXVII)* enquanto o clérigo trovador de Alenquer, que irritado pela diminuição das esmolas na sua igreja por conta da construção da ermida consagrada à Maria que atraía os romeiros, foi cegado após tentar destruir o templo consagrado a Mãe de Deus (*CCCXVI*). Perdoando sempre os arrependidos, a sempre Virgem parecia mostrar-se, no entanto, bastante condescendente com as filhas de Eva que cediam aos ardores da carne. A monja de Lisboa, que induzida pelo demônio "[...] que sse paga pouco de uirgijidade" (*LV),* fugiu do convento com o seu amante que a abandonou grávida, ao retornar ao mosteiro pôde contar com um anjo para cuidar do filho e com os préstimos de Maria, que ocupou o seu lugar no convento, impedindo que a sua falta fosse notada[544].

Os milagres relacionados a Portugal localizavam-se na região do Tejo, na faixa litorânea, área de contínuos combates, sendo clara a relação da Reconquista com o avanço simbólico do espaço cristianizado, que só poderia ocorrer com o respeito ao sagrado e, nesse momento de definição de fronteiras, o feminino polissêmico desempenha um jogo de atributos e funções fundamentais. As novas Evas, Maria e a Igreja, são inscritas pela Reforma nos campos e nas cidades do

[544]Apud RUANO, J. M. Portugal en las *Cantigas de Santa Maria* Del Rey Sabio. In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. v. 4. p. 1275-1295.

novo reino, com a convicção do valor definitivo e absoluto do cristianismo como doutrina capaz de ordenar a vida individual e coletiva.

A Eva das iluminuras estudadas, entre as quais destaca-se a do códice *C.F.90,* ocupando todo o espaço do fólio, desdobrou-se em Maria e na Igreja. Ligada a Adão, de quem irá gerar os seus filhos que viverão no exílio do Éden, Eva estendeu a sua influência pela terra, mas erguida pelo Verbo encarnado, assumirá a condição de sua Filha, Mãe e Esposa através de Maria, que ascenderá aos céus. Na dualidade do pensamento medieval, tensionado entre o aqui e o agora, o Alto e o baixo, o masculino e o feminino, a Igreja coloca-se como a ponte possível na passagem para o Além. As representações de Adão e Eva, seja nos muros da Jerusalém Celeste, ou no jardim paradisíaco, são símbolos da esperança que anima os homens e mulheres e, se a Igreja a qual pertencem, depositária do Cristo, encontra-se acima deles, permanecia a certeza de que cada um daqueles corpos seria sempre o recôndito de Eva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso corpo documental, microcosmo da iluminura portuguesa da Criação de Eva dos séculos XII e XIII[545], ofereceu-nos nos seus fólios, abertos anteriormente por monges e freiras do Portugal medieval, a possibilidade de refletirmos sobre uma das principais temáticas associadas à imagem de Eva, o Pecado Original, base do pensamento teológico para a diferenciação e a hierarquização dos sexos e, conseqüentemente dos corpos, especialmente destacado no *Sta.Cruz 1.* Perdido o caráter glorioso dos corpos dos primeiros pais após a Queda, os filhos e filhas de Eva iniciaram uma longa jornada desenvolvida fora do Éden, encarnada numa materialidade que, se apresentava a vivência dos limites da decrepitude, da morte, enfim, da finitude, possibilitava os elementos para a elaboração de pensamentos simbólicos ou de debates dialéticos sobre essa mesma matéria, sobre a Natureza. Encarnando em suas figuras toda a humanidade, Adão e Eva, síntese do gênero humano no pensamento medieval, viveram em meio a essa Natureza, inicialmente idílica, mas, mais do que isso, eles eram a Natureza como nos recordam principalmente as iniciais da *Bíblia do* Lorvão e d*os códices BGUC 3,4 e 5.*

Apresentando-se e sendo apresentado como uma fronteira bem definida, seja pelos limites da pele, seja pelo traço do iluminador, o corpo também era uma fronteira fluída por conta dos sentidos. Exaltados pelos apetites da carne, os sentidos levavam os homens a afundarem-se no "lodaçal da carne"[546], mas possibilitavam também, através de um esforço do seu controle, a superação das limitações da condição humana por conta do Pecado Original. O mistério da

[545] Ousamos referenciá-lo dessa maneira pois abriga as duas únicas produções naquele território dessa temática no século XII e demonstra a entrada de produções estrangeiras, especialmente as francesas, que passam a predominar em Portugal nos séculos seguintes, ao mesmo tempo em que evidenciam a integração de Portugal na circulação de códices.
[546] *Hexameron* 3. 1. 4. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit. 1979.

Encarnação, sobre o qual se constituiu todo o fundamento da civilização ocidental cristã, ao apresentar o Corpo do Cristo, divino e humano, passível do sofrimento, convivendo na matéria enquanto simultaneamente a transcendia, transformando a Árvore do Pecado, sinal da Queda, na cruz, signo da Redenção e do próprio Cristianismo; possibilitou um sistema de representação que transformava as imagens em verdadeiras epifanias[547], conjugando O Verbo em mais um código de linguagem cuja tentativa de decifrá-la não nos obriga a renunciar às relações específicas entre as imagens e os textos[548].

No contexto da vivência da noção de *persona*, ergue-se uma tríade feminina nas figuras de Eva, Maria e da Igreja cujas raízes perdem-se junto às Grandes Mães. A percepção desse triplo feminino pode ser evocada numa linearidade, pois por conta de Eva, o Pecado passa a definir e fazer parte da humanidade cujo Redentor é concebido sem mácula por Maria, cabendo à Igreja ordenar os caminhos da Salvação. A Eva do *Hexameron* do Lorvão é paradigma do modelo das imagens que até o século XII privilegiava as formas genéricas, encarregadas de exprimir essências e sentidos. A sua cabeça inclinada, as suas pernas fletidas, o seu sexo escondido e a base do seu corpo emergindo de uma figura masculina e refluindo novamente para o Cristo, com os seus atributos humanos masculinos, mostrava a vergonha pelo Pecado e a sujeição recorrente deste. Mas os seus seios, fonte de alimento e de vida, eram os mesmos seios de Maria alimentando o Cristo e os da Igreja sustentando espiritualmente os fiéis, num jogo caleidoscópico da polissemia da *imago,* semelhante ao jogo de tensões entre os discursos teológicos e as vivências dos homens e mulheres das *ordines* medivais, com códigos que se imbricam, em movimentos de atração e repulsão, numa rede de entrelaçados, tais

[547] SCHMITT, op. cit., 2002, p. 24.
[548] BASCHET, op. cit., 1996, p. 97.

quais os das iluminuras, emaranhando-se, mas permanecendo unos e indivisos em si mesmos tal como a Trindade.

A complexidade dessas relações também permeia a associação do corpo e da carne com a mulher, inegável fonte de conclusões dualistas e misóginas, mas esse é apenas um reflexo das facetas do pensamento medieval, pois no momento central do ritual cristão, é um Corpo que torna-se comida numa recapitulação da Encarnação e da Crucificação. E ainda será o tema do corpo, em todos os aspectos, a ser tratado pelos homens da Igreja na definição do casamento enquanto sacramento, legitimando a família, aceitando também uma sentimentalização das funções femininas, como a lactação, expandida no tratamento de Jesus como Mãe, da qual a Igreja nascerá[549].

Filha e Esposa do Cristo, a Igreja, incentivadora do culto à Maria, Filha, Esposa e Mãe do Cristo, serviu-se do parentesco, umbilicalmente relacionado à fertilidade feminina, no ordenamento dessa sociedade, utilizando a noção de incesto. Considerado o elemento perturbador da ordem no parentesco carnal, o incesto foi aproveitado pela Igreja na articulação de alianças conjugadas com Cristo e Maria pelas quais negava a genealogia humana, constituindo o seu parentesco numa esfera para além das normas sociais, a partir de regras distintas do mundo dos homens, reforçando o seu papel divino[550].

Assegurando o controle no trânsito entre o humano e o divino, a Igreja empreendeu um esforço moralizador do seu próprio corpo hierarquizado em clérigos e fiéis e nesse anseio, o modelo do feminino, ao qual o próprio Cristo responde, é transposto e fundido no *hortus conclusus,* tal qual a Eva do *Hexameron* nas muralhas da Jerusalém Celeste, as Evas das iniciais bíblicas estudadas encerradas

[549] BYNUM, op. cit., 1987, p. 251-261.
[550] BASCHET, op. cit., 2006, p. 476.

nos medalhões da sua Criação no Paraíso, ou a Virgem na mandorla do *BGUC 3,* duplicada na flor-de-lis azul, centro de um exuberante medalhão. E é nesse *hortus conclusus*, cenário das tensões entre pecado e remissão e entre fertilidade feminina - corpórea e espiritual - e virgindade, no qual se encontram Eva, Maria e a Igreja. Mas, para além desses jardins, mulheres não idealizadas, experimentavam na concretude dos seus corpos uma fertilidade desejada e necessária e, por conseguinte, alvo de controle por parte dos poderes espirituais e temporais. Se o *hortus conclusus* pertencia ao Criador, também esses canteiros possuíam senhores.

A mentalidade vassálica de uma sociedade altamente hierarquizada, no momento mesmo da fundação do seu *regnum* [551], necessitava dos serviços dessas mulheres cujos corpos passavam do controle pátrio para as mãos dos maridos, ajudando a tecer, pelos seus dons de fecundidade, alianças simbólicas e materiais sobre as quais a Igreja, enquanto Mãe, tentava estabelecer o controle pelos clérigos, seus filhos diletos. A instituição do sistema linhagístico gerou uma massa abundante de homens e mulheres que encontravam o seu papel na sociedade dentro dos muros dos mosteiros e o monaquismo feminino em Portugal está longe de ter desempenhado um papel desprezível como nos evidenciam as freiras do Lorvão.

Apesar de estreitamente relacionadas a essa estrutura de organização familiar e patrimonial, não podemos considerá-las “meras vítimas do patriarcado” [552] ou entender o sistema linhagístico como simples fornecedor de mandatárias para os ricos códices iluminados. É fundamental reconhecer a elaboração das suas estratégias de alianças intra e extra-muros, através das quais o seu “poder fecundante” expandia não só as riquezas do mosteiro enquanto instituição, mas o seu próprio prestígio pessoal como demonstram os selos conventuais, sinais de

[551] MATTOSO, op. cit., 1990, p. 159.
[552] BYNUM, op. cit., 1992, p. 18.

ideologia identitária, cuja evolução será reforçada pelo simbolismo mariano com alusões eruditas ao *Cântico dos Cânticos*[553].

Uma das lacunas deste trabalho foi a ausência de Maria Madalena nesta pesquisa focada em Portugal, principalmente nos séculos XII e XIII, período de escassas referências à Madalena. Fronteira simbólica entre a virtude e o vício, parece-nos, a título de hipótese, que no âmbito da Reconquista, no fragor da oposição entre cristãos a mouros, e também entre portugueses e castelhanos, a dicotomia Eva/Maria, uma das possibilidades de compreensão desses modelos, teria uma maior funcionalidade. Nesse raciocínio podemos ainda aventar a hipótese de que o fortalecimento do seu culto nos séculos XIV e XV[554] esteja associado ao aumento dos penitenciais em território português.

Além da tentativa de nos aproximarmos de como as imagens da Criação de Eva eram visualizadas por aqueles homens e mulheres dos mosteiros medievais de Coimbra, uma das nossas perguntas iniciais era entender o porquê da raridade das figuras humanas nos códices iluminados em Portugal. Assim, no início deste trabalho referimos as influências anicônicas judaicas e muçulmanas na Península. Sem negá-las devemos, no entanto, colocá-las também sob outra perspectiva, afinal a materialidade das imagens dos mosteiros do Lorvão e de Santa Cruz obriga-nos a refletir sobre a questão. Ao somarmos a esses códices o *Apocalipse* do Lorvão, percebemos uma sociedade cristã que não olvidava a força da imagem no enfrentamento do judaísmo e do islamismo. Temos, portanto, duas perspectivas antagônicas e, assim como no restante do entendimento da sociedade medieval, a produção de imagens e a sua raridade explicam-se pelos movimentos de tensão e

---

[553] GOMES, op. cit., 2007, p. 48.

[554] Segundo Oliveira Marques, entre as festas religiosas mais importantes em Portugal nos séculos XIV e XV encontrava-se o dia de Maria Madalena no dia 22 de julho. Cf. OLIVEIRA MARQUES, op. cit., 1974, p. 147.

ponderação entre essas duas tendências. Um outro fator sobre o qual não pairam polêmicas, relaciona-se ao desenvolvimento da ordem cisterciense e à produção iconográfica desses mosteiros seguindo o interdito de Bernardo de Claraval que, embora tenha reduzido ao máximo as representações humanas, atingiu requintes de sofisticação nas iniciais filigranadas, que passam a predominar em Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça, cuja prevalência não impediu encomendas realizadas no estrangeiro, a exemplo das freiras do Lorvão.[555]

Signo inequívoco da Palavra, como nos lembra o iluminador de Santa Cruz ao fazer com que a mão de Deus deslize do corpo da inicial do *Gênesis* para oferecer a Adão e Eva o símbolo, não só da sua perda da inocência, mas da permanência da Aliança com o Homem após a Queda; o Livro "não somente contém o Evangelho, ele é o Evangelho[556]".

Deus é um artífice, nos disse Ambrósio no seu *Hexameron*[557]*, e* criado à imagem e semelhança de Deus, o iluminador pelo seu gesto recria e se apropria do ato da Criação, reproduzindo no pergaminho as angústias e esperanças inscritas na sua carne. Criadores do pecado, homens e mulheres, no contato com o pergaminho dos livros, refazem nesse encontro pele a pele, o grande casamento místico do Cristo com Eva, e no jogo da multiplicação dos sentidos, a conjugação máxima deles mesmos com as suas almas, Evas penitentes.

---

[555] PEIXEIRO, op. cit., 1999, p. 290-291.
[556] PÄCHT, op. cit., 1997, p. 11.
[557] *Hexameron* VI, ser*. IX c. 8, 47*. In: AMBRÓSIO DE MILÃO, op. cit., 1979, p. 391.

BIBLIOGRAFIA

I. FONTES PRIMÁRIAS:

AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Tradução O. P. Leme. São Paulo: América, 1961.

AGOSTINHO. *Comentário ao Gênesis.* Tradução A. Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005.

AGOSTINHO. *Confissões.* Tradução J.O. Santos e A.A.Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AMBRÓSIO DE MILÃO. *Exameron.* Edição C. Schenkel. Milão: Biblioteca Ambrosiana; Roma: Città Nuova Editrice, 1979.

_____. *De paradiso.* Edição P. Siniscalco. Milão: Biblioteca Ambrosiana; Roma: Città Nuova Editrice, 1984.

_____. *Sobre os mistérios*. Tradução C. M. Silva. São Paulo: Paulus, 1996.

BÍBLIA Vulgata. São Paulo: Edições Paulinas,1980.

GILGAMESH: rei de Uruk. Tradução P. Tamen. São Paulo: Ars Poética, 1992.

HUGO DE FOLIETO. *Livro das Aves*. Tradução do latim e introdução Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Colibri, 1999.

HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascálicon:* da arte de ler. Tradução Antônio Marchionni. Petrópolis: Vozes, 2001.

ISIDORO DE SEVILHA. *Etymologías*. Edição bilíngüe J. O. Reta e M. A. M. Casquero. Madri: BAC, 1982. 2 v.

MIGNE, J. P. (Ed.). *Patrologiae cursus completus. Series Latina.* Paris: Garnier, 1864-1884. 221 volumes.

NASCIMENTO, A. A.; MEIRINHOS, J. F. (Coord.). *Catálogo dos Códices da Livraria de Mão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1997.

PEIXOTO, F. V. (Org.). *Crônicas breves e memórias avulsas de Santa Cruz de Coimbra*. Lisboa: [s.n.], 2000. (Fac-símile).

PORTUGALIAE Monumenta Historica. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa,1856.

REUTER A. E. (Ed.). *Documentos da chancelaria de Afonso Henriques, vol 1. Chancelarias Medievais Portuguesas*. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1938.

SÃO BENTO. *A Regra de São Bento.* Tradução Dom B. Penido. Petrópolis: Vozes, 1993.

II. FONTES SECUNDÁRIAS:

II.1. OBRAS DE REFERÊNCIA:

AZEVEDO, C. M. (Dir.). *Dicionário da história religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000.

_____. *História religiosa de Portugal*: formação e limites da cristandade. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. v. 1.

AZEVEDO, J. C. *Inventário artístico ilustrado de Portugal*. Lisboa: Nova Gesta, 1992.

AZEVEDO, P. A.; BAIÃO, A. *O Arquivo da Torre do Tombo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. (Fac-símile).

BARREIRA, J. *Arte portuguesa*: pintura. Lisboa: Excelsior, 1946.

BROWN, M. P. *Illuminated manuscripts:* a guide to technical terms. Los Angeles: Getty Publications, 1994.

CABROL, F.; LECLERC, H. (Dir.). *Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie*. Paris: Letouzey et Ané, 1924-1953. 15 vols.

CEPEDA, I. V.; FERREIRA, T. D. (Coord.). *Inventário dos códices iluminados até 1500*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994. v. 1.

_____. _____. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2001. v. 2.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

CORREIA, V. *Inventário artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1953. v. 4.

CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp, 1996.

DONINI, A. *História do Cristianismo*: das origens a Justiniano. Lisboa: Ed.70, 1988.

DUBY, G. *História artística da Europa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GARNIER, F. *Le langage de l´image au Moyen-Âge.* Paris: Le Léopard d´Or, 1982. 2 tomos: T.1: Signification et symbolique. T. 2: La grammaire des gestes.

GILSON, E. *A filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____; BOEHNER, P. *História da filosofia cristã:* desde as origens até Nicolau de Cusa. Petrópolis: Vozes, 2004.

GIRARD, M. *Os símbolos na Bíblia.* São Paulo: Paulus, 1997.

GOMES, S. A. Grupos étnicos-religiosos e estrangeiros. In: SERRÃO, J.; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Dir.). *Portugal em definição de fronteiras*: do condado portucalense à crise do século XIV. Lisboa: Presença, 1996. v. 3.

HEINZ-MOHR, G. *Dicionário dos símbolos, imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

JEAUNEAU, É. *A filosofia medieval*. Lisboa: Ed.70, 1986.

JOAS, H. Pragmatismo. In: OUTHWAIT, W.; BOTTOMORE, T. (Ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LANCIANI, G.; TAVANI,G. (Org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa.* Lisboa: Caminho, 1993.

LAURENTIN, R. Nova Eva. In: FIORES, S.; MEO, S. (Dir.). *Dicionário de Mariologia.* São Paulo: Paulus, 1995.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (Coord.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2002. 2 v.

LOYN, H. R. *Dicionário da Idade Média.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LUBAC, H. *Exegèse médiévale.* Paris: Aubier, 1959-1964. 4 vols.

LURKER, M. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos.* São Paulo: Paulus, 1993.

MÂLE, É. *L´art religieux du XIIe siècle en France*. 3. ed. Paris: Armand Colin, 1928.

_____. *L´art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris: Armand Colin, 1958.

MATOS, M. A. P. (Coord.). *Nos confins da Idade Média:* arte portuguesa nos séculos XII-XV. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1993.

MATTOSO, J. (Coord.). *História de Portugal:* a monarquia feudal. Lisboa: Estampa, 1993. v. 2.

MIRANDA, M.; SILVA, J. C. *História da Arte portuguesa:* época medieval. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

OLIVEIRA, M. *História eclesiástica de Portugal.* [S.l.]: Europa-América, 2001.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. *Guia do estudante de história medieval portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Estampa, 1988.

_____. Um tempo entre cristãos e muçulmanos. In: SERRÃO, J.; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Dir.). *Portugal em definição de fronteiras*: do condado portucalense à crise do século XIV. Lisboa: Presença, 1996. v. 3.

PACAUT, M. *L´iconographie chrétienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.

PASTOUREAU, M. *Dicionário das cores do nosso tempo:* simbólica e sociedade. Lisboa: Estampa, 1993.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia patrística e escolástica*. São Paulo: Paulus, 2005. v. 2.

RÉAU, L. *L´iconographie de l´art chrétien*. Paris: PUF,1955-59. 6 v.

SAUER, W. Círculo de Viena. In: OUTHWAIT, W.; BOTTOMORE, T. (Ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SERRÃO, J. I.; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Dir.). *Portugal:* das origens à romanização. Lisboa: Presença, 1990.

SOUSA, B. V. (Dir.). *Ordens religiosas em Portugal:* das origens a Trento (Guia histórico). Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

VASCONCELLOS, J. *A arte românica em Portugal*. 2. ed. Lisboa: D.Quixote, 1992.

II.2. OBRAS GERAIS:

AFONSO, L. U. *O Ser e o Tempo:* as idades do homem no gótico português. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2003.

ALMEIDA, C. A. F. de. *História da Arte em Portugal:* arte da Alta Idade Média. Lisboa: Alfa, 1990. v. 2.

_____. *História da Arte em Portugal:* o românico. Lisboa: Presença, 2001.

_____; BARROCA, M. J. *História da Arte em Portugal:* o gótico. Lisboa: Presença, 2002.

ANT, E. (Ed.). *Women's lives in Medieval Europe.* New York: Routledge, 1993.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec,1996.

BALADIER, C. *Érôs au Moyen Âg*e. Paris: CERF, 1999.

BALTRUSAITIS, J. *Le Moyen Âge fantastique:* antiquités et exotismes dans l´art gothique. Paris: Armand Colin, 1955.

_____. *Réveils et prodiges-les métamorphoses du gothique*. Paris: Flammarion, 1988.

BARBOSA, P. G. *Documento, lugares e Homens:* estudos de História Medieval. Lisboa: Cosmos, 1991.

BASCHET, J. *A civilização feudal*: do ano 1000 à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

_____. Fecondité et limites d´une approche systématique de l´iconographie médiévale. *Annales E.S.C.,* n. 46, p. 375-380, 1991.

_____. Introduction: l'image-objet". In: _____; SCHMITT, J. C. (Dir.). *L'image:* fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-37.

_____. Inventivité et sérialité des images medievales: por une approche iconographique élargie. *Annales:* histoire, sciences sociales*,* n. 1, p. 93-133, 1996.

BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BECHTEL, G. *A carne, o diabo e o confessor*. Lisboa: Dom Quixote,1998.

BERLIOZ, J. *Monges e religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1994.

BERMAN, C. H. (Coord.). *Medieval religion:* new approaches. Nova York: Routledge, 2005.

BESANÇON, A. *A imagem proibida:* uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BLOCH, M. *A sociedade feudal.* Lisboa: Ed. 70, 2001.

BOLOGNE, J. C. *História do pudor*. Lisboa: Teorema, 1990.

BOLTON, B. *A Reforma na Idade Média:* Século XII. Lisboa: Ed. 70, 1983.

BORGES COELHO, A. *Portugal na Espanha árabe*. Lisboa: Seara Nova, 1973. v. 3.

BRAGA, T. *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: Dom Quixote,1999. v. 2.

BROCCHIERI, F. B. *A estética da Idade Média*. Lisboa: Estampa, 2003.

BROOKE, C. *O casamento na Idade Média.* Lisboa: Europa-América, 1989.

BROWN, P. *Corpo e sociedade:* o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BRUYNE, E. *Estudios de Estética Medieval*. Madri: Gredos, 1946.

_____. *La estética de la Edad Media.* Madri: Visor, 1994.

_____. *História de Estética*. Madri: BAC,1953.

BUCKER, B. P. *O feminino da Igreja e o conflito*. Petrópolis: Vozes, 1995.

BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006.

BURCKHARDT, T. *La civilización hispano-árabe*. 2. ed. Madri: Alianza, 1979.

BURGUIÈRE, A. et. al. (Coord.). *História da Família:* tempos medievais: Ocidente e Oriente. Lisboa: Terramar, 1997. v. 2.

CAHN, W. *La Bible Romane*. Friburgo: Office du livre, 1992.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987.

CARAMELLA, E. *História da Arte:* fundamentos semióticos. Bauru : Edusc, 1998.

CLARK, K. *Civilisation*. Paris: Ed. Hermann, 1974.

COCHERIL, M. *Routier des abbayes cisterciennes du Portugal*. Paris: Calouste Gulbenkian, 1978.

COELHO, M. H. C. *Homens, espaços e poderes (séculos XI-XVI):* notas do viver social. Lisboa: Horizonte, 1990.

DAVY, M. M. *Bernardo de Claraval, monge de Cister e mentor dos cavaleiros templários*. Lisboa: Ésquilo, 2005.

_____. *Essai sur la symbolique romane*. Paris: Flammarion, 1955.

_____. Initiation a la symbolique romane (XIIe siècle). Paris: Flammarion,1964.

DAVID P. *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VI au XII siècles*. Lisboa: Portugália, 1947.

DE LA RONCIÈRE. À sombra da castidade. In: BERNOS, M. et al. *O fruto proibido*. Lisboa: Ed. 70, 1991.

DELUMEAU, J. *Uma história do Paraíso:* o jardim das delícias. Lisboa: Terramar, 1994.

_____. *O Pecado e o Medo:* a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII). Bauru: Edusc, 2003. v. 1.

DIDI-HUBERMAN, G. Imitation, représentation, fonction: remarques sur un mythe épistémologique. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J. C. (Dir.) *L´image:* fonctions et

usages des images dans l´Occident médiévale. Paris: Le Leopard d´Or, 1996. p. 59-86.

DUBY, G. *Eva e os Padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A Idade Média, uma Idade do Homem*. Lisboa: Teorema,1988.

_____. *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A sociedade cavaleiresca*. Lisboa: Teorema, 1990.

_____. *O Tempo das catedrais:* a arte e a sociedade 980-1420. Lisboa: Estampa, 1993.

_____. *Les trois ordres ou l´imaginaire du féodalisme*. Paris: Gallimard, 1978.

_____; PERROT, M. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente:* a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2.

DUCHET-SUCHAUX, G. (Dir.). *Iconographie Médiévale:* image, texte, contexte. Paris: CNRS, 1993.

DUERR, H. P. *Nudez e pudor:* o mito do processo civilizacional. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.

ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, M. L. R. (Org.). *Pensar no feminino*. Lisboa: Colibri, 2001.

FOCILLON, H. *A vida das formas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A realidade figurativa.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCO JR., H. *A Eva barbada:* ensaios de mitologia medieval. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da História*: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 237-272.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais:* morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes:* estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GOODY, J. *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa*. Barcelona: Herder,1986.

GRABAR, A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Champs-Flammarion, 1979.

GUREVITCH, A. *As categorias da cultura medieval*. Lisboa: Caminho, 1991.

HAUSER, A. *A História social da Arte e da Cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEAD, T. *Medieval Hagiography:* an anthology. Nova York: Routledge, 2001.

HENFERSON, G. *Arte medieval.* São Paulo: Cultrix, 1978.

IOGNA-PRAT, D.; PALAZZO, É; RUSSO, D. (Coord.). *Marie:* le culte de la Vierge dans la société médiévale. Paris: Beauchesne, 1996.

KANTOROWICZ, E. *Os dois corpos do rei:* um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KLEIN, R. *A forma inteligível.* São Paulo: Edusp, 1998.

KOLTUV, B. B. *O Livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 1986.

LA CROIX, A. *O erotismo na Idade Média*. [S.l.]: Europa-América, 2004.

LABARGE, M. W. *La mujer en la Edad Media*. Madri: Nerea, 1986.

LE GOFF, J. *A civilização do ocidente medieval.* Bauru: Edusc, 2005.

_____. O homem medieval. In: LE GOFF, J. (Dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989. p. 09-30.

_____. *O imaginário medieval.* Lisboa: Estampa, 1994.

_____. *Os intelectuais na Idade Média.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980.

_____; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE JAN, R. *Femmes, pouvoir et société dans le haut Moyen Âge.* Paris: Picard, 2001.

LYOTARD, J. F. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1985.

MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990.

MARTINS, M. *Estudos de cultura medieval portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1969.

_____. *Estudos de literatura medieval*. Braga: Livraria Cruz, 1956.

MATTOSO, J. *Fragmentos de uma composição medieval*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1990.

_____. *Identificação de um país:* oposição. 5. ed. Lisboa: Estampa, 1995. v. 1.

_____. *Identificação de um país:* composição. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001. v. 3.

_____. *Naquele tempo:* ensaios de História Medieval. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

_____. *Portugal medieval, novas interpretações*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992.

MCMURTRIE, D. *O Livro*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, p. 11-36, 2003.

MONGELLI, L. M.; VIEIRA,Y. F. *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003.

MONGELLI, L. M. (Coord.). *Mudanças e rumos:* o Ocidente Medieval. Cotia: Íbis,1997.

NASCIMENTO, A. A. *Cister:* Documentos Primitivos. Lisboa: Colibri, 1999.

_____. A imagem possível do Criador. In: _____ (Coord.). *A imagem do tempo:* livros manuscritos ocidentais. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. *A sociedade medieval portuguesa:* aspectos da vida quotidiana. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa,1974.

PÄCHT, O. *Historia del arte y metodologia*. 2. ed. Madri: Alianza Editoral, 1993.

PAGELS, E. *Adão, Eva e a serpente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PALAZZO, É. Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd´hui: une éclairage méthodologique. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n. 41, p. 65-69, 1998.

PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia:* temas humanísticos na arte do Renascimento. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PASTOREAU, M. *Figures et couleurs-étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris: Le Léopard d´Or, 1986.

_____. *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental.* Paris: Seuil, 2004.

PATAI, R. *The Hebrew Goddess*. 3. ed. Detroit: Wayne State University Press,1990.

PEDROSO, C. *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros ensaios etnográficos*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

PEREIRA, P. (Dir.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. v. 1.

PERNOUD, R. *A mulher nos tempos das Cruzadas*. Campinas: Papirus, 1993.

PICHARD, J. *Images de l´Invisible-vingt siècles d´art chrétien*. Paris: Casterman, 1958.

PILOSU, M. *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.

PIZARRO, J. A. S. M. *Linhagens medievais portuguesas*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 1999.

POWER, E. *Les Femmes au Moyen Âge*. Paris: Aubier-Montaigne,1979.

_____. *Gente Medieval*. Barcelona: Ariel, 1988.

RAU, V. *Estudos de História Medieval*. Lisboa: Presença, 1986.

REILLY, B. *Cristãos e muçulmanos:* a luta pela Península Ibérica. Lisboa: Teorema, 1992.

RICHÉ, P.; LOBRICHON, G. (Dir.). *Le Moyen Âge et la Bible*. Paris: Beauchesne, 1984.

RUCQUOI, A. *História Medieval da Península Ibérica.* Lisboa: Estampa, 1995.

SANTIAGO-SOTERO, H. *La cultura en la Edad Media Hispana.* Lisboa: Colibri, 1996.

SARAIVA, A. J. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal.* 3. ed. Lisboa: Gradiva, 1993.

SCHAPIRO, M. *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982.

SCHMITT, J. C. *Le corps, les rites, les rêves, le temps:* essais d´anthropologie médiévale. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Le corps des images:* essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *La raison des gestes dans l´Occident Médiévale*. Paris: Gallimard, 1990.

SILVA NETO, S. *Textos medievais e seus problemas*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa,1956.

TATARKIEWICZ, W. *História de la estética:* la estética medieval. Madri: Akal, 1990.

_____. *Historia de seis ideas:* arte, beleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos, 1992.

VAUCHEZ, A. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental:* Séculos VIII-XIII. Lisboa: Estampa, 1995.

VERGER, J. *Cultura, ensino e sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII.* Bauru: Edusc, 2001.

_____. *Homens e saber na idade Média*. Bauru: Edusc, 1999.

WIRTH, J. *L´image médièvale:* naissance et dévéloppements (VIe-XVe siècles). Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

YARZA, J. *Arte medieval:* Alta *Edad* Media y Bizancio. Barcelona: [s.n.], 1982.

II.3. OBRAS ESPECÍFICAS:

ALARCÃO, M.; KRUS, L.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *Animália:* presença e representações. Lisboa: Colibri, 2002.

ALMEIDA, V. C. C. *O Pecado Original na escultura da Borgonha:* séculos XI e XII. 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2001.

ANDRADE, A. A mulher na legislação afonsina: o *Fuero Real*. In: COLÓQUIO 'A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais', 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. p. 243-257. v. 1.

ANDRADE FILHO, R. O. A respeito dos homens e dos seres prodigiosos. *Revista USP*, São Paulo, n. 23, p. 77-83, 1994.

ANTUNES, J. Acerca da liberdade de religião na Idade Média: mouros e judeus perante um problema teológico-canônico. *Revista História das Idéias*, Coimbra, v. 11, p. 63-84, 1989.

_____; OLIVEIRA, A. R.; MONTEIRO, J. Conflitos políticos no Reino de Portugal entre a Reconquista e a expansão. *Revista História das Idéias*, Coimbra, v. 6, p. 25-160, 1984.

AVRIL, F. et al. *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1983.

AZEVEDO, R. O mosteiro de Lorvão na reconquista cristã. *Arquivo Histórico de Portugal,* Lisboa, p. 9-41, 1933. Separata.

BARREIROS, M. A. *A Portada românica de Villar de Frades e o seu simbolismo*. Porto: Marques Abreu, 1920.

BASCHET, J. Ève n´est jamais née. In: SCHMITT, J. C. (Dir.). *Ève et Pandora:* la création de la femme. Paris: Gallimard, 2001. p. 115-162.

BAPTISTA, A.S. Mosteiro da Vacariça. *Arquivo do Distrito de Aveiro*, Aveiro, v. 20, p. 5-12, 1954. Separata.

BEAUMELLE, L. A. Ève à l´épreuve des Pères. In: SCHMITT, J. C. (Dir). *Ève et Pandora:* la création de la femme. Paris: Gallimard, 2001. p. 69-88.

BEDOS-REZAK, B. M. L' individu, c'est l'autre: signe d'identité et principes d'altérité au XIIe siècle. In: _____; IOGNA-PRAT, D. (Dir.). *L´Individu au Moyen Âge :* individuation et individualisation avant la modernité. Paris: Aubier, 2005. p. 33-57.

_____. Les marqueurs de l'individuation. In : _____ ; IOGNA-PRAT, D. (Dir.). *L´individu au Moyen Age:* individuation et individualisation avant la modernité. Paris : Aubier, 2005. p. 34-35.

BEIRANTE, M. Â. V. R. As mancebias nas cidades medievais portuguesas. In: COLÓQUIO ‘A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais’, 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. p. 221-241. v. 1.

BENNETT, J. Medievalism and Feminism. *Speculum*: a journal of Medieval Studies, Massachissetts, v. 68, n. 2, p. 309-331, april 1993.

BIANQUIS, T. A família no Islão árabe. In: BURGUIÈRE, A. et al. (Dir.). *História da Família:* tempos medievais*:* Ocidente, Oriente*.* Lisboa: Terramar, 1997. p. 257-297. v. 2.

BLOCH, R. H. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico medieval.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BOISSELLIER, S. Organisation sociale et altérité culturelle dans l´hagionymie médiévale du midi portugais. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, tomo XVII, p. 255-298.

BONNE, J. C. De l’ornamental dans l’art medieval (VII-XII) : le modele insulaire. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J. C. (Dir.) *L´image:* fonctions et usages des images dans l´Occident médiévale. Paris: Le Leopard d´Or, 1996. p. 207-216.

BORGES, N. C. *Arte Monástica em Lorvão:* sombras e realidade. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002. v. 1.

_____. As capelas do claustro de Lorvão: percurso devocional e artístico. In: COLÓQUIO 'CISTER: espaços, territórios, paisagens', 2000, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000. p. 473-488. v. 2.

_____. Lucêncio, bispo de Conímbriga e as origens do mosteiro de Lorvão. *Conimbriga*, Coimbra, v. 23, p. 145-158, 1984. Separata.

_____. *O mosteiro de Lorvão.* Coimbra: Epatur, 1982.

BOUREAU, A. L´individu, sujet de la vérité et suppôt de l´erreur: connaissance et dissidence dans le monde scolastique (vers 1270-vers 1330). In: BEDOS-REZAK, B. M.; IOGNA-PRAT, D. (Dir.). *L´individu au Moyen Âge:* individuation et individualisation avant la modernité. Paris: Aubier, 2005. p. 289-306.

BRAGANÇA, J. O. Influência religiosa da França no Portugal medievo. *Didaskalia, Lisboa,* n. 31, fasc.1, p. 133-156, 1973.

BYNUM, C. W. *Fragmentation and Redemption:* essays on gender and human body in medieval religion. New York: Zone Books, 1992.

_____. *Holy Feast and Holy Fast:* the religious significance of food to medieval womem. Los Angeles: University of California Press, 1987.

_____. *Jesus as Mother*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

_____. Jesus as mother and abbot as mother: some themes in twelfth-century Cistercian writing. In: BERMAN, C. H. (Coord.). *Medieval religion:* new approaches. Nova York: Routledge, 2005. p. 20-48.

CAEIRO, F. G. Ensino e pregação teológica no contexto medieval peninsular. In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. p. 1349-1357. v. 4.

CASAGRANDE, C. A mulher sob custódia. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *A História das Mulheres no Ocidente*: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. p 99-142. v. 2.

CASTRO, A. M. S. O mosteiro de Lorvão e as invasões francesas. *O Instituto*, Coimbra, v. LXXIII, n. 5, p. 6-44, 1926. Separata.

CINTRA, L. F. L. A visão do mundo nas crónicas da escola afonsina. In: COLÓQUIO 'A IMAGEM DO MUNDO NA IDADE MÉDIA', 1992, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. p. 21-24.

CLARK, K. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, 1956.

COELHO, M. H. C. Homens, espaços e poderes (séculos XI-XVI). Lisboa: Horizonte, 1990.

_____. A propósito do foral de Coimbra de 1179. *Arquivo Coimbrão,* Coimbra, v. XXVII-XXVIII, p. 6-22, 1979. Separata.

_____; MARTINS, R. C. O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa (séculos XIII-XIV). *Theologica*, 2ª série, v. XXVIII, fasc. 2, p. 481-506, 1993.

_____; VENTURA, L. A mulher como um bem e os bens da mulher. In: COLÓQUIO 'A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais', 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. p. 51-90. v. 1.

_____; VENTURA, L. Vataça: uma dona na vida e na morte. In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. p. 159-193. v. 2.

COSTA, A. J. La chancellerie royale portugaise jusqu'au milieu du XIII siècle. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. XV, p. 143-168, 1975. Separata.

_____. O culto mariano em Portugal e sobretudo em Braga, Coimbra e Lisboa nos séculos XII a XV. *Acta Congressus Mariologici-Mariani Internationalis*, Roma, v. III, p. 301-344, 1979. Separata.

_____. A Virgem Maria, Padroeira de Portugal na Idade Média. *Lusitania Sacra*, Lisboa, t. II, p. 7-49, 1957.

CRUZ, A. O Livro das Aves: um códice ignorado idêntico ao de Lorvão. *Revista de Ciências Históricas*, Porto, v. 1, p. 161-218, 1986.

_____. *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*. 1964. Dissertação (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1964. v. 1.

DALARUN, J. Olhares de clérigos. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *História das mulheres no Ocidente*: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. p. 28-63. v. 2.

DAVID, P. Les saints patrons d'églises entre Minho e Mondego jusqu'à la fin du XI siècle. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. II, p. 221-253, 1943.

DESLANDRES, Y.; FONTANÈS, M. História das Modas do Toucado. In: POIRIER, J. *História dos Costumes:* as técnicas do corpo. Lisboa: Estampa, 1998. p. 215-250. v. 2.

DURAND, R. *Les campagnes portugaises entre Douro et Tage aux XII e XIII siècles.* Paris: Calouste Gulbenkian,1982.

_____. La vigne et le vin dans le Bassin du Mondego au Moyen Âge (XII-XIII). In: ARQUIVOS do Centro Cultural português. Paris: Calouste Gulbenkian, 1972. p. 18-27. v. 5.

EGRY, A. *O Apocalipse do Lorvão*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1972.

ELLIOTT, D. The priest´s wife: female erasure and the Gregorian reform. In: BERMAN, C. H. (Coord.). *Medieval religion:* new approaches. Nova York: Routledge, 2005. p. 123 -155.

FARELO, M. S. Os estudantes e mestres portugueses nas escolas de Paris durante o período medievo (Sécs. XII-XV): elementos de história cultural, eclesiástica e econômica para o seu estudo. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XIII-XIV, Lisboa, p. 161-196, 2002.

FERNANDES, R. C. V. Imagens de devoção no tempo de Afonso Henriques. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no Século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. p. 163-169. v. 5.

FERNÁNDEZ, A. M. Santa Isabel, reina de Portugal: una infanta aragonesa: paradigma de religiosidad y comportamiento femenino en el Portugal bajomedieval. In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. p. 1127-1143. v. 3.

FOSSIER, R. A era ´feudal`. In: BURGUIÈRE, A. et al. (Dir.). *História da Família:* tempos medievais: Ocidente, Oriente. Lisboa: Terramar, 1997. p. 89-108. v. 2.

FRANCO JR., H. Ave Eva! Inversão e complementaridade de um mito medieval. *Revista USP*, São Paulo, n. 31, p. 52-67, 1996.

_____. Entre la figue et la pomme: l´iconographie romane du fruit défendu. *Revue de l´histoire des religions*, Paris, v. 223, n. 1, p. 29-70, 2006.

_____. A iconografia de Adão, autobiografia do homem medieval. *Revista de História*, n. 136, p. 9-24, 1997.

_____. Mitologia e literatura medieval: entrevistas com Hilário Franco Junior, José Rivair Macedo e João Lupi. Entrevistador Johnni Langer. *Revista Fênix:* revista de história e estudos culturais, São Paulo, ano 3, n. 1, v. 3, p. 2-4, jan./fev./mar. 2006.

FREITAS, M. C. *Creatio, Conversio, Formatio*: um esquema de antropologia agostiniana. *Didaskalia*, Lisboa, v. XXV, p. 421-430, 1995.

FRIAS, A. F.; MEIRINHOS, J. F. Livros e comentários bíblicos. In: FRIAS, A. F.; COSTA, J.; MEIRINHOS, J. F. (Coord.). *Santa Cruz de Coimbra:* a cultura portuguesa aberta à Europa na Idade Média. Porto: Biblioteca Municipal do Porto, 2001.

FRUGONI, C. A mulher nas imagens, a mulher imaginada. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente:* a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. p. 461-516. v. 2.

GAIGNEBET, C.; PÉRIER, M. C. O homem e o *excretum*. In: POIRIER, J. *História dos costumes*: as técnicas do corpo. Lisboa: Estampa, 1998. p. 287-325. v. 2.

GARCIA, W. R. Iconografía de la santidad cisterciense em el arte portugués: las Beatas Teresa, Sancha y Mafalda. In: COLÓQUIO 'CISTER: espaços, territórios, paisagens', 2000, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000. p. 451-464. v. 2.

GARNIER, F. L´imagerie biblique médiévale. In: RICHÉ, P.; LOBTRICHON, G. *Le Moyenâge et La Bible*. Paris: Beauschesne,1984. p. 401-428.

GOMES, S. A. '*Fida memoriae custos est scriptura':* as 'arengas de memória' na documentação régia portuguesa nos séculos XII e XIII. *Revista História das Idéias*, Coimbra, v. 22, p. 9-49, 2001.

_____. *In limine conscriptionis*: documentos, chancelaria e cultura no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: séculos XII a XIV. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XIII-XIV, p. 477-490, 2002.

_____. Sigillis abbatis et conventus muniantur: a sigilografia cisterciense medieval em Portugal. *Signum* (ABREM), São Paulo, n. 9, p. 9-52, 2007.

GONÇALVES, I. O Corpo e o Nome: o Nome e o Gesto. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006. p. 39-56.

GOUVEIA, M. As mãos na cultura letrada das sociedades de fronteira da Alta Idade Média hispànica: expressões diplomáticas de funcionalidade e ritualidade. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006. p. 139-156.

GUERREAU-LALABERT, A. l´Arbre de Jessé et l´ordre chrétien de la parente. In: IOGNA-PRAT, D.; PALAZZO, É.; RUSSO, D. *Marie: le culte de la Vierge dans la societé médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996. p. 137-170.

HERMITE-LECLERCQ, P. A ordem feudal. In: KLAPISCH-ZUBER, C. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente:* a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. p. 273-330. v. 2.

HUGHES, D. O. As modas femininas e o seu controle. In: KLAPISCH-ZUBER, C. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente:* a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1993. p.185-216. v. 2.

IOGNA-PRAT, D. Édification personelle et construction ecclésiale. In: BEDOS-REZAK, B. M.; IOGNA-PRAT, D. (Dir.). *L´individu au Moyen Âge:* individuation et individualisation avant la modernité. Paris: Flammmarion, 2005. p. 247-269.

_____. Introduction générale. In: BEDOS-REZAK, B. M. ; IOGNA-PRAT, D. (Dir.). *L´individu au MoyenÂge*: individuation et individualization avant la modernité. Paris: Flammarion, 2005. p. 5-29.

JAVELET, R. *Image et ressemblance au douzième siècla:* de Saint Anselme a Alain de Lille. Chambéry: Éd. Letouzey & Ané,1967. t. 1 e t. 2.

KRUS, L. *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico (1280-1380).* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994.

LE JAN, R. *Femmes, pouvoir et société dans le haut Moyen Âge.* Paris: Picard, 2001.

LOSA, A. Os mouros de Entre Douro e Minho no século XIII. *Bracara Augusta*. Braga, v. XVI-XVII, n. 39-40/51-52, p. 5-19, 1964. Separata.

LUCAS, M. C. *Ho Flos Sanctorum en Lingoagee:* os Santos Extravagantes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

LUGT, M. Pourquoi Dieu a-t-il créé la femme? In: SCHMITT, J. C. (Dir.). *Ève et Pandora:* la création de la femme. Paris: Gallimard, 2001. p. 89-113.

MAISONNEUVE, H. *La morale chrétienne d´après les conciles des X et XI siècles.* Louvain: Éd.Nauwelaerts, 1960.

MARQUES, M. A. F. Evolução do monaquismo feminino até o século XIII na região de Entre Douro e Tejo. In: COLÓQUIO 'A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais', 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. p. 89-114. v. 2.

_____. Inocêncio III e a passagem do mosteiro do Lorvão para a Ordem de Cister. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. 18, p. 231-259, 1980.

_____. Intervenções pontifícias na Península no início do século XIII (1198-1216). In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. p. 1213-1295. v. 4.

_____. A restauração das dioceses Entre Douro e Tejo e o litígio Braga-Compostela. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no Século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. p. 51-84. v. 5.

MARTINS, A. A. *O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Idade Média.* Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2003.

MARTINS, M. Os bestiários na nossa literatura medieval. *Brotéria,* v. 52, p. 547-560, 1951.

_____. A Bíblia na literatura medieval portuguesa. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. Constituições sinodais medievo portuguesas. *Brotéria*, v. 54, fasc. 2, p. 5-15, 1952. Separata.

_____. O Mito de Édipo na Idade Média Portuguesa. *Euphrosyne:* revista de filologia clássica, Lisboa, v. VII, p. 73-101, 1975-76. Separata

_____. O penitencial de Martim Pérez em medievo-português. *Revista Lusitania Sacra*, Lisboa, t. II, p. 57-110, 1957.

_____. Peregrinações e livros de milagres na nossa Idade Média. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. v, v. II, p. 87-236, 1951.

MATTOSO, J. Cluny, Crúzios e Cistercienses na formação de Portugal. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES E SUA COLEGIADA, 1982, Guimarães. *Actas...* Guimarães: [s.n.], 1982. p. 281-299.

_____. Condições econômicas e sociais na circulação de códices na Península Ibérica. In: COLÓQUIO SOBRE CIRCULACION DE CODICES Y ESCRITOS ENTRE EUROPA Y LA PENÍNSULA EM LOS SIGLOS VIII-XIII, 1988, Santiago. *Actas...* Santiago: Universidade Santiago de Compostela, 1988. p. 135-155.

_____. O imaginário da iluminura medieval. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 27-37.

_____. *A nobreza medieval portuguesa:* a família e o poder. Lisboa: Estampa, 1981.

_____. *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997.

_____. *Ricos-homens, Infanções e Cavaleiros:* a nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

_____. O Românico Português: interpretação econômica e social. *Minia*, Braga, 2ªsérie, t. 4, p. 5-24, 1981.

MEIRINHOS, J. F. Ecos da renovação filosófica do século XII em Portugal no tempo de Afonso Henriques. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no Século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. p. 153-170. v. 4.

MERÊA, P. Sobre as antigas instituições coimbrãs. *Arquivo Coimbrão*, Coimbra, v. XIX-XX, p. 35-78, 1964.

MIRANDA, J. C. R. Perfil histórico do primeiro trovador em galego-português. In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no Século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. p. 5-16. v. 5.

MIRANDA, M. A. A iluminura românica em Portugal. _____ (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

_____. *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça:* subsídios para o estudo da iluminura em Portugal. Dissertação (Doutorado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.

_____. *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antônio*. Lisboa: Inapa, 1996.

_____. *A inicial iluminada românica dos manuscritos alcobacenses*. 1984. Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1984. v. 1.

_____. Manuscritos bíblicos românicos em Santa Maria de Alcobaça. In: COLÓQUIO 'CISTER: espaços, territórios, paisagens', 2000, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000. p. 375-386. v. 2.

_____. Do sagrado ao humano na iluminura românica em Portugal. In: ANDRADE, A. A.; SILVA, J. C. V. da. *Estudos Medievais.* Lisboa: Livros Horizonte, 2004. p.68-94.

_____; CEPEDA, I.; PEIXEIRO, H. A produção universitária e a iluminura em Portugal nos séculos XIII a XV. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 241-285.

MONCADA, L. C. O casamento em Portugal na Idade Média. *Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, Coimbra, ano VII, p.3-34, 1922. Separata.

MONTEIRO, M. *O românico português:* a Igreja de S. Tiago de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora,1951.

MORENO, H. B. O casamento no contexto da sociedade medieval portuguesa. *Revista Bracara Augusta*, Braga, t. XXXIII, fasc. 75-76, p. 3-31, 1979. Separata.

MOTA, I. l. M. A imagem do rei na história genealógica da casa real portuguesa. *Revista História das Idéias*, Coimbra, v. 11, p. 103-111, 1989.

MURATOVA, X. Guardare la natura. In: CASTELNUOVO, E.; SERGI, G. (Dir.). *Arti e storia nel Medioevo III:* Del vedere: pubblici, forme e funzioni. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2004. p. 437-472.

NASCIMENTO, A. A. Concentração, dispersão e dependências na circulação de manuscritos em Portugal nos séculos XII e XIII. In: COLÓQUIO SOBRE CIRCULACION DE CODICES Y ESCRITOS ENTRE EUROPA Y LA PENÍNSULA EM LOS SIGLOS VIII-XIII, 1988, Santiago. *Actas...* Santiago: Universidade Santiago de Compostela, 1988. p. 61-85.

_____. Gesto litúrgico: o complemento da linguagem do sagrado. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006. p. 111-138.

_____. *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra*. Lisboa: Colibri, 1998.

_____. A iluminura hispânica primitiva: fragmentos de um universo cultural. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 113-125.

NUNES, I. F. Voz e representação da mulher na poesia occitânica e galego-portuguesa. In: COLÓQUIO 'A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais', 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. p. 11-19. v. 2.

OLIVEIRA, A. M. T. S. R. *As representações da mulher na cronística medieval portuguesa: séculos XII a XV*. 1997. Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997.

OLIVEIRA, A. R. A Galiza e a cultura trovadoresca peninsular. *Revista História das Idéias*, Coimbra, v. 11, p. 7-36, 1989.

OLIVEIRA, M. *Santa Maria na história e na tradição portuguesa*. Lisboa: União Gráfica,1967.

PACHECO, M. C. M. Exegese e pregação em Santo António de Lisboa e Frei Paio de Coimbra. In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. p. 297-1329. v. 4.

PÄCHT, O. *L´enluminure médiévale*. Paris: Macula, 1997.

PASTOUREAU, M. *Bleu, histoire d' une couleur.* Paris: Ed. Seuil, 2006.

PEIXEIRO, H. Animalia et aliae Bestiae: representações do bestiário no Apocalipse do Lorvão. In: ALARCÃO, M.; KRUS, L.; MIRRANDA, M. A. A. *Animália:* presença e representações. Lisboa: Colibri, 2002. p. 79-100.

_____. A iluminura do Missal de Lorvão. *Didaskalia*, Lisboa, t. XXV, p. 97-106, 1995.

_____. A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidade e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 289-331.

_____. *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse do Lorvão*. Tomar: Instituto Politécnico, 1998. Texto policopiado.

PEREIRA, A. S. Motivos bíblicos na historiografia de Santa Cruz de Coimbra dos finais do século XII. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XIII-XIV, p. 315-336, 2002.

PEREIRA, I. R. Algumas considerações sobre o papel da mulher na Idade Média. In: COLÓQUIO 'A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: visão histórica e perspectivas actuais', 1986, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. p. 197-202. v. 2.

_____. A vida do clero e o ensino da doutrina cristã através dos sínodos medievais portugueses (séculos XIII-XV). *Lusitania Sacra,* Lisboa, n. 10, p. 103-141, 1978. Separata.

PEREIRA, M. O latim de alguns documentos da Sé de Coimbra (1086-1210). *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, v. 6, p. 349-375, 1955.

PICOITO, P. O cavaleiro, a mulher e o rei: uma *assuada* do século XII. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006. p. 247-262.

PIEL, J. M. Sobre a origem do nome do mosteiro de Lorvão. *Biblos*, Coimbra, v. LVII, p. 167-170, 1981. Separata.

PINA-CABRAL, J. *Filhos de Adão, Filhas de Eva:* a visão do mundo camponesa no Alto Minho. Lisboa: D. Quixote, 1989.

PIRES, F. G. *O mosteiro de Lorvão:* subsídios para a sua história: 1126 a 1181. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

RAMOS, A. J. Coimbra. In: AZEVEDO, C. M. (Dir.). *Dicionário da história religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2000. p. 387-399.

REAL, M. L.; ALMEIDA, M. J. P. H. Influências da Galiza na arte românica portuguesa. In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. p. 1483-1509. v. 4.

RECKERT, S. O Signo da Cidade. In: COLÓQUIO 'O IMAGINÁRIO DA CIDADE', 1989, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Calouste Gulbenkian,1989. p. 9-31

REGNIER-BOHLER, D. La perception imaginaire et les ambivalences du visual dans la litterature du Moyen Âge. In: COLÓQUIO 'A IMAGEM DO MUNDO NA IDADE MÉDIA', 1992, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. p. 85-97.

RÊPAS, L. M. As abadessas cistercienses na Idade Média: identificação, caracterização e estudo de trajectórias individuais ou familiares. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XVII, p. 63-91, 2005.

RIBÉMONT, B. Si la Terre était trouée de part en part : evolucion d´une image didactique médiévale sur la Chute des Graves. In: COLÓQUIO 'A IMAGEM DO MUNDO NA IDADE MÉDIA', 1992, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. p. 173-205.

RÖCKELEIN, H. Marie, l´Église et la Synagogue: culte de la Vierge et lutte contre les juifs en Allemagne à la fin du Moyen Age. In: IOGNA-PRAT, D.; PALAZZO, É.; RUSSO, D. *Marie:* le culte de la Vierge dans la société médiévale. Paris: Beauchesne, 1996. p. 513-531.

RODRIGUES, J. M. de O. *Aspectos de ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal.* Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1987.

ROSA, M. de L. O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos: caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média. In: In: CONGRESSO HISTÓRICO DE GUIMARÃES: sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no Século XII, 2., 1996, Minho. *Actas...* Minho: Universidade do Minho, 1996. p. 85-107. v. 3.

_____. A santidade no Portugal medieval: narrativas e trajectos de vida. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XIII-XIV, p. 369-450, 2002.

RUANO, J. M. Portugal en las *Cantigas de Santa Maria* Del Rey Sabio. In: JORNADAS LUSO-ESPANHOLAS DE HISTÓRIA MEDIEVAL, 2., 1987, Porto. *Actas...* Porto: INIC, 1987. p. 1275-1295. v. 4.

RUCQUOI, A. Ordres religieux et histoire culturelle dans l´occident medieval. *Lusitania Sacra*, Lisboa, 2ª série, t. XVII, p. 299-328, 2005.

RUPALIO, G. La Vierge comme système de valeurs. In: IOGNA-PRAT, D.; PALAZZO, É.; RUSSO, D. *Marie:* le culte de la Vierge dans la société médiévale. Paris: Beauchesne, 1996. p. 5-12.

RUSSO, D. Les représentations mariales dans l´art d´Occident-Essai sur la formation d´une tradition iconographique. In: IOGNA-PRAT, D.; PALAZZO, É.; RUSSO, D. *Marie:* le culte de la Vierge dans la société médiévale. Paris: Beauchesne, 1996. p. 173-291.

SANTOS, M. L. F. *O domínio de Santa Maria do Lorvão no século XIV*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.

_____. A intervenção das monjas na gestão dos bens terrenos (Lorvão-século XIV). In: COLÓQUIO 'CISTER: espaços, territórios, paisagens', 2000, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000. p. 115-120. v. 1.

_____. A onomástica, o indivíduo e o grupo. *Revista Arquipélago*, Ponte Delgada, 2ª série, v. VII, p. 229-242, 2003. Separata.

SARANYANA, J. I. Doctrina de la condición femenina en el siglo XII. *Anuario Filosófico,* v. 26, p. 467-511, 1993.

SCHEDEL, T. A saída dos monges negros do Mosteiro de Lorvão. *Munda*, Coimbra, v. 14, p. 3-15, 1987.

SCHMITT, J. C O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S.; MIRANDA, M. A. (Coord.). *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Colibri, 2006. p 17-36.

_____. La culture de l´imago. *Annales :* histoire, sciences sociales, v.1, p. 3-36, 1996.

SERVIER, J. História do pensamento simbólico. POIRIER, J. (Dir.). *História dos costumes:* éticas e estéticas. Lisboa: Estampa, 2002. p. 84-143. v. 7.

SILVA, J. C. da. A iluminura medieval: algumas reflexões. In: MIRANDA, M. A. (Coord.). *A Iluminura em Portugal:* identidades e influências. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999. p. 41-48.

SILVÉRIO, C. *Representações da realeza na cronística medieval portuguesa:* a Dinastia de Borgonha. Lisboa: Colibri, 2004.

SINDING-LARSEN, S. Categorization of images in ritual and liturgical context. In: BASCHET, J.; SCHMITT, J. C. (Dir.). *L´image:* fonctions et usages des images dans l´Occident médiévale. Paris: Le Léopard d´Or, 1996. p.109-130.

SOARES, T. S. Notas para o estudo das instituições municipais da Reconquista. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. II, p. 265-291, 1943.

SOARES, T. S. Dois casos de constituição urbana: Santiago de Compostela e Coimbra. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. v, v. II, p. 499-513, 1951.

SOBRAL, C. *Adições portuguesas no Flos Sanctorium de 1513:* estudo e edição crítica. Dissertação (Doutorado) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000.

SOTO, J. M. *El matrimonio ´in fieri` en la doctrina de S. Ambrosio y S.Juan Crisóstomo:* estudio comparativo. Roma: Università Gregoriana Editrice, 1976.

SOUSA, B. V. A imagem do mouro nos anais de D. Afonso Henriques. In: COLÓQUIO 'A IMAGEM DO MUNDO NA IDADE MÉDIA', 1992, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. p. 147-154.

TAVARES, A. A. A criação do homem nos mitos de origem. *Didaskalia,* Lisboa, v. VIII, p. 35-53, 1978.

THOMASSET, C. Da natureza feminina. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *História das Mulheres no Ocidente:* a Idade Média. Porto: Afrontamento,1993. p. 65-98. v. 2.

TORRES, C. O extremo ocidente ibérico. In: LOPES, F. (Coord.). *Terras da moura encantada:* arte islâmica em Portugal. Porto: Civilização,1999. p. 11-23.

TRENS, M. *María, iconografía de la Virgen em el arte español*. Madri: Ed. Plus-Ultra, 1946.

VAZ, A. A visão das origens em Gen. 2, 4b-3, 24 como coerência temática e unidade literária. *Didaskalia,* Lisboa, v. XXIV, p. 3-172, 1994.

VILAR, H. V. A procura social de uma vivência alheia ao mundo. In: AZEVEDO, C. M. (Dir.). *História Religiosa de Portugal.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. p. 210-217. v. 1.

WARBURG, A. *Le rituel du serpent:* récit d'un voyage en pays pueblo. Paris: Macula, 2003.

ZAPPERI, R. *L´Homme enceint.* Paris: PUF, 1983.

Referências e créditos fotográficos

Figura. 1-disponível no endereço eletrônico da Torre do Tombo (http://ttonline.iantt.pt/), com a referência PT-TT-MSML/B/5.Atente-se que no site , o fólio da imagem é referenciado como 95v,indicação ignorada pela bibliografia .

Figuras 2,3,4 e 5- Luís Ferreira Alves,segundo as informações da obra *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo António*

Figuras 6,7,8,9- Segundo informa a obra *A Iluminura em Portugal-identidade e influências:*
Arquivo Distrital de Évora
Arquivo Municipal Alfredo Pimenta
Biblioteca Nacional- Luís Pavão/Laura Guerreiro
Biblioteca Pública Municipal do Porto
Divisão de documentação fotográfica/Inst.Português de Museus/José Pessoa
Fundação da Casa de Bragança
IAN/Torre do Tombo – José António Silva
IPPAR-Henrique Ruas
Museu de Arte Sacra de Arouca
Revista Oceano

Figuras 10,11,12,13,14,15,16,17- Créditos já devidamente referenciados , segundo consta da obra *Ève et Pandora-la création de la femme*.