

5.5. Imagens do Paraíso no Renascimento

Maria Isabel Roque e Paulo Campos Pinto

No Renascimento, a criação artística deriva de uma cultura visual focada no homem e no seu quotidiano. O corpo é valorizado a partir da utilização de modelos vivos, retratado com naturalismo, os rostos e gestos ganham maior expressividade e o movimento torna-se mais solto e espontâneo. As figuras sagradas adquirem uma escala natural, liberta de hierarquias e de convenções, e inserem-se em ambientes anacrónicos e cenários do quotidiano doméstico, que conferem um teor realista e humanizado à representação das cenas religiosas.

É nestas circunstâncias que se altera a iconografia do Paraíso: o Paraíso celeste, evocado através do Juízo Final, abandona progressivamente a estrutura centrada na figura de Cristo-juiz, sentado no trono, em majestade, para se tornar numa composição mais fluida e dinâmica em torno de Cristo ressuscitado, de pé e a apresentar as marcas da Paixão; o empíreo fixa-se como uma glória iluminada aberta num círculo de nuvens povoado de anjos e santos, em escorços cada vez mais pronunciados, sublinhando o movimento ascensional; o Paraíso terrestre, sem prejuízo da simbologia atribuída a cada elemento, é um jardim natural e luxuriante, de acordo com a descrição no livro do Génesis:

Depois, o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, ao oriente, e nele colocou o homem que tinha formado. O Senhor Deus fez brotar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da Vida estava no meio do jardim, assim como a árvore do conhecimento do bem e do mal. Um rio nascia no Éden para regar o jardim, dividindo-se, a seguir, em quatro braços.⁸³

As viagens de exploração marítima, a descoberta de novas terras e o progressivo conhecimento do mundo, fazem prevalecer a representação do espaço idílico, enriquecido pela introdução da fauna e da flora encontrados nessas paragens. Ao mesmo tempo, o contacto com outras culturas enriquece a iconografia do Paraíso com novas interpretações e sínteses, construídas a partir dos modelos europeus.

⁸³ Gn 2, 8-10.

5.5.1. Paraíso celeste

Enquanto na época medieval a iconografia do Paraíso celeste se fazia através da representação do Juízo Final, no Renascimento, embora se mantenha o enquadramento em torno do julgamento divino, torna-se mais elaborada e complexa, com recurso a novas alegorias e simbologias.

No painel central do retábulo do convento da Santíssima Trindade, em Lisboa, atualmente no Museu de Arte Antiga, Garcia Fernandes representa o paraíso como uma glória iluminada, definida por uma teoria de anjos e querubins, cujo fundo dourado sublinha o tema teofânico da presença trinitária. As três figuras da Santíssima Trindade, num esquema horizontal-triangular, estão entronizadas numa ampla estrutura goticizante que sublinha o sentido unitário (*Trinitas in unitate*): Deus Pai, na variante de Ancião dos Dias, em majestade, com coroa imperial e capa de brocado rico, ergue a mão direita num gesto de bênção, enquanto a esquerda segura o globo rematado pela cruz; Cristo evangélico, à direita do Pai, envolto num amplo manto vermelho, com o peito descoberto onde se percebe a ferida do lado, e as mãos erguidas com as marcas da crucificação; no topo, sob o baldaquino, a pomba do Espírito Santo, com auréola radiante. A Trindade é enquadrada pelo Tetramorfo, em disposição quadrangular: os evangelistas, assentes em nuvens, escrevem nos livros apoiados nas figurações dos quatro viventes apocalípticos que lhes servem de atributo. Entre eles, à direita, do ponto de vista do observador, encontram-se Moisés e David e, à esquerda, Abraão e Isaque, além de dois presumíveis patriarcas do Antigo Testamento.

5.5.2. O Julgamento do Paraíso

O século XV é definido por Émile Mâle como «le grand siècle des Mystères»⁸⁴, isto é, das representações dramáticas que evoluíram dos dramas litúrgicos do Natal e da Páscoa, populares desde o século XII, e se centravam em episódios da vida de Cristo com o objetivo de moralizar e evangelizar as populações iletradas.

A obra *Meditationes Vitae Christi*, datada de cerca de 1300, atribuída a Pseudo-Boaventura⁸⁵ e escrita a partir de textos de São Bernardo de Clairvaux, marcou a espiritualidade da época e constituiu uma das principais

⁸⁴ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1908, p. 36.

⁸⁵ Nome convencionado à autoria de textos erroneamente atribuídos a São Boaventura. A autoridade foi, entretanto, atribuída a Giovanni de Caulibus, por Stallings-Taney, na edição da obra *Meditationes Vitae Christi: olim S. Bonaventuro attributae*, em 1997; esta atribuição foi posteriormente retificada, sem identificar o autor, por Sarah McNamer, no artigo «The origins of the *Meditationes Vitae Christi*», publicado em 2009 na revista *Speculum*, v. 84, n.º 4, pp. 905-955.

inspirações para estas representações. Logo no início, introduzindo o Mistério da Anunciação, o texto evoca a trágica condenação da humanidade, através de uma longa disputa, junto ao trono de Deus-Pai, entre as figuras suplicantes da Misericórdia e da Paz, por um lado, e as figuras implacáveis da Justiça e da Verdade, por outro; a contenda apenas se resolve com a decisão divina de enviar o Filho para remissão do pecado original, dando cumprimento ao salmo «a Misericórdia e a Verdade se encontraram; a Justiça e a Paz se beijaram»⁸⁶. A dramatização deste tema, complementado com a luta entre os vícios e as virtudes, fixou-se sob a designação de Julgamento do Paraíso. «Telle fut la vogue des *Méditations* que le « Procès de Paradis » se trouve dans les *Mystères* anglais, espagnols, italiens»⁸⁷.

O Julgamento do Paraíso é recorrente nas tapeçarias flamengas dos séculos XV e XVI⁸⁸, numa altura em que a tecelagem de alto liço substituíra a manufatura bordada, autonomizando-se como expressão artística privilegiada para a qual contribuía os cartões dos mais notáveis artistas e como marca distintiva da contemporaneidade e do gosto das classes endinheiradas, tradicionais ou emergentes.

Inserido nas séries iconográficas da *História da Redenção do Homem* ou da *História dos Vícios e das Virtudes*, há registo, na Europa e nos Estados Unidos, de inúmeras «peças provenientes da coroa portuguesa, algumas das quais se encontram anotadas nos inventários manuelinos e que foram vendidas no estrangeiro, nos finais do séc. XIX e início do séc. XX»⁸⁹. No Museu de Lamego, encontra-se uma tapeçaria flamenga⁹⁰, datada de 1520 e proveniente do antigo Paço Episcopal, a qual terá sido adquirida pelo bispo de Lamego Fernando de Vasconcelos (1531) ou por D. Manuel de Noronha (1551-1569) em Medina del Campo, onde há notícia de se encontrarem à venda painéis semelhantes na década de 1550.

⁸⁶ SI 85, 10.

⁸⁷ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, p. 38.

⁸⁸ Cf. *ibidem*, p. 46.

⁸⁹ Maria Antónia Quina, «O núcleo das tapeçarias flamengas do Museu de Lamego», in *Tapeçarias flamengas do Museu de Lamego*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005, p. 101.

⁹⁰ Integrada na lista de *Bens culturais móveis sob a tutela do Instituto Português de Museus classificados como bens de interesse nacional*, publicada em anexo ao Decreto n.º 19/2006, de 18 de julho.



Figura 44. Julgamento do Paraíso. À direita, pormenor com Deus-Pai ladeado pelas virtudes da Verdade (*Veritas*) e Misericórdia (*Misericordia*). Bruxelas, c. de 1520 (sobre cartões Jan van Roome de 1510-1520). Lamego, Museu de Lamego

A composição estrutura-se em dois registos, inferior e superior, que representam respetivamente o mundo terrestre e o Paraíso celeste. Ao centro, em primeiro plano as figuras alegóricas da Força e da Justiça, armadas de longas espadas, enfrentam o grupo de personagens entregues aos prazeres dos sentidos, descritos através dos pares amorosos, das referências musicais, da opulência dos trajes e adornos e da profusa vegetação. As mesmas figuras surgem no plano superior, à esquerda, a comandar um grupo de oito figuras femininas que representam as virtudes. No canto oposto, o mesmo grupo investe triunfante sobre o grupo dos vícios. A beleza e graciosidade das virtudes contrastam com a fealdade caricatural ou grotesca dos vícios, sendo que algumas das figuras empunham atributos próprios⁹¹. No lado dos vícios, identificam-se os sete pecados capitais, correspondentes aos sete círculos do Purgatório descritos por Dante⁹²: o Orgulho com a águia, a Inveja com um morcego, a Ira com uma espada de lâmina recurvada, a Acídia (ou mal interior) com o arco e flechas, a Avariza com uma bolsa de dinheiro, a Gula com um peixe e a Luxúria com uma sereia. No lado das virtudes, identificam-se a Justiça com a espada e algumas das sete virtudes em oposição direta aos sete pecados: a Temperança com o freio preso às rédeas, a Castidade com o ramo de açucenas e a Diligência (ou Trabalho) com uma espadela para bater o linho.

⁹¹ Cf. Maria Antónia Quina, «O núcleo das tapeçarias flamengas do Museu de Lamego», in *op. cit.*, p. 101.

⁹² Cf. Dante Alighieri, *A divina comédia*, v. 2, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1981, pp. X-XXVII.

Ao centro, dominando toda a composição, a representação do Julgamento do Paraíso, em consonância com o texto das *Meditationes*: num magnífico trono ornado de pedrarias, a figura hierática de Deus-Pai, com um manto vermelho e a coroa e o cetro, insígnias do poder real, preside ao julgamento que decide o destino da humanidade. À sua direita, a Justiça e a Verdade apresentam as faltas cometidas pelo homem e pedem o respetivo castigo, enquanto, à esquerda, a Misericórdia e a Paz advogam clemência. A presença divina define a representação do Paraíso, demarcado pela imensa formação de nuvens em torno do trono.

A iconografia do Paraíso celeste, embora genericamente mantenha a formalização medieval em torno de Deus-Pai majestático e judiciário a decidir o destino da humanidade, adquire uma nova narrativa a partir das dramatizações dos Mistérios e das figurações clássicas das virtudes éticas e cívicas. «Le plaidoyer des quatre Vertus au pied du trône de Dieu, – cette grande lutte entre Justice et Miséricorde, Paix et Vérité, qui prépare et explique l'Annonciation, – n'a pas tardé à entrer dans l'art du XVe siècle»⁹³. Surge, por isso, também nas ilustrações dos Livros de Horas, acompanhando o tema da Anunciação.

A relação entre o tema do Julgamento e as figuras da Justiça e da Misericórdia é, de resto, recorrente na iconografia desta época. Um dos exemplos mais significativos na pintura portuguesa é a *Alegoria do bom e mau juiz*, da Domus Municipalis de Reguengos de Monsaraz (atual Museu de Arte Sacra), num fresco que, mantendo uma gramática estilística gótica, é datável de finais do século XV. Numa composição em T, que remete para a cartografia medieval, o registo superior corresponde ao espaço divino e apresenta a figura de Cristo sentado no trono em majestade, enquanto, no inferior, se encontra o Bom Juiz, empunhando a vara reta da justiça com dignidade e expressão solene, em oposição ao Mau Juiz, com duplo rosto e a vara da justiça quebrada; sobre a cadeira do Bom Juiz, distinguem-se as figuras da Justiça e da Misericórdia. Constituindo um discurso moralizante e legitimador do Direito Canónico sobre o Direito Civil⁹⁴, evidencia um duplo jogo de contrastes entre o Juízo divino e os juízes humanos, distinguindo-se, nestes, o Bom (justo e misericordioso) e o Mau (dúbio e ambíguo). Estes antagonismos derivam igualmente da representação dos autos e, como refere Luís Urbano Afonso⁹⁵, encontram um particular paralelismo na obra de Gil Vicente.

⁹³ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, p. 43.

⁹⁴ Cf. Cátia Mourão, «O bom e o mau juiz: fresco dos antigos Paços da Audiência de Monsaraz», in *A cidade de Évora*, s. 2, n.º 2 (1996-97), p. 314.

⁹⁵ Cf. Luís Urbano Afonso, «As representações da Justiça em Gil Vicente e a relação do dramaturgo com a arte manuelina», in *Teatro do mundo*, n.º 4 (2009), p. 129.

5.5.3. O Julgamento das Almas

O tema do Juízo Final evoluiu da advertência catequética, fundamentada na condenação dos pecadores, para uma interpretação mais de acordo com o pensamento humanista acerca da abrangência da salvação ao alcance da maioria dos homens.

Whereas medieval thought attributed to man the rational capacity both to lead a moral life in the ordinary secular pursuits of this world and to achieve salvation, both the humanists and the reformers denied that man could do both. The humanists took the first step and denied the possibility of subordinating economic to moral ends, but left man the necessary free will to flee contamination by the world and to gain salvation by his own powers, if he so chose.⁹⁶

Erasmus, em particular, defendia que a salvação podia ser atingida de forma direta, sem intermediários, pelo que a reforma moral que preconizava assentava no discernimento e arbítrio de cada indivíduo. «For Erasmus, salvation calls for a “supernaturalizing” of human nature by divine grace in order that man may become acceptable to God and a rightful claimant to the eternal life and blessedness of heaven»⁹⁷.

Em Portugal, o pensamento de Erasmo de Roterdão é referido por João de Barros, nomeadamente, na obra *Ropica Pnema* (ou *Mercadoria Espiritual*), de 1531, onde, ao dissertar acerca da vida após a morte, refere o céu e o inferno como a última morada do falecido, apresentando o purgatório como um lugar de expiação.

Desobedeceo Adam, seguiram-se os males do pecado, lançaramno daquele logar delectoso pera sentir fome, sede, frio, quentura, trabalhos, e infirmitades, e per derradeiro morte, que ée mais espantosa e chea de dôr, que totalas cousas, a que tu podes chamar purgatorio da culpa.⁹⁸

Na iconografia, a representação do Purgatório tende a suplantar a Ressurreição dos mortos, dando origem ao tema do Julgamento das Almas, progressivamente assumido como afirmação da doutrina católica face à recusa dos

⁹⁶ Charles Trinkaus, «The problem of free will in the Renaissance and Reformation», in *Journal of the history of ideas*, v. 10, n.º 1 (janeiro de 1949), p. 58.

⁹⁷ Gordon Rupp e Philip S. Watson (Eds. lit.), *Luther and Erasmus: free will and salvation*, Philadelphia, Westminster Press, 1969, p. 20.

⁹⁸ João de Barros, *Compilação de varias obras do insigne portuguez João de Barros*, Porto, Casa do Visconde de Azevedo, 1869, p. 139.

reformistas luteranos. O Purgatório, não sendo definido no texto bíblico, constitui uma derivação do Juízo apocalíptico, desenvolvida ao longo da Idade Média, e cujo conteúdo dogmático, como um lugar de fogo transitório para a purgação dos pecados, foi definido no Primeiro Concílio de Lyon, em 1245:

Nos, quia locum purgationis huiusmodi dicunt non fuisse sibi ab eorum doctoribus certo et proprio nomine indicatum, illum quidem iuxta traditiones et auctoritates sanctorum Patrum 'Purgatorium' nominantes volumus, quod de cetero apud ipsos isto nomine appellatur. [Ainda que digam que o lugar desta purgação não é referido pelos seus doutores com nome certo e próprio, nós, de acordo com as tradições e autoridades dos Santos Padres o chamamos purgatório e queremos que doravante seja chamado com este nome também por eles.]⁹⁹

Na pintura *Julgamento das almas*, de mestre desconhecido, que tem vindo a ser atribuída a Gregório Lopes¹⁰⁰, a um seu discípulo¹⁰¹ ou ao Mestre de 1549¹⁰², proveniente do Convento de São Bento da Saúde e atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, são explícitos os elementos que marcam a iconografia do tema nesta altura: por um lado, a introdução do Purgatório; por outro, as referências cenográficas às representações dos autos.

⁹⁹ Heinrich Denzinger e Adolf Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, [1963], 838 [456], 23.

¹⁰⁰ Cf. Vítor Serrão, «Julgamento das Almas», in *No tempo das feitorias: a arte portuguesa na época dos descobrimentos*, v. 2, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p. 130.

¹⁰¹ Cf. Cátia Mourão, «O julgamento das almas: pintura quinhentista da Escola Portuguesa do Museu Nacional de Arte Antiga», *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, s. 4, n.º 93 (1999), p. 37.

¹⁰² Cf. Joaquim Oliveira Caetano, «Ao modo de Itália», in *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Fundação das Descobertas, 1995, p. 97.

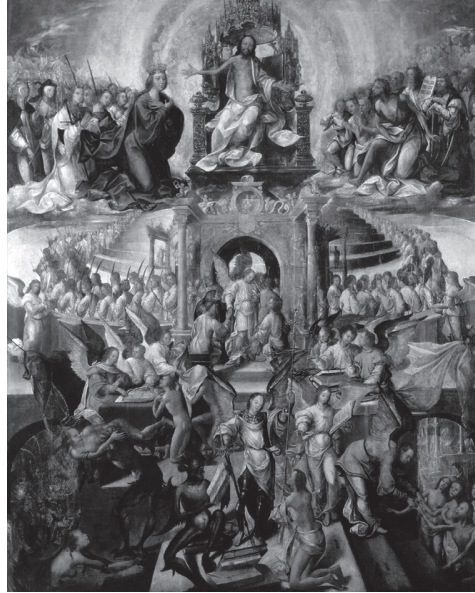


Figura 45. Julgamento das Almas Mestre português desconhecido, século XVI (2.º quartel). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

O esquema compositivo é estruturado em três níveis sobrepostos. No inferior, o espaço onde ocorre o julgamento, S. Miguel, ao centro, separa as almas, entre o Inferno, onde Lúcifer confirma o destino do condenado, e o Purgatório, com anjos a acolher as almas. No nível intermédio, a «porta aberta no Céu»¹⁰³ é tratada plasticamente como um arco de triunfo renascentista, de ordem coríntia, confirmando a influência dos modelos classicistas.

A porta do Céu assume a posição centralizadora e estruturante da composição, como lugar de transição para o espaço divino. À entrada, os eleitos são recebidos por São Pedro, com as vestes pontifícias, acolitado por um anjo. Para lá do arco, tem início a representação do Paraíso celeste. Saindo do arco por duas aberturas laterais e simétricas, os eleitos, de longas túnicas brancas e empunhando círios, formam dois cortejos distintos, à esquerda, empunhando círios em ambas as mãos, e à direita, com círios e palmas, aludindo à condição de mártir. Os cortejos rodeiam uma imponente escadaria, que se desenvolve atrás do arco em oito degraus circulares, e sobem por ela ao fundo.

O tema da escada, transversal nas várias religiões, como símbolo de superação e ascensão espiritual¹⁰⁴, surge no sonho de Jacob, relatado no An-

¹⁰³ Ap 4, 1.

¹⁰⁴ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1982, p. 413.

tigo Testamento¹⁰⁵ e como lugar teofânico e eixo de ligação entre o mundo subterrâneo dos mortos, o mundo da humanidade corpórea e o mundo espiritual da divindade¹⁰⁶. Também Dante¹⁰⁷ utiliza a simbologia que lhe está associada, para descrever o processo de transição descendente, como escada dos pecados, e ascendente, como escada das virtudes, através da qual se acede ao Paraíso. Assim, a escada faz parte integrante do conceito de porta do Céu, prolongando o sentido atribuído ao arco.

O nível superior corresponde ao empíreo, onde é retomada a iconografia habitual do Juízo Final: ao centro, Cristo Redentor, triunfante sobre a morte, apresentando as marcas da Paixão sob o manto aberto, sentado no trono e rodeado por uma auréola de círculos luminosos concêntricos, recebe as almas num amplo gesto de acolhimento. A magnificência do espaço divino revela-se na elaboração do trono em talha dourada, encimado por um baldaquino de arquitetura gótica filigranada, sustentado por quatro *putti* e com labores romanos nos braços rematados por bordões, numa síntese proto maneirista. Se, por um lado, esta gramática, sublinhada pela presença das cabeças de anjo que povoam as círculos luminosos criando o efeito das arquivoltas, o aproxima dos tronos dos tímpanos medievais, por outro, aponta para a «ideia de “riqueza” associada ao gótico»¹⁰⁸ e aos trabalhos em ouro, o metal mais precioso e digno de Deus e do espaço divino.

Cristo está ladeado, à direita, pela Virgem à frente de um grupo de santas mártires dominicanas em substituição das personagens do Novo Testamento habituais na iconografia do Juízo Final, e, à esquerda, por S. João Batista acompanhado por anjos músicos e pelas figuras de Adão e Eva, David, Moisés, Abraão e Isaque, do Antigo Testamento¹⁰⁹.

O enquadramento da figura de Cristo deriva igualmente das representações dos Mistérios. «Nous l'avons vu, dans nos Mystères, conformément au récit des Méditations, entrer dans le ciel, jusque-là fermé au genre humain, avec toute la troupe des patriarches»¹¹⁰. Além disso, toda a composição revela uma construção cénica próxima da representação dos Mistérios medievais e, em particular, dos autos de Gil Vicente:

¹⁰⁵ Gn 28, 10-22.

¹⁰⁶ Maria Isabel Roque, *Altar cristão: evolução até à Reforma católica*, Lisboa, Universidade Lusíada, 2004, p. 20.

¹⁰⁷ Dante Alighieri, *A divina comédia*, v. 3, V-XXII.

¹⁰⁸ Joaquim Oliveira Caetano, «Ao modo de Itália», in *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁹ A prática renascentista de integrar personagens reais nas cenas religiosas e as características de retrato destas figuras levaram à sua identificação, ainda que conjectural. Cf. Dagoberto Markl, «O Julgamento das Almas no Museu de Arte Antiga», in *Prelo*, n.º 1 (1983), pp. 100-102.

¹¹⁰ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, *op. cit.*, p. 49.

Todo o registo inferior é rígido, constituído pelo palco propriamente dito, onde se ergue a Porta do Céu; desta arrancam duas platabandas de madeira semicirculares, para a direita e para a esquerda. À frente, no eixo da pintura, partindo dos degraus conducentes à Porta celestial, uma «passerelle», alargada a meio, sobre a qual se desenrola a cena principal – o «Julgamento» –; à esquerda e à direita abrem-se os «fornices» (Inferno e Purgatório) que, habitualmente, devem estar encobertos por panos [...]. No registo central, sobre o palco, as almas são meros figurantes que contornam os oito degraus, para desaparecerem ao fundo do PROSCÊNIO. O registo superior é puro cenário pintado.¹¹¹

A evidência do aparato cénico confirma a inspiração do teatro na construção dos modelos iconográficos. O apelo ao efeito visual, a construção dos planos sucessivos e da complementaridade dos níveis, a colocação das figuras principais em contraponto com os grupos de figurantes perseguem os mesmos objetivos elucidativos e persuasores do teatro, mas de forma menos estridente do que acontecia na época medieval. Também a introdução do Purgatório, como espaço de transição, propicia uma diminuição da carga dramática inerente à dualidade absoluta da iconografia do Juízo Final.

5.5.4. Paraíso terrestre

A partir do século XV, os Descobrimentos ampliaram o conhecimento da geografia e, por conseguinte, esclareceram alguns dos mitos anteriores em torno da localização do Paraíso terrestre e abalaram a crença na sua existência. Por outro lado, as viagens para terras longínquas e exóticas trouxeram novos produtos e espécimes de flora e fauna que, além de fomentarem o interesse crescente pela botânica e horticultura, enriqueceram a imagem do jardim paradisíaco. Nestas circunstâncias, o conceito medieval do Éden foi progressivamente suplantado pelo desenvolvimento de paraísos míticos e utópicos, de influência clássica, e pela invenção de um jardim humanizado, no qual o artifício suplantava a natureza espontânea.

Não obstante, a influência da saga marítima cingiu-se ao domínio conceptual, sem que se registem alterações assinaláveis na representação iconográfica do Paraíso. Não se encontram, nas artes plásticas desse tempo, vestígios da fauna ou da flora das terras onde os portugueses chegavam e de que, naturalmente, traziam notícias. Esta constatação invalida o conceito de «arte dos Descobrimentos», além de que o propagandeado exotismo, que lhe era atribuído, ocorre através de elementos importados do Norte da Europa ou dos centros renascentistas italianos.

¹¹¹ Dagoberto Markl, Dagoberto Markl, «O Julgamento das Almas no Museu de Arte Antiga», in *op. cit.*, p. 103.

5.5.5. O jardim do Éden e o tema da criação

O cristianismo, através da herança hebraica, tinha já absorvido o conceito clássico de um mítico lugar de paz, abundância e longevidade. «Trois thèmes, isolés ou confondus, reviennent très souvent dans les écrits pour donner une image paradisiaque de ce séjour : l'Âge d'Or, les Champs-Élysées, les Iles Fortunées (ou Bienheureuses)»¹¹². Durante o Renascimento acentuam-se as referências a um renovado espaço mítico, no qual se cruzava a descrição bíblica do Éden com as referências mitológicas ao *locus amoenus* da Arcádia bucólica, lugar aprazível onde reinava a felicidade e harmonia e idílica, e à *aetas aurea*, tempo primordial de paz, harmonia e prosperidade.

Segundo as *Metamorfoses* de Ovídio, «a primeira idade a surgir foi a de ouro», na qual «as gentes viviam numa ociosidade doce, livres de cuidados» e «a própria terra, isenta de deveres, intocada pela enxada, ferida por nenhum arado, tudo dava espontaneamente»¹¹³, numa descrição onde são nítidas as semelhanças com o jardim terrestre do livro do Génesis. «En tout cas, le regret de l'*aetas aurea* constituait l'une des caractéristiques de la Renaissance. Venu de l'Antiquité, il n'avait pas été absent du Moyen Âge et avait alors atteint le public cultivé par les multiples versions de l'Ovide moralisé.»¹¹⁴

Sendo uma das obras clássicas mais conhecidas ao longo da Idade Média, o texto de Ovídio serviu de base à versão *Ovide moralisé*, composta por um franciscano anónimo, em França, no início do século XIV. O texto original foi incrementado com referências bíblicas, latinas e vernáculas e com comentários filosóficos e teológicos. O Paraíso terrestre, distinto do celeste, é novamente descrito como lugar deleitoso: «En ce deliteuz paradis / Vivoit lors homs a son devis, / Sans fain, sans soif, sans chaut, sans froit, / Sans mal, sans paine et sans destroit, / Et sans laborer de sa brace / Le repessoit Dieus de sa grace»¹¹⁵. É através da conjugação entre o texto bíblico, as referências clássicas e as tradições locais, que se desenha a iconografia do Paraíso durante o Renascimento.

Em Portugal, a obra de referência é o *Boosco deleytoso*¹¹⁶, um texto marcado pela obra *De vita solitaria* de Petrarca e pela espiritualidade de S. Bernardo, escrito no mosteiro de Alcobaça entre os finais do século XIV e o início do século XV. No prólogo, ao justificar o título da obra, sublinhando a

¹¹² André Gaillard, *Les mythes du christianisme: des héritages juif et grec aux valeurs fondatrices de l'Occident*, Paris, Publibook, 2005, p. 43.

¹¹³ Ovídio e Paulo Farmhouse Alberto (int. e trad.), *Metamorfoses*, I, Lisboa, Cotovia, 2010, pp. 89-102.

¹¹⁴ Jean Delumeau, *Une histoire du paradis: le jardin des délices*, v. 1, Paris, Fayard, 1992, p. 155.

¹¹⁵ Cornelis Boer (ed. lit.), *Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle*, I, Amsterdam, J. Muller, 1915, pp. 809-814.

¹¹⁶ O texto foi impresso em Lisboa, por Hermã de Cãpos, a 24 Mayo 1515. A Biblioteca Nacional de Portugal possui um exemplar da primeira edição (Res. 176 A.), truncado na primeira folha, onde se encontra o frontispício e o prólogo, pelo que seguimos a edição de Auguste Magne.

simbologia do *boosco* como um lugar ermo e apartado, propício ao recolhimento interior e ao conhecimento de si próprio, a descrição faz uma óbvia analogia ao jardim paradisíaco: «em no boosco há muitas ervas e árvores e froles de muitas maneiras, que som vertuosas pera a saúde dos corpos e graciosas aos sentidos corporaes. E outrossi há i fontes e rios de limpas e craras águas, e aves, que cantam docemente, e caças pera mantiimento do corpo»¹¹⁷. Enquanto o *locus amoenus* de Petrarca era o espaço físico, identificado com o lugar de eleição do poeta em Vaucluse, o *Boosco deleytoso* é um sítio imaginário e alegórico, ainda que objetivamente descrito.

Idênticas descrições surgem nos relatos do achamento de novas terras.

Cristóvão Colombo, em 1498, no relato da terceira viagem, à entrada do Orénoque, afirmava: «Grandes indícios son estos del Paraiso terrenal»¹¹⁸.

Em Portugal, um dos relatos mais explícitos é a Carta de Pero Vaz de Caminha a propósito do achamento do Brasil: homens amáveis e alegres, com «boõs rrostros e boos narizes bem feitos. [...] nuus sem nenhuu[m]a cobertura [...] e estam açerqua disso com tamta jnocemçia como teem em mostrar orrostro»¹¹⁹; terra farta de animais, de aves e de peixes, «em tal maneira he graciosa», «toda chaã e mujto chea de grandes arvoredos. [...] de mujto boos aares asy frios e etenperados», com águas «mujtas jmfimdas»¹²⁰. A natureza exótica e intocada, em estado puro, e o gentio, sem sinais de sofrimento ou de constrangimento, sugerem a recuperação do Éden anterior ao pecado.

Também Américo Vespúcio, numa carta dirigida a Lorenzo de Medici, durante a sua terceira viagem ao Brasil em 1503, fala da terra amena, das árvores com odores suaves e carregadas de bons frutos, dos campos cheios de flores aromáticas, dos pássaros de plumagem colorida e cantos, do clima suave, para concluir: «If the terrestrial paradise is in some part of this land, it cannot be very far from the coast we visited»¹²¹.

A bondade dos ares, a beleza e a riqueza da terra, a amenidade do clima, ao mesmo tempo que descrevem um espaço concreto, terreal, aproximam-se da visão paradisíaca dos Humanistas e correspondiam aos reais objetivos dos navegadores, funcionando como uma recompensa utópica pelas tormentas sofridas nas viagens. Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, ilustra este conceito ao evocar a ilha dos Amores, um lugar «doçe, alegre e deleitoso»¹²², atribuído

¹¹⁷ Augusto Magne (ed. lit.), *Boosco deleytoso*, v. 1, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, p. 1.

¹¹⁸ Cristóvão Colombo e Richard Henry Major, et al. (ed. lit.), *Select letters of Christopher Columbus, with other original documents, relating to his four voyages to the New World*, London, Hakluyt Society, 1847, p. 142.

¹¹⁹ Pero Vaz de Caminha, [Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil], 1 de maio de 1500, fl. 2v.

¹²⁰ *Ibidem*, fl. 13v.

¹²¹ Américo Vespucci e Clements Robert Markham (ed. lit.), *Letters of Amerigo Vespucci, and other documents illustrative of his career*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 48.

¹²² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, em casa de Antonio Góçalvez, 1572, IX, 90.

aos mareantes como recompensa pelos reveses sofridos. Podemos, pois, alargar a observação de Sérgio Buarque de Holanda, em relação à descoberta da América, à globalidade das viagens marítimas quinhentistas e seiscentistas:

[...] a crença na proximidade do Paraíso Terreal não é apenas uma sugestão metafórica ou uma passageira fantasia, mas uma espécie de idéia fixa, que ramificada em numerosos derivados ou variantes acompanha ou precede, quase indefetivelmente, a atividade dos conquistadores [...].¹²³

De acordo com estes relatos, reais ou fantasiados, o Paraíso terrestre é o espaço seminal da natureza florescente e exuberante de vida. «A partir du XVe siècle, la nature entra véritablement dans la peinture occidentale; grâce à quoi les plantes paradisiaques se multiplièrent dans les œuvres artistiques»¹²⁴. A representação era também simbólica, incorporando significados provenientes de outras mitologias, como «the rich, golden apples and the trees bearing fruit»¹²⁵, os frutos do jardim das Hespérides que, por não perderem as folhas e darem frutos continuamente, foram assimilados às árvores do Paraíso terrestre.

No Renascimento, persistia o conceito de jardim fechado ou separado, mas, a partir do tratado arquitetónico *De re aedificatoria*, de Leon Battista Alberti, o jardim tornou-se um espaço progressivamente aberto e ordenado, articulando elementos naturais, como a vegetação, as rochas e os jogos de água, e artificiais, em que se incluem os achados arqueológicos da época clássica, de modo a criar um efeito cénico e ilusório. «En outre, par la multiplication de ses agencements subtils, il marquait la rupture avec la simplicité supposé de l'Éden»¹²⁶. O jardim renascentista era concebido em torno dos elementos estruturantes do *bosco*, da água e do espaço concebido em perspectivas largas e abertas.

A configuração iconográfica do Paraíso terrestre define-se através da síntese entre o *bosco*, a descrição bíblica, o tema clássico do *locus amoenus*, com árvores, uma profusão de flores e folhagens, pássaros e outras espécies animais.

A pintura a óleo dos primitivos flamengos permitia a representação fiel de uma prodigiosa e complexa variedade de espécies, em consonância com esta prodigiosa natureza. Na *Queda de Adão e Eva*, c. 1479, de Hugo van der Goes (Viena, Kunsthistorisches Museum) e, em particular, no *Jardim das delícias*, 1500-05, de Hieronymus Bosch (Madrid, Museu do Prado), os espaços onde decorrem os temas da Criação, do pecado e da expulsão de Adão

¹²³ Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1959, p. 17.

¹²⁴ Jean Delumeau, *Une histoire du paradis: le jardin des délices*, p. 163.

¹²⁵ Hesíodo e Hugh G. Evelyn-White (trad.), *Hesiod, the Homeric hymns, and Homeric*, London, W. Heinemann, 1914, p. 95.

¹²⁶ Jean Delumeau, *Une histoire du paradis: le jardin des délices*, p. 163.

e Eva são amplos jardins que se estendem até à linha do horizonte, servindo, por vezes, de cenário aos vários episódios desta narrativa.

Na pintura portuguesa desta época, contudo, os temas da criação não são frequentes pelo que também a iconografia do Paraíso é escassa.

Pelo contrato firmado com Vasco Fernandes para a Sé de Lamego, sabe-se que o conjunto retabular da capela-mor incluiria as cenas da criação do mundo e do homem, das quais apenas resta a *Criação dos animais*, datada de 1506-1511, no início da atividade do pintor.



Figura 46. Criação dos Animais, Vasco Fernandes, 1506-1511.
Lamego, Museu de Lamego

Em primeiro plano, ocupando o lado direito da composição, domina a figura majestática de Deus-Pai, com coroa de imperiais e o corpo envolto num amplo manto vermelho. Com uma expressão de grande serenidade, eleva as mãos com as palmas viradas para cima, ao criar os animais. Estes apresentam-se em dois grupos principais. Em primeiro plano, os regionais: um boi, um cordeiro, um porco, um lobo e, em grande destaque, contrastando sobre um fundo sombrio, um pequeno cavalo branco com as patas dianteiras fletidas face ao criador. Ao fundo, na floresta, aves e animais mais exóticos, como o veado, o elefante e o unicórnio, símbolo medieval de pureza que, neste contexto, acentua a contradição entre a perfeição da criação divina,

aqui retratada, e a mácula que nela será instaurada pelo pecado original. O espaço é restrito e fechado, em contraste com o fundo iluminado para lá do conjunto arbóreo.

Também numa outra pintura, datada de c. 1530-1540, de autor desconhecido e atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, a pretexto da criação de Adão, em primeiro plano, e de Eva, em segundo, numa escala menor determinada pela perspectiva, a vegetação é frondosa, criando, ao fundo, uma barreira elevada que acentua a tradição do espaço reservado e separado.

Em contrapartida, numa pintura idêntica, em particular no que respeita às afinidades no tratamento das figuras, também de autor desconhecido e sensivelmente da mesma data, conservada na Capela de Nossa Senhora dos Remédios, em Alfama, versando apenas a criação de Eva, a paisagem estende-se até ao horizonte longínquo, combinando algumas árvores mais altas com arbustos, rochas e cursos de água, enquanto em primeiro plano, à frente de Adão, adormecido, com o corpo numa diagonal que ocupa toda a largura da composição, a natureza brota numa profusão de plantas e flores delicadas. Aqui, o jardim é definitivamente, um imenso espaço aberto, ameno e aprazível.



Figura 47. Criação de Adão ^{Autor} desconhecido, c. 1530-40.
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga



Figura 48. Criação de Eva, Autor desconhecido, c. 1530-40.
Lisboa, Capela de Nossa Senhora dos Remédios.

De certa forma, pode afirmar-se que os temas da origem da humanidade e do pecado original são o lado mais visível da especulação acerca do Paraíso e da sua iconografia. «Parce que le péché originale était alors au centre de la culture occidentale, il était logique que le paradis y fût aussi: l'un et l'autre sont théologiquement et historiquement inséparables»¹²⁷.

O elemento dominante nestas configurações do Paraíso é a figura majestosa de Deus-Pai, com atributos de poder, coroado ou com tiara, e de vestes episcopais sobre a túnica alva, de acordo com o Antigo dos Dias, na visão de Daniel: «Branco como a neve era o seu vestuário, e os cabelos da cabeça eram como de lã pura»¹²⁸. A gestualidade traduz o ato de transmissão do fluxo vital: as mãos erguidas, na dos animais; a mão esquerda a agarrar as mãos dos seres criados, Adão e Eva, atitude convencional e simbólica de insuflar a vida, enquanto a mão direita se eleva no gesto de bênção. A representação paisagística do Paraíso é relegada para um registo secundário, realizando o enquadramento ambiental da cena, com raras ou inexistentes conotações simbólicas.

¹²⁷ Jean Delumeau, *Une histoire du paradis: le jardin des délices*, p. 183.

¹²⁸ Dn 7, 9.

5.5.6. O Paraíso terrestre na iconografia do Manuelino

A influência dos Descobrimentos na iconografia portuguesa do Paraíso acontece, essencialmente, através da mitificação da rota marítima para a Índia, a Oriente, onde, algures, a tradição situava o Éden.

A celebração das viagens, culminando na chegada de Vasco da Gama à Índia, determinou a elaboração de um complexo memorial firmado em pedra e em que se fundem símbolos cristãos e a heráldica real, com sinais alusivos ao mar e à flora. Estes elementos ornamentais, onde abundam referências ao Paraíso terrestre, constituem a gramática do Manuelino que invade a arquitetura da época, entre o Tardo-Gótico, a Renascença e os primórdios do Maneirismo. Naquilo a que designa como a «micro-iconografia ornamental do Manuelino»¹²⁹, Ana Cristina Araújo identifica as matrizes de uma metafórica alusão ao Paraíso:

A reiterada utilização da alcachofra, símbolo de regeneração e de fertilidade: a sua conjugação com a inocência, representada por pequenas figuras, os ‘putti’, que parecem beber a sua energia na fonte da Juventude; e a presença, entre estes bem aventurados, de romãs, simbolizando a universalidade eclesial do cristianismo, reatualizam, em conjunto, a legenda matricial do Paraíso.¹³⁰

A árvore é outro elemento frequente na decoração manuelina que remete para o tema do Paraíso, geralmente estilizada, num esquema simétrico que deriva dos formalismos medievais, com raízes visíveis e tronco bifurcado, ladeada por animais ou pássaros afrontados.

No portal principal da igreja paroquial de Alvor, de influência orientalizante, a representação da árvore da vida, com frutos, romãs, ou bolotas, e ladeada por pássaros e leões ou dragões, repete-se em várias das cenas esculpidas em registos sobrepostos dos intercolúnios, num ambiente genericamente povoado por animais fantásticos num mundo vegetalista.

¹²⁹ Ana Cristina Araújo, «O maravilhoso mundo “reencontrado” na América Portuguesa», in *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2001, v. 1, p. 172.

¹³⁰ *Loc. cit.*



Figura 49. Portal manuelino; ao lado, detalhes com a árvore da vida entre pássaros e leões e da punição da ave que debica a árvore da vida. Mestre desconhecido, século XVI (1.º quartel). Alvor, igreja paroquial do Divino Salvador

Numa delas, dois pássaros debicam a copa, enquanto, no solo, dois leões fantasiosos, com a língua de fora, se preparam para comer frutos semelhantes a bolotas. A árvore da vida, carregada de frutos que consubstanciam o alimento místico, é o símbolo profético de Cristo (antítipo) e da eucaristia. Este sentido é confirmado no Apocalipse: «nas margens do rio está a árvore da Vida que produz doze colheitas de frutos; em cada mês o seu fruto, e as folhas da árvore servem de medicamento para as nações». Esta descrição justifica a configuração das raízes, estriadas e onduladas, semelhantes a cursos de água.

Noutra cena, de composição mais complexa, um dos pássaros que debica folhas na árvore é abocanhado por um canídeo que, por sua vez, é agredido por um homem com um pau na mão. Maria Manuela Braga interpreta esta cena como «uma deturpação do *Peridexion* – a Árvore da Vida que oferecia a sombra protetora às pombas, permanentemente ameaçadas pelo dragão que, embaixo, esperava que estas se afastassem do curso da sombra protetora dos ramos para as abocanhar». O *peridexion* era descrito no *Physiologus*, manuscrito datado de entre os séculos II e IV muito popular na Idade Média, como uma árvore existente na Índia, na qual as pombas vivem enquanto se alimentassem dos seus frutos. A analogia deste tema com a árvore descrita no Génesis levou à incorporação do mito no bestiário medieval cristão.

O tema da árvore surge também numa das mais complexas obras manuelinas, a janela da Sala do Capítulo do Convento de Cristo, em Tomar, de autoria de Diogo de Arruda. Com a ressalva da variedade de leituras que tem propiciado, a representação do carvalho tem sido identificada como Árvore

de Vida mas, aqui, enquanto símbolo essencialmente cristológico, confirmada pela configuração genealógica da raiz bifurcada em dois troncos, sobre os ombros de Jessé (*denderóforo*) e justificada pela pretendida propaganda de D. Manuel como um novo Emmanuel ou Messias.

De resto, as alusões às viagens são esparsas na arte portuguesa da época, como defende Paulo Pereira ao descrever «o *equivoco* da essência exótica e marítima do manuelino». Nestas composições, onde os elementos náuticos não se justificariam, também não há referências à flora e à fauna marinha, mas a um registo singular de elementos regionais ou de influência nórdica, como os troncos nodosos (*astwerk*), embora reformulados numa escala maior, ou num hiper-realismo, que lhe confere o grau de diferença e singularidade que a tradição romântica associou ao exotismo da viagem. «Os objetos da Natureza são aí [no manuelino] apresentados não tal qual os encontramos no Mundo, mas sim ampliados, deformados, recombinaados e sobretudo exibidos com uma intensidade saturante». O traço sistemático do manuelino nas alegorias do Paraíso é precisamente este naturalismo exacerbado, colocando à evidência determinados pormenores em função do simbolismo que imprimem à cena.

5.5.7. O Paraíso na arte oriental de influência portuguesa

Os descobrimentos e a implantação em terras que, de alguma forma, política, comercial ou religiosa, ficaram sujeitas à influência portuguesa, criaram novas formas de arte e tipologias de representação plástica. Os artistas locais adotaram modelos e temáticas de raiz portuguesa e cristã recriando-os de acordo com a sua identidade estética. Este processo de inculturação, em maior ou menor grau de acordo com o tipo de relacionamento estabelecido entre Portugal e as várias regiões, originou aquilo a que se convencionou chamar, por exemplo, arte indo-portuguesa, sino-portuguesa, cingalo-portuguesa ou namban.

No caso específico da arte religiosa, este fenómeno deriva também do nível de aprofundamento da evangelização nas várias regiões, o que explica a maior relevância do património indo-português, proveniente sobretudo de Goa, capital do vice-reino e sede da diocese a partir de 1534, e onde, na década seguinte, Francisco Xavier levou a cabo sistemáticas campanhas de evangelização.

Por outro lado, a intenção de encontrar cristãos e especiarias, atribuída à expedição de Vasco da Gama na primeira viagem para a Índia, partia do falso pressuposto de que a região era cristianizada e fez com que a tripulação tomasse por igrejas alguns templos hindus e venerassem um ídolo, supondo que se tratava da Virgem. Este episódio revela a proximidade formal e as semelhanças visuais entre ambas as culturas, sustentadas ainda por elementos transversais e comuns das respetivas religiões.

É neste contexto que se registam representações ou alegorias do Paraíso, realizadas a partir de modelos europeus, em particular, das gravuras difundidas pelos missionários, e onde a inculturação se reflete não só nos seus aspetos materiais, técnicos, formais e plásticos, como, sobretudo, no plano iconográfico.



Figura 50. Paraíso.
Índia, século XVII-XVIII. ^{Coleção} ~~Lisboa, coleção~~ particular

Num conjunto escultórico de figurinhas em marfim, a representação do Paraíso segue a iconografia tradicional da sequência da tentação e da expulsão de Adão e Eva, em dupla figuração. A primeira cena desenvolve-se em torno de uma árvore, frondosa e carregada de frutos, em cujo tronco se enrola a serpente. Eva, de pé e com o corpo volumoso coberto por farta cabeleira ondulada, entrega a maçã a Adão. Na segunda cena, junto a outra árvore, ambos são expulsos por um arcanjo, de pé sobre uma nuvem. Atrás, um sol imenso, cuja configuração marca a diferença entre os espaços divino e humano: os raios são lanceolados atrás do arcanjo e flamejantes no enquadramento das figuras humanas, estabelecendo uma relação simbólica entre a expulsão e o castigo do pecado através do fogo. Também as árvores sublinham o sentido dos dois episódios e espaços: frondosa e carregada de frutos, no Paraíso; seca e com os ramos quebrados no mundo para onde o homem foi expulso. Completam a composição, animais, alguns dos quais exóticos, como o elefante, camelos e um unicórnio.

As figuras, a fauna e a flora, os enrolamentos das nuvens, apresentam traços marcadamente indianos, mas a matriz das cenas reflete os modelos iconográficos europeus.

O mesmo acontece noutras tipologias, como nos tecidos bordados, provenientes da Índia, em particular de Bengala e Guzarate, ou da China, e onde novamente se regista a confluência de elementos orientais e portugueses.



Figura 51. Colcha com cena do pecado original.
Oriente (China?), século XVII. Guimarães, Museu de Alberto Sampaio

Numa colcha de provável proveniência chinesa, em seda amarela, com o campo profusamente bordado com elementos fito e zoomórficos, onde se entrelaçam motivos geometrizarantes curvados e contracurvados que abrem, ao centro, um medalhão com a representação convencional, ainda que simplificada, do pecado original: a serpente enrolada no tronco da árvore, ladeada por Adão e Eva. «A sensibilidade para o mundo natural e a importância simbólica da natureza reflete-se na pintura de fauna e flora, especialmente de pássaros na natureza, com longa tradição na cultura chinesa». Misturam-se, desta forma, os modelos ocidentais com os elementos que, doutras culturas, se mostram propícios à formalização do jardim na contextualização da cena.

A alusão ao Paraíso torna-se mais complexa na representação do Menino Jesus Bom Pastor. No repositório da arte indo-portuguesa, esta «é, seguramente, depois de Cristo Crucificado, a imagem mais reproduzida nas esculturas de marfim e apresenta uma riquíssima diversificação de tipologias». Conciliam-se, nestas figuras, os modelos importados de Malines e enviados para as missões asiáticas com os modelos da iconografia religiosa local.

A representação de Cristo Bom-Pastor tinha sido frequente nos primeiros tempos do cristianismo, mas caíra em desuso ao longo da Idade Média; porém, agora a figura é a de Cristo menino. Invariavelmente, veste uma túnica curta de velo, aberta à frente e apertada à cinta por cordão, e calça sandálias de tiras nos pés cruzados, o direito sobre o esquerdo; preso a este, a cabaça

e, a tiracolo, o bernal, por vezes, um cajado, atributos de pastor. Segura um cordeiro no regaço, enquanto outro lhe sobe ao ombro, numa clara alusão à parábola da Misericórdia ou do bom pastor e em conformidade com o salmo «O Senhor é meu pastor: nada me falta. Em verdes prados me faz descansar e conduz-me às águas refrescantes».

Senta-se no topo de um empório, monte rochoso escalonado em vários registos, onde se dispersa o rebanho e se apresentam, em grutas escavadas na rocha, episódios do Antigo e do Novo Testamento, ou santos, em particular, do grupo dos arrependidos, refletindo as indicações tridentinas, ou de eremitas no deserto. À frente, no eixo central, surge a fonte da vida, representada como uma taça com repuxo ou a brotar de uma carranca, e na qual se dessedentam aves. Atrás, e às orlas do monte, desenvolve-se, simétrica, a árvore da vida ou uma variante da árvore de Jessé, que protege o Bom Pastor, à semelhança da figueira de Buda quando este atinge a iluminação.



Figura 52. Menino Jesus Bom Pastor ^{Índia}Índia, século XVII.
Bragança, Museu Abade de Baçal



Figura 53. Menino Jesus Bom Pastor ^{Índia} ~~Índia~~, século XVII.
Coimbra, Museu Machado de Castro

A popularidade desta representação parece justificar-se devido à semelhança com Krishna, ou Govinda (pastor), um dos avatares ou manifestações de Vishnu, nascido da fecundação virginal da mãe e que, a fim de escapar a uma profecia de morte, foi enviado para campo, onde foi pastor. O paralelismo entre as figuras de Krishna e do Menino-Jesus Bom Pastor é evidente. «Krishna is a young male, as Christ in the rockeries. [...] Another connection between the two deities is the role as shepherd. Just as Christ is a shepherd to his sheep, so too is Krishna a shepherd to his cattle and the village women, the gopis, whom he calls to him with his flute». A imagem do rebanho também é comum em ambas as representações e tem idêntica conotação: «One further connection is that the cows that attend Krishna often look at or towards him in devotion, just as the sheep and lambs look to Jesus». Por outro lado, a atitude do Menino, em êxtase, de olhos fechados, com a cabeça inclinada e apoiada na mão direita, corresponde ao *parinirvana* ou à posição de Buda ao atingir a iluminação.

Era natural que as populações indígenas se revissem nestas representações e que os missionários usassem o sincretismo entre as religiões para fins catequéticos, integrando a figura do Menino-Jesus Bom Pastor num complexo iconográfico carregado de ensinamentos teológicos e de exemplos

moralizadores de cariz cristão, nos quais a evocação do Paraíso, através dos temas da fonte e da árvore da vida, teve uma posição fulcral.

5.5.8. O Paraíso na arte portuguesa de influência oriental

A influência dos tecidos estampados e bordados de origem indo-portuguesa e, sobretudo, mogol que, por sua vez, refletem a proveniência das miniaturas persas, regista-se num conjunto específico de frontais de altar, de fabrico português, onde o imbricado padrão fitomórfico, em que se inserem pássaros e animais, é aproveitado para a representação do jardim do Éden. Do ponto de vista formal, obedecem à estrutura dos exemplares em estofado, com os campos da sanefa e dos sebastos definidos por remate franjado, podendo apresentar uma cartela central com as armas, imagens do orago ou legendas relativas ao sítio a que se destinavam.

De acordo com a matriz oriental, o campo dos painéis é integralmente preenchido com profusa decoração vegetalista e animal, em escalas variadas, sem intenção perspéctica, e evidenciando um processo de simplificação de composição, mas a introdução destes elementos numa peça crucial da liturgia obedece a critérios simbólicos precisos no contexto da composição edénica.



Figura 54. Frontal de altar. Autor desconhecido, século XVII (3.º quartel).
Leiria, Museu de Arte Sacra do Seminário Maior de Leiria

No frontal do Museu de Arte Sacra do Seminário Maior de Leiria, após o primeiro registo com pequenos animais, uma linha de vegetação marca o chão, no qual se elevam quatro árvores com pavões pousados nos ramos, destacando-se sobre um fundo florido. O pavão é um símbolo arcaico da ressurreição de Cristo e da imortalidade da alma, pelo que, associado à árvore da vida estabelece uma ligação entre o Antigo e o Novo Testamento, em que

ambos têm o mesmo sentido de eternidade e evoca o sentido cristológico da cruz como a nova árvore da vida.



Figura 55. Painel. Autor desconhecido, século XVII (2.º quartel).
Lisboa, Museu Nacional do Azulejo

O painel do Museu Nacional do Azulejo é emoldurado, no registo inferior, pelo chão ondulado em suaves colinas e pontuado de vegetação e, nas laterais, por duas árvores de fruto truncadas; corre uma franja nas laterais e no topo, apontando igualmente para a utilização do painel como frontal de altar. A composição é simetrizada, com o eixo central marcado por uma palmeira ladeada por dois arbustos, de folhagem densa, carregados de botões e, cada um, com uma flor. Apesar da estilização do desenho, há uma marcada diferença da folhagem com lóbulos de bordos denteados, no arbusto da esquerda, e lisos, no da direita, em consonância com a rosa e com a camélia em cada um dos arbustos. Ao centro, entre a palmeira e a cameleira, intromete-se um veado, associado à árvore da vida e ao renascimento, pelas hastes que se renovam periodicamente, ladeado por duas corças, o que, de alguma forma, evoca os esquemas compositivos da representação do Paraíso nas cúpulas paleocristãs ou do renascimento paleocristão romano, mas também dos tapetes persas, decorados com florões e árvores ladeadas por animais afrontados.

Em ambos os painéis, a representação do Paraíso tem subjacente o conceito de vida eterna e da Ressurreição, numa ligação estreita com o significado litúrgico do altar. Não obstante, a decoração com elementos exóticos de inspiração oriental e, em particular, com arbustos floridos referentes à simbologia hindu ligados à fecundidade foram, por associação, conotados com a árvore da vida. De resto, os motivos florais e vegetalistas sempre foram adequados à ornamentação dos frontais de altar e demais paramentos, destacando-se alguns conjuntos bordados, provenientes da China, com profusa

decoreção floral desenvolvida a partir de albarradas configuradas como estilizadas árvores da vida.

A árvore da vida tornou-se também um elemento comum nos bordados de Castelo Branco. Os motivos orientais foram apropriados pelas classes populares para a elaboração das colchas de casamento, transmitidas de geração a geração. Isto justifica a ingenuidade com que alguns são aplicados, misturando os elementos exóticos com outros inspirados nas aves de criação e nos frutos da região, mas também a prevalência da simbologia da fecundidade ou relacionada com a vida conjugal e familiar.

Centralizada na composição, a árvore desenvolve-se a partir de um núcleo de montículos, com o tronco assimétrico e ramos ondulantes, com abundante folhagem, flores e frutos, onde pousam aves coloridas, por vezes, ladeada por um homem e uma mulher, figurando-se, neste contexto, como Adão e Eva.



Figura 56. Colcha. Autor desconhecido, século XVIII.
Castelo Branco, Museu Francisco Tavares Proença Júnior

Nalgumas peças, este espaço é ocupado por uma albarrada com um ramo florido, aludindo também ao tema da Árvore da Vida, a que se associa a simbologia de fecundidade inerente ao vaso. Este motivo pode surgir também nas bisettrizes dos cantos ou no centro de pequenos medalhões distribuídos pela peça.

O campo da colcha é ainda abundantemente preenchido com plantas e animais, em que cada elemento adquire um sentido próprio: a virilidade, ou o princípio masculino, no cravo; o feminino, na mulher; as estações do ano, na peónia ou na magnólia, no lótus, no crisântemo e no botão de ameixeira; a riqueza, na tulipa; a vigilância da família, no galo; a fecundidade ou a fantasia, na concha; a união, no laço. Para lá desta simbologia, a presença desta fauna e flora em torno da árvore da vida, e em consonância com o tema da fecundidade e regeneração da vida, constituem uma alegoria do Paraíso.

5.6. Redenção e Escatologia no livro de horas dito de D. Manuel

Delmira Custódio

5.6.1. Algumas precisões relativas à data, percurso e estrutura interna do Livro de Horas dito de D. Manuel

O *Livro de Horas dito de D. Manuel*, atualmente depositado no Museu Nacional de Arte Antiga, data da primeira metade do século XVI, tendo sido seguramente executado para a corte portuguesa, durante os reinados de D. Manuel I e seu sucessor D. João III. Num artigo publicado em 2009, António Miguel Trigueiros, propõe uma datação mais precisa, entre 1517 e 1534, convicção que não partilhamos inteiramente. O ano de 1517, firmado na tábua astronómica do primeiro fólio, tem sido aceite, pela generalidade dos autores, como o limite cronológico mais recuado. Significativa é, sem dúvida, a datação que o autor propõe para o fólio 87v, fruto de uma investigação meritória no campo da numismática, conquanto não se possa aplicar à globalidade do códice que, em nosso entender, apresenta uma cronologia mais abrangente. O estudo sistemático do referido fólio permitiu confirmar a ausência de moedas cunhadas após 1525, o que leva a crer que a iluminura tenha sido executada até 1526, ano em que começam a circular os *portugueses joaninos*, já presentes no *Livro dos Ofícios Pontifícios da Inquisição*, atribuído à mesma oficina. A nossa discórdia assenta, essencialmente, na cronologia proposta para a conclusão do códice – 1534 – e nos argumentos que a sustentam. Diz o autor “... o *breviário solene* (designação que também não perfilhamos) *teria sido iniciado em 1517 e já estaria concluído antes de 1534, ano em que figura num inventário revelado por Martim de Albuquerque...*”.

Martim de Albuquerque refere-se à lista publicada por Sousa Viterbo, em 1901, n’*A Livraria Real especialmente no Reinado de D. Manuel*, concretamente ao item n.º 8 da Livraria de D. João III que diz o seguinte: «Outro das Oras de nosa sñora, de forma, de latim, em tauoas, coberto de coyro vermelho.» Pela análise do documento se depreende que o item atrás mencionado