

Contributos para o estudo das gárgulas medievais em Portugal: desvios e transgressões discursivas?

C A T A R I N A F E R N A N D E S B A R R E I R A

Mestre em Teorias da Arte.

Doutoranda em Ciências da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Bolseira FCT.

Resumo: Este artigo tem por objectivo mostrar a importância das gárgulas figurativas nos edifícios religiosos no nosso país, cuja interpretação discursiva e qualidade plástica é bastante significativa. Apesar disso, não atraiu até agora a atenção dos nossos historiadores de arte. O nosso propósito é analisar algumas gárgulas que representam a figura humana, na sua relação com os pecados (nomeadamente a luxúria e a gula) e com aspectos grotescos e escatológicos. Daqui resulta uma importante vocação didáctica das mesmas, funcionando como *exempla*, mas também estética e lúdica. As gárgulas cumprem funções pedagógicas e simbólicas, mantendo uma íntima relação discursiva com o seu público-alvo, motivos mais que suficientes para a sua integração e legitimação.

Palavras-chave: gárgula, corpo, pedagogia, *exempla*.

Abstract: This article aims to demonstrate the importance of the figurative gargoyles in the religious buildings in Portugal, whose interpretation and plastic qualities are very significant, in spite, art historians haven't been attracted by the gargoyles theme. Our aim is to analyse some human shaped gargoyles, its relations with the sins (particularly lust and gluttony) and with grotesques and scatological aspects. There from, the gargoyles have an important didactic tendency, presenting themselves as *exempla*, but also with an aesthetic predisposition. The human gargoyles accomplish pedagogic and symbolic functions, maintaining an intimate relation with its public, more than enough reasons to its integration and justification in the churches and cathedrals.

Keywords: gargoyles, body, sin, pedagogy, *exempla*.

1. Considerações gerais

A nossa investigação assenta no estudo das gárgulas sob dois ângulos ou vias complementares: por um lado, enquanto objectos estéticos, manifestações do feio e do grotesco, por outro encarando as gárgulas como manifestações plásticas que têm um forte vínculo com o quotidiano medieval e, em paralelo, com aspectos religiosos. São estes os aspectos que vamos aqui desenvolver.

As gárgulas têm uma importante função nos edifícios: canalizar e escoar as águas das chuvas provenientes dos telhados, afastando-a das paredes e das fundações. Deste modo, para além da sua vocação estética e artística, desempenham uma função utilitária assaz significativa. A sua origem remonta à Grécia, mas a sua presença faz-se sentir com bastante impacto a partir do século XII, na Europa, em particular no gótico francês (mais comuns nas zonas da Île de France, Champagne e Loire). A sua presença nos edifícios mantém-se até a arquitectura renascentista as banir definitivamente, adoptando, em sua substituição, as gárgulas-tubo ou as gárgulas-canhão.

Uma gárgula exhibe, normalmente, a boca aberta, o que revela uma boa concretização em termos de forma/função: através das aberturas naturais (usualmente a boca, mas com excepções, como vamos ver¹), quer de animais, quer do ser humano, acontece um escoamento de águas pluviais e, em alguns casos, outros detritos, calculando-se a dimensão da abertura em relação com a quantidade do caudal.

Relativamente aos temas, parece-nos que as gárgulas, quando em comparação com toda a escultura monumental, se destacam através de um discurso plástico mais invulgar em relação ao programa iconográfico² dos locais mais “nobres”. Mas também assumem uma posição integradora do quotidiano medieval, de aspectos profanos, em contexto sagrado como o é o espaço da igreja. Ou seja, as gárgulas, à primeira vista, parecem ter uma função mediadora entre os dois universos.

Uma gárgula figurativa representa um diferente tipo de escultura monumental: em termos plásticos, não conta uma cena (diferente das situações que observamos nos portais, quer nos tímpanos, quer nas arquivoltas e nos capitéis, onde por vezes se desenrolam pequenos episódios). E em termos formais também é diferente, pois não só é observada de baixo para cima, como se apresenta destacada de um fundo (mais uma vez, ao contrário das imagens dos portais e dos capitéis) pois em relação ao observador, as gárgulas recortam-se isoladas, tendo como fundo o céu ou a parede

1 Para além das gárgulas rabo-ao-léu que expelem a água pelo ânus, desenvolvidas mais adiante, temos em Santa Maria da Vitória, Batalha, uma gárgula que parece representar Saturno no acto de devorar um dos filhos: neste caso, a água sai pelos orifícios dos olhos de Saturno e do filho.

2 São excepções alguns núcleos como por exemplo, o Convento de Santa Maria da Vitória, na Batalha, o Mosteiro de Santa Maria de Belém e o Convento de Cristo em Tomar, pelo tipo e complexidade do programa iconográfico, onde é bem visível a articulação temática e formal da escultura monumental, incluindo as gárgulas. Todos os núcleos apontados têm um número bastante considerável de gárgulas (superior à centena).

do edifício. Na maior parte dos casos, é uma imagem “congelada,” carregada de um simbolismo muito próprio. A partir do primeiro quartel do século XVI adquirem movimento, quer implícito, quer explícito e perdem assim a sua rigidez frontal que as havia caracterizado nos séculos anteriores.

A sua função prática articula-se com os temas através de um conceito muito querido para a Idade Média, em particular para a Escolástica: a noção de conveniência ou de adequação. Ninguém se lembraria de colocar uma imagem da Virgem Maria ou de São Pedro, de boca aberta, nem nas iluminuras, nem nas esculturas! Este gesto de escancarar ainda mais a boca com as mãos, em reforço da atitude, articula-se inevitavelmente com dois tipos de conotação para a Idade Média:

- Se o gesto é feito por um animal, liga-se ao lado agressivo e selvagem que caracteriza os animais em relação ao ser humano, como acontecia na Natureza e se podia ler nos Bestiários.³
- Se a boca escancarada é de uma figura humana, liga-se, na sua maioria, ao lado grotesco, irónico e satírico com o qual uma larga percentagem de figuras bíblicas não têm ligação possível. E é este âmbito temático que passamos a desenvolver: ou porque são gárgulas que representam comportamentos sexuais, ou porque exibem atitudes escatológicas, ou porque criticam hábitos e costumes, constituindo, aparentemente, um desvio à norma. Este desvio é enfatizado através de um tratamento plástico e temático mais expressivo e mais à-vontade para com determinados assuntos. Para além disso, a boca aberta reporta imediatamente para o riso, para a gargalhada.

Acerca das bocas escancaradas das gárgulas diz Paulo Pereira: “*As bocas são sinónimo de desmesura como o é tudo o que tenha a ver com o étimo garg, que abrange a garganta (...) os gorgomilos, e por consequência a goela (...) Abrir a boca e dar gargalhadas são as duas faces da mesma realidade pagã e profana (...) remetem para o Carnaval, para o riso, e para o ‘mundo às avessas’*”⁴. Mas a boca escancarada da Idade Média, principalmente em relação ao bestiário, é também hostilidade e bestialidade, presentes no actos de devorar, de abocanhar. As imagens do Inferno e do Diabo, em particular durante o Românico, mas também no Gótico, são exploradas nos tímpanos e nos capitéis, por vezes como representações do devorador Leviatã (Job 3:8, 40 e 41).⁵ Outras vezes, é a boca de um dragão que engole os condenados.

3 A relação entre gárgula, bestiário-códice e bestiário esculpido fica para um outro estudo.

4 PEREIRA, Paulo – A Simbólica Manuelina. Razão, Celebração, Segredo. In *História da Arte Portuguesa*. Direcção de Paulo Pereira, volume 2. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 143.

5 Um desses exemplos encontra-se no tímulo de D. Inês, em Alcobaça, onde se pode observar um Juízo Final, onde a metáfora da queda para o Inferno aparece sob a forma de um animal com uma boca bem aberta, com dentes afiados. Esta representação segue de muito perto o Leviatã do Juízo Final do tímpano do portal ocidental de Conques.

Para além da boca aberta, também normalmente a língua aparece: Luís Miguel Duarte⁶ fala-nos dos pecados da língua e remete-nos para a Epístola de S. Tiago, onde são feitas recomendações doutriniais ao bom uso da língua: “Pois a língua é como um fogo; é um mundo de maldade. Sendo uma pequena parte do nosso corpo, pode contaminar a pessoa inteira e pode queimar a vida com todo o seu fogo infernal” (3, 6) “Mas a língua ninguém é capaz de a domesticar” (3, 8) “Da mesma boca saem palavras de bênção e de maldição” (3, 10) e por último, uma metáfora ilustrativa desta dualidade da língua, que tanto murmura bênçãos como heresias: “Será que uma fonte pode deitar, pela mesma bica, água doce e água amarga” (3, 11). O quotidiano do homem medieval está cheio de episódios onde abunda a blasfémia. Luís Miguel Duarte refere ainda que em diversos textos do séc. XIII, estes desvaios da língua foram referidos e abordados, sendo directamente associados ao pecado da ira e da gula e indirectamente ao pecado da luxúria.

2. Breves considerações acerca da produção artística medieval

Em termos de produção artística medieval, e em particular no contexto da baixa Idade Média, temas e execução plástica estão separados e tratados por pessoas diferentes. Aspectos iconográficos pertencem ao clero e aos mecenas: um bom exemplo é o texto de Guilherme Durando (1230-1296) “*Rationale divinatorum officiorum*”.⁷ Este texto dedica-se, no capítulo 3, ao estudo da simbologia e iconografia das principais figuras pertencentes aos temas mais usuais: iconografia de Cristo, dos anjos, dos quatro evangelistas, dos apóstolos, entre outros.

Aos artistas ou mais correctamente, aos *artífices*, concernem os aspectos técnicos e a concretização, ou seja, a “*recta ratio*” de São Tomás de Aquino. Como estes aspectos técnicos são bastante significativos para informar, ensinar e esclarecer, surge então a necessidade da sua preservação. Foi deste modo que surgiu um tipo específico de literatura medieval associada às oficinas: a literatura de atelier.

A literatura de atelier tinha o intuito de produzir textos respeitantes às diversas práticas artísticas, na sua maioria escritos por artistas, cujo público-alvo seriam artistas também. Os artistas medievais estavam divididos em dois grupos: por um lado temos o artista-monge, que integrado no seu mosteiro, domina as técnicas e as práticas necessárias ao funcionamento do mesmo, ou seja, práticas ligadas à iluminura, ao fabrico e trabalho do metal e de pedras preciosas, ao vidro colorido. A sua vivência artística tem uma vocação teórico-prática, enquanto que a do artista laico é essencialmente prática (aprendizagem oficial, ligada a um mestre pedreiro) e no âmbito da tridimensionalidade

6 DUARTE, Luís Miguel – A boca do Diabo. A blasfémia e o direito penal português da Baixa Idade Média. *Lusitania Sacra*, 2ª série, n.º 4 (1992) 61-82.

7 DURANDO, Guilherme – *Rationale divinatorum officiorum*, Livro I, capítulo 3, citado por PI, Jèssica Jaques: *La estética del románico y el gótico*. Madrid: A. Machado Libros, 2003, p. 207-240.

(escultura e arquitectura). Por estes motivos vamos ter também dois tipos de manuais, dedicados aos dois tipos de artistas.

Têm em comum o facto de serem manuais que falam sobre as regras necessárias para a realização de algo, enfatizando a habilidade e o engenho com que a obra de arte é concretizada: são estes os contributos dos conhecimentos técnicos acerca dos materiais e das ferramentas. No entanto, iniciativas como a construção de mosteiros e conventos tinham, na maioria, regras e procedimentos próprios, inerentes a cada ordem (por exemplo, o “*Instituta Generalis Capituli Cisterciensis*” e o “*Annales Ordinis Cartusienensis*”).

Da Alta Idade Média não nos chegaram quaisquer tipos de textos que se insiram neste âmbito: o mais antigo é o Tratado de Heraclius, ou mais concretamente “*Heraclius Von den Farben und Künsten der Römer*”. Não menos importante é o tratado “*De Scheda Diversarum Artium*”, atribuído ao Monge Teófilo (pseudónimo do Monge Rogério?) redigido entre 1122/3, na Alemanha, no mosteiro beneditino de Helmerstause⁸.

Por último e bastante ilustrado temos o “Caderno” de Villard de Honnecourt, datado da primeira metade do século XIII. À luz das práticas artísticas actuais, poder-se-ia considerar um diário gráfico, tendo em conta a grande variedade de registos desenhados, que vão desde apontamentos, pequenas notas, modelos, apóstolos e outras figuras bíblicas, esboços de Cristo na cruz e descida da cruz, animais, problemas de arquitectura, engenharia e mecânica. As convenções gráficas observadas nas plantas dos edifícios e nos esquemas estão relativamente próximas das actuais.

O método de desenhar de Villard assenta em fundamentos geométricos, ou seja, para desenhar figuras humanas (mas também aplicável no registo gráfico de animais e elementos decorativos, como o autor exemplifica) não se baseia na observação directa do real, mas na representação a partir de um raciocínio geométrico. Embora os seus princípios de geometria sejam de cariz eminentemente prática, para a sua época é uma valorização do trabalho do *artifex* porque a geometria é uma das *Ars Liberales* e é seu desejo aproximar o seu trabalho ao *Quadrivium*, como assim o apresenta: “... neste livro encontrareis grande ajuda na construção e em máquinas de carpintaria, o mesmo no retrato, nos desenhos, tal como na arte da geometria o comanda e ensina”⁹.

Da observação deste livro resulta uma grande proximidade entre o *magister latorum* enquanto “arquitecto” e o trabalho do escultor, aqui ligados através do desenho, precioso meio de registo para estas duas áreas artísticas tão contíguas. E a originalidade artística de Villard consiste justamente na ideia de que ao representar, não o faz através da observação directa, mas a partir de esquemas geométricos idealizados, realizados com régua e compasso (o fólio 48 que representa o leão “ao vivo” é o mais paradigmático).

8 Informações recolhidas em BARASCH, Moshe – *Teorías del Arte – De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 70 e seguintes.

9 VILLARD de HONNECOURT – *Cuaderno*. A partir do Manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris (n. 19093) apresentado por Alain Erlande-Brandenburg, Régine Pernoud, Jean Gimpel e Roland Bechamnn. Madrid: Edições Akal, 1991, p. 129, fólio 36.

3. As gárgulas na historiografia artística nacional

Em termos nacionais, o estudo das gárgulas não parece ter despertado, até ao momento, a atenção dos nossos historiadores, principalmente se atendermos ao número de vezes em que as mesmas são referidas ou mencionadas, ou mesmo alvo de uma breve descrição: as alusões que lhes fazem são sempre breves e geralmente acontecem quando é realizada uma descrição física do edifício. Podemos dividir a opinião (embora muito sucinta) dos historiadores de arte em Portugal em duas grandes fases: a primeira, que vai desde o final do século XIX e se estende até meados do século XX, basicamente esgota o seu estudo na afirmação que as gárgulas se resumem, em termos temáticos, a “reminiscências” pagãs presentes nos templos cristãos. Vergílio Correia crê que: “*Sob o ponto de vista artístico esses monstros estilitas, espessos e frios, caem por completo nos domínios da arte popular*”¹⁰. João Barreira atribui-lhes um valor “*meramente decorativo*”¹¹. Apesar da pouca dignidade artística com que estes dois historiadores as vêem, não se esquecem, porém, de referir o seu carácter criativo. Nenhum destes aspectos levantados é desprezível, mas apenas as justifica muito epidermicamente.

Já a fase respeitante à historiografia artística actual dá-lhes uma outra atenção e dignidade. Saúl Gomes, a propósito das gárgulas do Convento de Nossa S.^a da Vitória, na Batalha, atribui-lhes, para além de interesse artístico e dignidade temática, uma importante função que vamos aqui desenvolver: “*Elementos profanos abundam no imaginário delirante dos monstros representados nas gárgulas das cimalthas do templo. Mas o seu sentido, aqui, é integrado e apocalíptico e, por isso, claramente religioso (...)* As gárgulas representam um dos casos mais interessantes desse discurso ortodoxo (...) de grande sentido burlesco (...) Na maior parte, são testemunho da iconografia tradicional do Ocidente para a representação dos vícios e pecados mortais...”¹².

4. Contexto nacional

O nosso estudo é constituído, actualmente, por um universo de setenta e dois casos de edifícios religiosos com gárgulas figurativas¹³, distribuídos pelo território nacional continental¹⁴.

10 CORREIA, Vergílio – *Monumentos de Portugal: Batalha II*. Porto: Litografia Nacional, 1931, p. 59.

11 BARREIRA, João – *História de uma catedral*. Lisboa: Seara Nova, Coleção Cadernos da Seara Nova, 1937, p. 42.

12 GOMES, Saúl António – *Vésperas Batalhinhas: estudos de História e Arte*. Leiria: Edições Magno, 1997, p. 70 e 158.

13 O número de gárgulas existente em cada edifício é muito discrepante, pois temos de atender às mudanças, ampliações e restauros que cada um sofreu e que lhe alterou a feição inicial, com consequências para as gárgulas. Assim, o número de gárgulas varia entre uma (por exemplo, a Igreja de Santa Clara, no Porto) e um número elevado, superior à centena, em núcleos como Sta. Maria da Vitória e Sta. Maria de Belém.

14 Fica por realizar o seu estudo nos arquipélagos da Madeira e dos Açores, onde também marcaram com a sua presença alguns edifícios religiosos. Lembramos que este estudo envolve uma igreja de Olivença, à data território nacional.

No entanto, a cronologia das gárgulas encerra uma dificuldade, pois nos setenta e dois casos de edifícios com gárgulas, em três temos gárgulas de séculos diferentes, fruto de campanhas distintas. São eles a Igreja do Convento de Santa Clara de Vila de Conde, com gárgulas do século XIV e uma gárgula da primeira metade do século XVI, a Sé de Évora, com um claustro com gárgulas do século XIV e depois gárgulas do século XVI no resto das dependências. Por último, temos Santa Maria da Vitória, Batalha, com gárgulas do século XV e da centúria seguinte, estas da autoria de Mateus Fernandes e de João de Castilho. Isto origina que, em vez de considerarmos setenta e dois casos, vamos articular setenta e cinco. Então, a sua distribuição faz-se do seguinte modo¹⁵:

- Século XIII: 2 casos inventariados, que correspondem a cerca de 2,6 %;
- Século XIV: 3 casos, que correspondem a 4 %;
- Século XV: 14 casos, que correspondem aproximadamente a 18,7%;
- Século XVI: 56 casos inventariados, que correspondem aproximadamente a 74,7%, ou seja, três quartos do nosso trabalho. Este número (elevado no primeiro quartel) faz com que inevitavelmente, as gárgulas se articulem com a questão do manuelino e com a presença significativa de mão-de-obra estrangeira a laborar em Portugal.

Esta cronologia relativa à presença de gárgulas nos edifícios religiosos estende-se muito para além do fim do gótico e das doutrinas estéticas que o caracterizaram: a sua presença não foi significativa no apogeu das formas góticas, mas sim na época da sua dissolução, caracterizada por um grande hibridismo artístico, quer formal, quer temático.

A justificação para a sua presença esgota-se somente porque se inserem num espírito de continuidade face a formas góticas ou o panorama é mais complexo?¹⁶ O Mosteiro da Batalha, importante núcleo-escola para todo o século XV, vai influenciar as edificações coevas e posteriores, contribuindo em muito para a divulgação de um modelo que privilegia a colocação de gárgulas nos edifícios (como a Sé de Silves, a Colegiada de Guimarães, a Sé da Guarda, etc.).

A forte presença das gárgulas na primeira metade do século XVI também se justifica através dos artistas “nómadas” franco-espanhóis que as trouxeram na sua bagagem visual, inserindo-as nos edifícios como parte integrante de toda uma sobrecarga decorativa que arrastou consigo e desenvolveu, indiferentemente, todos os elementos decorativos herdados do gótico flamejante, a par de outras influências.

15 Estas percentagens são exclusivas para a arquitetura religiosa, não incluem gárgulas da arquitetura militar, nem da arquitetura civil, com um número de casos também significativo no século XVI.

16 Esta presença das gárgulas figurativas nos edifícios religiosos ainda se estende aos séculos XVII e XVIII, embora de forma muito pontual: podem observar-se duas gárgulas antropomórficas na fachada principal da Capela de Santa Marta, freguesia de Melo, em Gouveia, capela datada do século XVII e do século seguinte temos a Igreja de Roge, Vale de Cambra, em Aveiro, que exhibe na sua torre gárgulas zoomórficas que se assemelham a rãs (um tipo de figuração inédita no Gótico e Tardo Gótico).

Esta força com que as gárgulas figurativas marcam presença nos edifícios, de certo modo já descontextualizadas em termos estéticos, relaciona-se e justifica-se através da imensa profusão decorativa, aplicando elementos que, embora não vegetalistas, complementam visualmente o todo, o conjunto. Tudo em prol de uma decoração que absorve os elementos que lhe convém e que faz deste modo coexistir universos opostos. E dissemos descontextualizadas em termos estéticos, mas não em aspectos temáticos, pois a sua pertinência temática no contexto religioso da época é significativa, como vamos ter oportunidade de confirmar.

Relativamente a esta disparidade vamos ter dois cenários: por um lado temos gárgulas de temáticas classicistas em ambiente gótico (Convento da Batalha), e por outro, temos gárgulas enquanto elemento caracteristicamente gótico em edifícios que já revelam tendências classicistas ou mesmo clássicos (Matriz de Torre de Moncorvo, Sé de Leiria, Claustro do Convento da Nossa Senhora da Assunção, em Faro, sendo o Claustro da Manga o exemplo mais significativo).

Podemos observar mais detalhadamente o panorama da sua colocação pelo tipo de edifícios religiosos:

- Sés: 7 casos (aproximadamente 9,7 %);
- Igrejas matriz, ermidas, capelas: 38 casos (52,8 %)¹⁷;
- Espaços monásticos e conventuais: 27 casos (37,5 %)¹⁸.

Estes últimos dados, relativamente a espaços monásticos e conventuais, ainda se podem analisar através do seguinte quadro respeitante à distribuição dos edifícios com gárgulas pelas diferentes ordens religiosas:

Tipo de Ordem Religiosa		Ramo	Nome e local	Cronologia
Vida monástica	Ordem de S. Bento	Masc.	Mosteiro de Cete, Paredes, Porto	XVI
	Ordem de Cister	Masc.	Mosteiro de Sta. Maria, Alcobaça	XVI
		Fem.	Mosteiro de Santa Maria de Almoester	XVI
	Ordem de S. Jerónimo	Masc.	Mosteiro de Nossa Sr. ^a da Pena, Sintra	XVI
			Mosteiro de Sta. Maria de Belém	XVI
Vida canónica	Regrantes de Sto. Agostinho	Masc.	Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra (inclui o Claustro da Manga, Coimbra)	XVI

17 Deste número, 19 casos são de igrejas matriz, todas do século XVI, o que demonstra uma clara adopção pelas gárgulas como elemento decorativo e utilitário.

18 Incluímos nesta categoria o Claustro da Manga por se achar primitivamente incluído nas dependências do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, mas separado em termos temáticos do mesmo, distinguindo-se em termos de programa iconográfico.

Vida mendicante	Franciscanos ou <i>Menoritas</i>	Masc.	Convento de S. Francisco, Guimarães	XV
			Convento da Nossa Sr. ^a da Encarnação, Vila do Conde	XVI
			Convento de S. Francisco, Santarém	XV
			Convento da Nossa Sr. ^a da Piedade, Caparica	XVI
			Convento de S. Francisco, Évora	XV
			Convento de S. Francisco, Estremoz	XVI
			Convento de S. Francisco, Montemor-o-Novo	XVI
		Fem.	Convento de Sta. Clara, Vila do Conde	XIV e XVI
			Convento de Sta. Clara, Porto	XV
			Convento da Nossa Sr. ^a da Conceição, Beja	XV
			Convento da Madre de Deus, Xabregas	XVI
			Convento de Jesus, Setúbal	XVI
			Real Convento das Chagas de Cristo, Vila Viçosa	XVI
	Convento da Nossa Sr. ^a da Assunção, Faro		XVI	
Dominicanos	Masc.	Convento de Nossa Sr. ^a dos Mártires de Elvas	XIII	
		Convento de Sta. Maria da Vitória, Batalha	XV e XVI	
		Convento de S. Domingos, Guimarães	XV	
Eremitas de Sto. Agostinho	Masc.	Convento de Nossa Sr. ^a dos Anjos, Montemor-o-Velho	XVI	
Ordens Militares	Ordem Militar do Templo / Ordem de Cristo	Masc.	Convento da Ordem de Cristo, Tomar	XV e XVI
Hospitalários	Masc.	Mosteiro de Leça do Bailio	XIV e XVI	

Da observação do quadro chamamos a atenção para o facto de só nos edifícios destinados ao ramo feminino dos *menoritas* se verificar a colocação de gárgulas figurativas. Mais nenhum ramo feminino das outras ordens religiosas as aplica nos seus edifícios, à excepção de um caso pontual: o Mosteiro de Santa Maria de Almoester, na Capela da Nossa Senhora da Piedade, do início do século XVI. Outro aspecto é que, antes do século XVI, só os Franciscanos e os Dominicanos as exibem: todas as outras ordens esperaram pelo século XVI para a sua colocação. Os edifícios franciscanos (ramos feminino e masculino) superam em número (catorze) todos os edifícios das outras ordens com gárgulas, o que revela uma certa continuidade ou aceitação por parte desta ordem relativamente à sua colocação nos espaços religiosos, apesar do despojamento decorativo que caracteriza a ordem.

A sua distribuição pelos edifícios pode pontuar toda a construção ou apresentar-se de forma localizada: nas fachadas (principal e laterais), cabeceira, transepto, torres, galilés. No caso de espaços monásticos, conventuais ou catedralícios também se verifica a sua presença nos claustros.

Em termos formais temos basicamente dois grupos de gárgulas: as que se apresentam de corpo inteiro, por vezes ajoelhadas, de cócoras ou de pernas cruzadas e as de meio corpo, em que só aparece representado o busto ou o tronco (no caso da figura humana) ou a parte superior do corpo (no caso do bestiário). E isto não quer dizer que os dois tipos de gárgulas não subsistam no mesmo edifício, como é o caso do Convento de Nossa Senhora da Vitória, Batalha e do Mosteiro de Santa Maria de Belém. Para além disso, é vulgar no século XVI alternar gárgulas figurativas (quer zoomórficas, quer antropomórficas) com gárgulas-canhão, como podemos observar na Sé da Guarda.

5. Representações do corpo: um corpo para o pecado nas gárgulas?

Nos séculos XV e XVI, o universo das gárgulas deixa para segundo plano o bestiário e dá à figura humana um lugar de destaque. As potencialidades deste protagonismo não passam despercebidas e muito menos é descautelada a dimensão gestual das gárgulas. Assim, cabe às gárgulas figura humana uma significativa função pedagógica, que em muitos casos passa por uma ilustração dos *peccata carnalia*, não só dos leigos, mas também na representação de religiosos.

5.1. O clero como exempla

“Não há talvez catedral gótica alguma onde a malignidade dos pedreiros, especialmente nas gárgulas, não lavrasse pornografias grosseiras e até destemperadas”¹⁹

Posto isto, cabe perguntar porque permitia a igreja tais representações, à primeira vista menos próprias para um espaço sagrado? Contradizem um controlo iconográfico rigoroso e apertado, ou tal fiscalização só assentava nas áreas mais nobres e destacadas do edifício? Ou, outra hipótese, funcionam como modelo cujo fim é pedagógico? Este é um assunto que tem vindo a ser questionado pela historiografia artística actual, em particular por Paulo Pereira, que encara as gárgulas, em paralelo com outras *marginália*, como uma “*revolta semântica*”²⁰ onde os artistas dão largas à sua imaginação, livres dos programadores e onde tais figurações “*desempenhavam funções complementares pois o seu*

19 JORGE, Ricardo – *Passadas de Erradio* (p. 151) citado por *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: volume 12, p. 175.

20 PEREIRA, Paulo – A Simbólica Manuelina. Razão, Celebração, Segredo. In *História da Arte Portuguesa*. Direcção de Paulo Pereira, volume 2. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 122.

*mau-olhado era simultaneamente gerador de fascínio, mas também detinha valores apotropaicos, pois afastava o mal, espantando-o*²¹.

A situação simplifica-se se encararmos, tal como os medievais o faziam, a igreja como uma *Summa* de pedra, que reúne e exhibe sob determinadas (e variadas) formas um conjunto articulado de saberes relativos à Teologia, à Filosofia, à História, às Ciências, às Artes, ou seja, todos os aspectos relevantes que o homem conhecia na Idade Média e aos quais queria dar um sentido, explicá-los e inseri-los numa hierarquia, quer sejam profanos, quer sejam religiosos. Assim, também as gárgulas têm uma simbologia e uma intenção muito própria. Vamos agora analisar alguns temas e tentar responder às questões levantadas.

Nas gárgulas temos dois tipos de representações do clero: por um lado aparece sem outros significados ou atributos que não os da sua vida religiosa (por exemplo, a gárgula barbuda da Sé de Coimbra, representada até aos joelhos, vestida com hábito e contas numa mão e a gárgula-frade, tonsurado, esculpido só o tronco, da Igreja Matriz de Viana do Castelo). Por outro lado, temos as gárgulas que exibem comportamentos, à primeira vista, menos próprios para a classe religiosa.

Vamos apontar alguns exemplos e usar o critério cronológico:

Santa Maria da Vitória, Batalha (sécs. XV e XVI):

- Gárgula-frade, muito provavelmente um dominicano, representado nú e sentado, mas exibindo os órgãos genitais. Tapa as orelhas com as mãos, tem o cabelo cortado à moda do séc. XV e um grande nariz.
- Gárgula-frade, com o capuz do hábito mas representado nú abaixo dos ombros, sentado de pernas cruzadas, com uma mão no peito e a outra nos órgãos genitais. Tem um rosto disforme, talvez para enfatizar o rosto do pecado.
- Gárgula-freira, de manto e mãos postas a rezar, mas nua dos ombros para baixo, de pernas cruzadas e filactéria.

Igreja da Nossa Senhora da Conceição, Beja (finais séc. XV):

- Gárgula-freira, envergando o hábito e de mãos postas, olhos fechados, mas com as vestes arregaçadas de modo a exhibir uma cabeça de bebé, também de mãos postas. Pode ler-se como uma metáfora do acto de dar à luz “escondida” do mundo?

Igreja da Nossa Senhora do Pópulo (início séc. XVI):

- Gárgula-frade, de manto pela cabeça e ombros, mas nu dos ombros para baixo. Está ajoelhado e com uma mão cofia a barba, com a outra mexe nos órgãos genitais. Parece-nos representar uma figura de idade já avançada.

21 *Ibidem*, p. 122.



Figuras 1 e 2 – Convento de Santa Maria da Vitória, Batalha: gárgulas-frade

Que leituras possíveis podem ser feitas destas representações e que motivos lhe estão inerentes? Podem ser encaradas como uma crítica da própria Igreja aos desvios face a algumas orientações religiosas ou constituem-se como sátiras em relação ao comportamento de alguns frades e freiras? Parece-nos que a resposta reside nos dois aspectos, embora o primeiro tenha mais importância.

Relativamente à crítica, sabemos que a Igreja, através de diversos “instrumentos”, estabeleceu regras de conduta para os seus membros, havendo depois uma maior especificidade consoante a ordem a que pertencem, mais ou menos rigorista. Por vezes, essas regras são quebradas pelos seus membros: esses desvios e transgressões são então reprovados, em primeira instância, pelo próprio clero, como nos diz Patrícia Baubeta: “Ninguém critica mais fortemente o clero prevaricador que o próprio clero”²². Ou seja, a própria instituição reforça permanentemente a ideia de um clero moralizador, mas também moralizado e as críticas apontadas têm por objectivo resolver e modificar comportamentos e não para denegrir e desabonar a Igreja e os seus membros: “O facto da Igreja ter continuado a legislar contra certos abusos e a proibir certos tipos de actividade sugere que o desejo de um clero disciplinado e de boa moral continuava a ser fundamental”²³.

Esta autora discorre em torno da questão da existência ou não de estereótipos literários relativamente ao clero no contexto português medieval. E conclui positivamente, ou seja, existe mesmo um tipo de estereótipo literário que se insere numa tradição que não é mais do que uma resposta à transgressão sexual e ao descumprir de deveres inerentes à vida religiosa e aos seus votos, situação que pode ter origem na ausência de vocação. Na longa lista de teólogos que criticam comportamentos menos próprios do clero, associados à luxúria e à gula, temos também o nosso Santo António, com os seus

22 BAUBETA, Patrícia Anne Odber de – *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 267.

23 *Ibidem*, p. 268.

“*Sermões*”²⁴ e o Bispo de Silves, Álvaro Pais, que na obra “*Status et Planctus Ecclesiae*”²⁵ nos descreve a corrupção a que o clero se havia entregue. Tais comportamentos desvirtuam alguns membros da instituição relativamente à comunidade, mas o facto de nela estarem integrados permite-lhes o arrependimento e a mudança.

Os comportamentos sociais dos clérigos aparecem-nos como alvo de críticas reais: D. Afonso IV concentra-se neste assunto pelo menos duas vezes. A primeira consta de uma carta redigida pelo rei, em Coimbra, datada de 23 de Fevereiro de 1353, cujo conteúdo se baseia na imposição de medidas cujo objectivo é o de debelar abusos. Mas no mesmo ano D. Afonso IV torna obrigatório o registo de casamento dos clérigos (ou seja, era-lhes permitido continuar a contrair casamento desde que este ficasse registado notarialmente), mas a mesma lei proíbe-os de terem barregãs, independentemente de serem casados ou solteiros!²⁶

Tais hábitos, nomeadamente ligados a comportamentos e desvios sexuais foram severamente condenados, até mesmo alvo da atenção real nas Ordenações Afonsinas²⁷ de que passamos a transcrever uma parte, pese embora a sua extensão: “*nos disserom, que muitos Clérigos, e Religiosos tinham barregãas em suas casas, a olhos e face dos Prelados, e de todo o Povoo, e as trazem vestidas e guarnidas tão bem, e melhor, que os leigos trazem as suas molheres (...) e ajuntam-se com Clérigos, e com Frades, e com Freires, e com outras pessoas Religiosas, e vivem com elles por suas barregãas em peccado mortal; e que dello se seguia grande escândalo antre os Clérigos, e os leigos; ca muitos, que tinham suas filhas lidemas, posto que fossem virgees, përa enuzimento dos ditos Clérigos, e Frades, e Religiosos leixavam seus Padres e madres e hiam-se përa os Clérigos, e Frades, e Religiosos, përa serem suas barregãas: E outro sy a maior parte dos leigos desprezavam os Sacramentos dos ditos Clérigos, porque eram barregueiros pubricos, e perdiam devaçam nas Igrejas, e muitos deles nom queriam meemfestar aos Clérigos, porque os viam barregueiros pubricos*”²⁸.

No final do século XV e início do século XVI mantêm-se as denúncias face a comportamentos, delitos e irregularidades por parte dos religiosos. Contudo, devemos entender que os comportamentos que originaram as críticas não é comum a toda a classe religiosa, pois o número de clérigos cumpridores é significativo, mas surge em

24 Santo António – *Obras Completas*. Lisboa: Restauração, 1970, 3 volumes.

25 PAIS, Álvaro – *De Planctus Ecclesiae*. Prefácio de Francisco da Gama Caeiro, introdução de João Morais Barbosa, texto e tradução de Miguel Pinto de Meneses. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica 1988-1998, 8 volumes.

26 Cf. SARAIVA, José Hermano e GUERRA, Maria Luísa – *Diário da História de Portugal: da Fundação aos Lusíadas*. Lisboa: Difusão Cultural, 1992, p. 66.

27 “Ordenações Afonsinas” ou “Código e ordenações d’el-rei D. Afonso V” é o nome de uma colectânea legislativa mandada compilar pelo rei D. João I. A morosidade da tarefa iniciou implicou que a sua compilação continuasse durante os reinados de D. Duarte e D. Afonso V.

28 Texto fac-símile das “Ordenações Afonsinas”. Livro V, Título XVIII: Das Borregãs dos Clérigos. Trabalho realizado por Anabela Maia, Liliana Ventura, José Carlos Marques e Duarte Freitas nas cadeiras de Introdução à Informática para as Ciências Sociais e Humanas e Métodos Informáticos para as Ciências Sociais e Humanas do Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras de Coimbra in site www.uc.pt/ih/proj/afonsinas

situações pontuais. Mas também nos parece que esta aparente permissividade dos seus membros relativamente a alguns temas como a própria moral clerical sai mais fortalecida com a sua representação.

Este tipo de gárgulas insere-se no espírito dos *exempla*, contidos nos sermões e nos penitenciais e ainda noutra tipo de texto de cariz moralizante como o “*Horto do Esposo*”²⁹. Este texto tem como protagonistas muitos clérigos e religiosas, embora atribuindo-lhes diferentes papéis: ou são vítimas de uma situação de sedução (geralmente, o sexo masculino é o mais tentado), ou em defesa das suas virtudes ou em actos de arrependimento sincero face aos pecados cometidos.

Estes três tipos de casos correspondem, a nosso ver, às gárgulas referidas: as duas freiras, de mãos postas (Convento de Sta. Maria da Vitória e Convento da Nossa Sr.^a da Conceição de Beja) são um exemplo típico do arrependimento face ao pecado, pelo facto de exibirem partes do seu corpo. Mas tais gárgulas também podem ser figurações de freiras postas à prova, como assim o indica o “*Horto do Esposo*”: “*E nẽ deue homẽ meos temer as molheres por seerẽ religiosas, porque, quãto som mais religiosas, tanto mais taste (a teste) son tentadas e so semelha[n]ça de piedade jaz escondida a luxuria*”³⁰.

Já o caso do frade dominicano nu, que tapa as orelhas com as mãos, é mais complicado, pois presta-se a uma dupla interpretação: por um lado, pode não querer ouvir as palavras sedutoras ou vãs e tapa as orelhas em defesa da sua virtude e cabe aqui também uma referência ao ditado popular: “*Palavras loucas, orelhas moucas*”. Por outro lado, pode não querer ouvir boas e sensatas palavras que o afastem do pecado, como observa o franciscano S. Boaventura: “*... as enganosas vozes das criaturas seduziram os meus ouvidos e não entendi quão doces são ao coração dos teus eleitos as tuas palavras*”³¹.

Também o monge João Claro, Doutor em Teologia pela Universidade de Paris, abade de Alcobaça na segunda metade do século XV, escreve a seguinte crítica acerca do seu comportamento: “*Aos mesquinhos e coitados minhas orelhas sempre foram cerradas, desprezando as necessidades dos minguados...*”³².

No “*Horto do Esposo*” o homem é aconselhado a tapar os ouvidos, pois é através dele que se ouvem as coisas vãs e as mentiras³³, as falas dos louvaminheiros e os cantares femininos: “*deue o homẽ temperar e afastar seu ouuydo dos cantares louçããos e da fala das molheres, ca a molher cantadeyra he capellã do diaboo*”³⁴. É exaltado o surdo pois

29 *Horto do Esposo*. Texto inédito do fim do séc. XIV ou começo do XV. Edição crítica de Bertil Maler com introdução, anotações e glossário. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956, 2 volumes.

30 *Horto do Esposo*. 1º Volume, capítulo LVII, passagem 30, p. 307.

31 S. BOAVENTURA – *Obras Completas de San Buenaventura: Solilóquio*, vol. IV. Madrid: Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949, p. 195, l, 15.

32 Opúsculo de Frei João Claro publicado por Frei Fortunato de São Boaventura em 1829, citado por CALAFATE, Pedro – *Filosofia e espiritualidade em Frei João Claro*. In *História do Pensamento Filosófico Português – Idade Média*. Direcção de Pedro Calafate. Volume 1. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002, p. 545.

33 *Horto do Esposo*, capítulo XIX, passagem 25, p. 158.

34 *Horto do Esposo*, capítulo XX, passagem 10, p. 161.

ele ouve com o ouvido da alma “*onde muytas vezes aquelles que orã em silencio, querendo etender assy mesmos, çarrõ as orelhas cõ as suas mããos, por tal que nõ seiã ebargados pello soo[m] das palauras...*”³⁵.

A nudez dos dois frades de Sta. Maria da Vitória pode ser justificada de várias maneiras: ou na ideia de chamar a atenção dos fiéis para um tipo de pecado sexual ou na noção de que o hábito pertence à ordem religiosa e não se deve conspurcá-lo ou ainda para acentuar a inocência da nudez que Adão e Eva tinham antes de pecar. Não esqueçamos que São Francisco se havia desnudado, renunciando aos bens materiais. Já a gárgula-frade da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo pode bem ser uma metáfora de certos comportamentos de religiosos com uma idade menos própria, ridicularizando a tensão sexual existente nos “*amores sandios*” ou serôdios.

Podemos então encarar as gárgulas referidas como *exempla*, tendo por objectivo a conversão, a mudança de comportamentos e o arrependimento dos fiéis. E o facto de serem o frade ou a freira os alvos da crítica mas também os protagonistas da mudança, torna a narrativa mais edificante e mais apelativa, pois os membros do clero funcionam como testemunhos preciosos de que a modificação de comportamentos é possível e desejável.

Maria Manuela Braga, num estudo dedicado à marginália satírica observável nos cadeirais, detectou numa misericórdia do cadeiral da Sé do Funchal uma figura masculina, nua e com barba, que tapa as orelhas com as mãos. Em termos temáticos a autora insere tal iconografia nos “*pecados de orelhas*”³⁶ e chama a nossa atenção para o penitencial de Martim Perez, onde este tipo de pecado, embora menor, causa muita conturbação. Em relação à presença de figuras religiosas nos cadeirais, Maria Manuela Braga enfatiza a ideia de ser o próprio clero a criticar os seus maus hábitos e estabelece assim um paralelo com as gárgulas: “*A sátira religiosa é abundante na marginália das cadeiras corais, mostrando uma enorme capacidade de autocrítica por parte do clero*”³⁷.

Acerca das gárgulas enumeradas também nos referimos a uma outra possibilidade de interpretação, que as analisa sob um ponto de vista satírico, num certo espírito de continuidade em relação às cantigas de escárnio e maldizer e que também está presente no teatro vicentino³⁸. Mas chamamos a atenção para o facto de nas cantigas de escárnio e maldizer a vida sexual activa dos membros masculinos do clero não é

35 *Horto do Esposo*, capítulo XVIII, passagem 5, p. 159.

36 BRAGA, Maria Manuela – A Marginália satírica nos cadeirais do Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra e da Sé do Funchal. In *Medievalista*, Ano 1, nº 1, 2005 (Revista on line do Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, consultável em: www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista-marginalia.htm

37 BRAGA, Maria Manuela – A Marginália satírica...

38 Gil Vicente também tece bastantes críticas ao clero, em particular às ordens mendicantes. Em obras como a “*Farsa dos Físicos*” de 1512, o “*Auto da Barca do Inferno*” de 1517, a “*Comédia de Rubena*” de 1521 e por último, o “*Auto da Feira*” de 1527, as situações giram quase sempre em torno da exposição e crítica de hábitos e costumes sexuais do clero e na contradição de que os mesmos pregam uma coisa e vivem outra.

condenada, embora exposta, ao contrário daquilo que se passa com as mulheres: as freiras são ridicularizadas pelo seu apetite sexual.

Na opinião de Mattoso: “*Os jograis revelam também uma efectiva atracção por temas em que o sexo se alia à religião. Não só para troçarem de clérigos e de freiras que pregam a castidade e são os primeiros a infringi-la, mas também para deixarem escapar expressões ou referências a situações blasfematórias. Era, talvez, uma forma de vingança contra uma Igreja excessivamente repressiva do impulso sexual e pouco condescendente para com formas mais populares de religiosidade*”³⁹.

De qualquer modo, este aspecto mais satírico que as gárgulas encerram aparece mais por tradição, num espírito de continuidade face à crítica mordaz que as cantigas de escárnio e maldizer popularizaram e legitimaram. E dizemos de continuidade porque o apogeu deste tipo de cantigas situa-se, *grosso modo*, no século XIII e as gárgulas analisadas datam dos séculos XV e XVI. Alguns aspectos presentes nas cantigas de escárnio e maldizer estabelecem quase um discurso paralelo com aquilo que vão ser alguns temas de gárgulas, pela ousada liberdade que exibem, centrada em aspectos íntimos, excêntricos ou grotescos da vida sexual e do comportamento humano em geral.

5.2. A luxúria, a gula e a mulher

A Igreja medieval, ao cristianizar a sociedade e a relação do indivíduo com o corpo, fez surgir a ideia de que é mais difícil de lidar com os prazeres do corpo (e instaura os pecados mortais para “controlar” o corpo, quer em termos individuais, quer em termos colectivos) do que com a dor física. Nos *exempla* moralizantes, muitos se sujeitam a provas de grande dor física para mitigar ou anular o prazer físico, em episódios que envolvem geralmente o fogo.

A luxúria é um pecado tendencialmente associado à mulher (ou pelo menos, tem a sua origem no feminino) e um dos sete pecados mortais sobre o qual a Idade Média vai produzir bastantes discursos. Talvez seja por essa razão que a luxúria é dos pecados mortais mais abordados nas gárgulas e que, como vamos ver, vai também estar intimamente relacionada com a gula. Vamos então descrever os nossos casos:

39 MATTOSO, José – *Naquele Tempo – Ensaios de História Medieval*. Lisboa: Círculo de Leitores, Coleção Obras Completas, n.º 1, 2001, p. 36.

Convento de Sta. Maria da Vitória, Batalha (sécs. XV e XVI):

- Gárgula que representa uma figura feminina, de cabelo arrepiado e puxado para cima e nariz pontiagudo, que mexe com as mãos nos seios nus.
- Gárgula-mulher, nua mas de toucado, sentada, exibindo a sua vagina. Tem ambos os braços partidos.
- Gárgula-mulher, nua, de longos cabelos, sentada, exibindo também a sua vagina, mas de mãos postas a rezar.
- Gárgula-mulher, representada nua e sentada, exibindo também o seu sexo, mas de mãos cruzadas sobre o peito e de face disforme.

Igreja de Nossa Sr.^a do Pópulo, nas Caldas da Rainha (primeiro quartel séc. XVI):

- Gárgula-figura feminina, nua, que tem uma mão pousada nos órgãos genitais. A sua face é disforme, de nariz dilatado e grande boca.

Em Santa Maria de Alcobaça, datadas da primeira metade do século XVI, temos:

- Duas gárgulas que representam duas figuras femininas, de estranhas orelhas e longos cabelos que lhes envolvem o pescoço, sentadas e nuas, exibindo os seios, com as mãos nos joelhos. Estão na fachada principal do mosteiro.
- Gárgula-híbrida entre um corpo de mulher, com grandes seios e uma cabeça de cão (embora com nariz humano) que manipula os mamilos com as mãos. Está no claustro do mosteiro.

Mosteiro de Sta. Maria de Belém (primeira metade século XVI):

- Gárgula-híbrido; inserida num gigante da fachada sul do mosteiro podemos observar uma figura, de pernas cruzadas e de pés forçados, com longos cabelos. Uma das mãos encontra-se pousada nos órgãos sexuais, a outra ajuda a boca a abrir-se ainda mais.

Claustro de Santa Cruz de Coimbra (primeiro quartel século XVI):

- Gárgula que representa uma mulher, nua, de pernas cruzadas e grandes seios pendurados. Uma mão está pousada no joelho, a outra sobre os órgãos sexuais. Está sentada de pernas cruzadas. O seu rosto lembra o de uma negra, com grandes narinas e boca aberta e sem cabelo: será a representação de uma escrava?

Igreja Matriz de Torre de Moncorvo (segunda metade do século XVI):

- Gárgulas-mulher: podemos observar três gárgulas que, apesar dos prejuízos da erosão, esboçam atitudes lascivas. São figuras femininas que com uma das mãos mexem nos seios e com a outra nos órgãos genitais, exibindo a boca aberta.



Figura 3 – Santa Maria da Vitória: gárgula mulher, de cabelo espetado na nuca e com grande nariz hirsuto



Figura 4 – Santa Maria da Vitória: gárgula mulher, nua, de mãos postas a rezar

Em termos iconográficos, a gárgula do Convento da Batalha, representada de meio corpo, com cabelo hirsuto e puxado para cima e nariz pontiagudo, que mexe com as mãos nos seios nus simboliza, a partir do “*Hortus Deliciarum*”⁴⁰ da autoria da abadessa Herrad de Landsberg (1125/30-1195), a luxúria e o pecado. Nas miniaturas do “*Hortus*” referentes ao combate entre os vícios e as virtudes (Fol. 202v) podemos entrever este artifício, do cabelo arrepiado para cima a par de um nariz grande e espetado, que imediatamente distingue as mulheres pecadoras das outras figuras femininas⁴¹. Nas representações do Inferno (Fol. 255r), ao Diabo é aplicado o mesmo estereótipo do cabelo eriçado e do nariz agudo. A gárgula-frade do mesmo edifício, já aqui analisada, que tapa as orelhas com as mãos, tem um grande nariz, o que poderá enfatizar esta relação ao pecado.

Se tivermos em conta a literatura medieval cuja origem é religiosa ou de cariz moralizante vemos que tem, de um modo geral, uma atitude negativa para com a mulher e sublinha uma posição pouco ou nada condescendente com a sua vida sexual, tendência que também já havíamos referido estar presente nas cantigas obscenas de escárnio e maldizer. Ou seja, esta inclinação, comum a muitos textos, pretendia evitar desvios comportamentais, promover a castidade junto das virgens e das viúvas e principalmente das religiosas e por último conservar os hábitos sexuais inseridos no casamento tendo em vista a reprodução. Embora a associação permanente entre a mulher e a luxúria

40 HOHENBOURG, Herrad of – *Hortus Deliciarum*. Rosalie Green (Dir.) Michael Evans, Christine Bischoff e Michael Kurschmann. Com contribuições de T. Julian Brown and Kenneth Levy. Londres: Instituto Warburg e Universidade de Londres e Leiden: E. J. Brill, 1979, 2 volumes .

O manuscrito do *Hortus* foi conservado na Biblioteca de Estrasburgo até 1870, data em que um irreparável incêndio originado por um bombardeamento o destruiu. Esta e outras edições são “reconstituições” do texto e das suas ilustrações a partir de fragmentos da obra e de significativos estudos realizados por eruditos antes da sua destruição (Bastard e Christian M. Engelhardt). Esses estudos incluem cópias das miniaturas.

41 Este “penteador” característico das figuras femininas identificadas com vícios é também observável num capitel da catedral de Autun, igualmente do século XII, segundo PILOSU, Mário – *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 42.

não tenha, tal como também não tinha nas cantigas e não vai ter no teatro vicentino, uma correlação absoluta e directa com a realidade, neste caso particular vai pesar na escolha dos temas para as gárgulas, pois a propensão para a sua representação diz-nos que é um assunto significativo para a época medieval e tardo medieval.

As gárgulas referidas também enfatizam outra das ideias presentes na literatura religiosa: a mulher tem quase sempre o papel de sedutora e o homem é a sua vítima⁴². Claro que esta tendência, a de culpar a mulher pelas fraquezas masculinas, desculpabiliza o homem do pecado e vincula-o à mulher. A atitude das gárgulas expõe isso mesmo: a mulher exhibe uma postura sedutora não só pela nudez mas através de uma estimulação sexual directa. Neste caso, a nudez é licenciosidade, associada directamente ao pecado. Mas, atenção: a mulher, impelida pela luxúria, é raramente uma encarnação do demónio. É por ele coagida, mas poucas vezes o encarna, como no já referido “*Horto do Esposo*”, onde as mulheres, tidas como luxuriosas e maliciosas, têm uma maior inclinação para fazer o mal⁴³.

No “*Horto*” o castigo para quem incorre neste tipo de pecado vai desde penas modestas à pena máxima, a da condenação eterna pelo fogo do Inferno (a luxúria está intimamente ligada ao fogo, talvez relacionada com o fogo interior, metáfora da excitação sexual), dependendo da gravidade da situação e do seu contexto.

Outro aspecto a considerar é o poder social e religioso que o homem tem sobre a mulher, em particular sobre o seu corpo e sobre a sua capacidade de reprodução (por isso a Igreja não via com bons olhos quaisquer tentativas de controlar a natalidade), para além do papel desenvolvido pela mulher na economia doméstica: a seu cargo está, entre outros inúmeros afazeres, a preparação das refeições. Logo, a associação entre estes dois pecados, (ambos localizados no abdómen: estômago e baixo ventre) e a mulher vai ser “natural” e vai ser explorada e validada pelos teólogos, em particular por Alano de Lille (1125/30 – 1185) e São Tomás de Aquino (1225-1274). O primeiro estabelece a associação entre os dois pecados dizendo que a gula é a fonte da luxúria, ou seja, a boa comida predispõe para a lascívia e que a solução passa por uma abstinência de alimentos e bebidas (uma vez que a embriaguez também induz à luxúria), ideias expressas na “*Summa de arte praedicatoria*” e no “*Liber poenitentialis*”⁴⁴. Recomenda ainda castidade nos comportamentos.

42 No “*Sermonário*” de Frei Paio de Coimbra é exaltada a boa e humilde esposa, mas o teólogo não deixa de alertar para o facto do “sexo inferior” ter uma capacidade tentadora muito superior à do homem cf. MARTINS, Mário – *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986, p. 20-21. Esta visão estereotipada da mulher como sedutora e fonte de pecado tem a sua origem em Eva e está muito presente no Antigo Testamento. Ainda há bem poucos anos, em caso de violação, a tendência era para culpabilizar em simultâneo a mulher pelo poder sedutor que a sua feminilidade exerce sobre o homem.

43 *Horto do Esposo*, capítulo LIX, passagem 20, p. 313.

44 A biblioteca do Mosteiro de Alcobaça possuía um exemplar do *Liber poenitentialis*, realizado em 1399, actualmente na Biblioteca Nacional (Alc. 161).

Aquino segue de perto o exemplo de Alano e na *“Summa theologica”*⁴⁵ condena ambos os pecados contra os quais toda a comunidade é convidada a lutar, muito em particular os eremitas, os monges e os demais religiosos.

Claro que em termos práticos, tais concepções acabam por ter um impacto menor, pois estamos a falar numa sociedade onde a bebida habitual era o vinho (embora não fosse recomendado às mulheres) e que os alimentos, embora pouco variados e de modo geral, pouco abundantes junto das classes mais desfavorecidas, tivessem que cobrir as necessidades calóricas correspondentes às energias gastas nos pesados trabalhos a que o povo se dedicava no dia-a-dia. A gula aparece a condenar os exageros, mas acaba por se tornar num tema recorrente: em termos plásticos, as gárgulas exibem quase sempre a boca aberta, tal como acontece na gula *“por comer é tragar siempre estás bocabierto”*⁴⁶

No *“Horto do Esposo”* a associação entre gula e luxúria também está presente e lembra-nos novamente a atitude das gárgulas, nuas e de boca escancarada: *“Nom em convites de comeres de luxuria e de guargantuyce e em benydicēs...”*⁴⁷. A *guargantuyce* e a luxúria foram, segundo o autor anónimo, a origem do pecado original e é destes dois pecados capitais que *“veo e naceo a morte do corpo e da alma ē todolos homēs”*⁴⁸. Um tipo de vida dominado por estes dois pecados aproxima o homem dos animais: *“... o homē, quando se eçuya pella delectaçom corporal, obedecendo aas luxuyas e as guargantuyces, entō he cōparado aas animalias brutas e fecto semelhante a ellas”*⁴⁹.

6. As gárgulas enquanto representações do feio e do grotesco

Para além da importante vocação pedagógica, do ponto de vista da estética as gárgulas situam-se, numa larga percentagem, no território do feio e do grotesco. Neste caso concreto, grotesco pode ter dois sentidos: pode ser o caricato, o ridículo, a situação burlesca, ou o grotesco resultante da deformidade e/ou da disformidade. Na primeira situação acontece uma experiência estética diferente do feio, na segunda a fruição do grotesco enquanto deformidade aproxima-se e quase se confunde com o feio.

6.1. Aspectos grotescos e caricatos

Neste âmbito temos várias categorias, mais ou menos peculiares por se destacarem, em termos temáticos, das gárgulas anteriores, cujo objectivo último era sem dúvida moralizante.

45 Existiam na Biblioteca do Mosteiro de Alcobaça dois exemplares iluminados da *“Summa Theologica”* de São Tomás de Aquino, actualmente na Biblioteca Nacional (Alc. 266 e Alc. 269).

46 RUIZ, Juan – *Libro de Buen Amor*. Madrid: Edición Espasa – Calpe, 1962, p. 40.

47 *Horto do Esposo*. Passagem 30, p. 16.

48 *Horto do Esposo*, capítulo XVIII, passagem 35, p. 154.

49 *Horto do Esposo*, capítulo III, passagem 35, p. 97.

- Gárgulas rabo-ao-léu: nesta categoria temos seis gárgulas, pertencentes aos seguintes edifícios: Matriz de Caminha, Matriz de Azurara, Sé de Braga, Sé da Guarda, claustro de Sta. Maria de Alcobaça e Sta. Maria de Almoester (todas datadas da primeira metade do século XVI). À excepção de Almoester, todas as outras invertem por completo a tradição figurativa, pois a frente da figura humana está virada para dentro (Guarda) ou para baixo (Braga, Caminha, Azurara e Alcobaça) e exibem a traseira nua, de cócoras (Guarda) ou a fazer o pino (Braga, Caminha e Alcobaça), expondo o ânus! E é pelo ânus que as águas pluviais são escoadas. A representação do sujeito passa agora pelo inverso do rosto, pelo seu contrário, ou seja, por um aspecto comum ao ser humano, ao invés de o individualizar.

Este aspecto grotesco também pode ter uma interpretação bélica, pois a gárgula da Sé da Guarda está virada para Espanha e articulada com gárgulas-canhão. A exposição anal teria, muito provavelmente e neste contexto em particular, um carácter de desprezo e sublinha bem a importância do gesto na sociedade medieval e, como diz o ditado: “*De Espanha nem bom vento, nem bom casamento.*”



Figuras 5, 6 e 7 – Gárgulas rabos-ao-léu das Sé da Guarda (esq.), Sé de Braga (centro) e Matriz de Caminha (direita)

Outra questão, associada às gárgulas de Braga, Matriz de Caminha, Matriz de Azurara, Alcobaça e Almoester, é a ligação entre o rabo e o riso: a exposição dessa parte do corpo reporta ao riso e ao Carnaval, a uma Idade Média que também sabe brincar, ao mundo às avessas e à zombaria popular que decorre dos excessos que ainda vão marcar o século XVI, nomeadamente através da obra de Rabelais (1494-1553), frade franciscano, analisada por Bakhtin: “*Urina e matéria fecal transformam o medo cósmico em alegre espantinho de Carnaval*”⁵⁰. O riso e a boca aberta do *Gargantua* rabelaisiano também nos lembram as gárgulas.

50 BAKHTIN, Mikhail – *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo /Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993, p. 293.

Aristóteles e Alberto Magno haviam valorizado e integrado o riso na Idade Média, embora esta se revele permanentemente num espírito de grande seriedade oficial. Na prática e no quotidiano, o papel do riso é atestado pelos nossos ditos populares, conforme o historiador José Mattoso⁵¹: “O rir e o folgar não é pecado” ou “Folguemos enquanto pudemos que não faltará outra hora em que choremos, inda que não queiramos.” Mas o riso é património dos tolos: “No riso é o doído conhecido” ou mais actualmente “Muito riso, pouco siso.”

Estas referências a aspectos grotescos e escatológicos são comuns: nas cantigas de escárnio e maldizer um paralelo equivalente são as “sátiras coprónimas”⁵² como Mário Martins as classifica. No teatro vicentino, mais concretamente no “*Auto da barca do Inferno*”, o Parvo Joane morreu de caganeira – é uma maneira inocente e grotesca de falecer, embora possa estar relacionada com a cólera, comum na Idade Média. Estas gárgulas já não funcionam como exemplo edificante, mas focalizam o lado profano, o sentido irónico e burlesco, o des pudor. Não nos parece que reportem à condenação da homossexualidade ou a práticas como a sodomia, antes a uma faceta irónica e bem disposta, embora na Sé da Guarda possa funcionar também como um insulto.

Na torre da igreja de Nossa Sr.^a da Oliveira, Guimarães (séc. XVI), podemos observar uma gárgula, posicionada à esquina, inserida no primeiro registo, que representa uma figura masculina a protagonizar uma cena de *felatio* a si própria, numa estranha posição, de rabo virado para o exterior. E a sua representação é bem explícita, pois é bastante visível para o observador o falo erecto, que o artífice enfatizou exagerando a sua escala. Reportamo-nos mais uma vez ao estudo realizado por Maria Manuela Braga, já aqui citado e a um tema relacionado: o de “*tocar gaita*” ou “*tocar gaita-de-foles*”, com conotações sexuais relacionadas com a masturbação, comuns em alguns cadeirais. Em relação ao tema da nossa gárgula, a historiadora já havia detectado uma cena de *felatio* entre dois *putti* no portal da Sé de Lamego. Em última instância, estes temas reportam também ao pecado da luxúria, mas no masculino, a um aspecto mais escabroso e grotesco da sexualidade masculina. Mattoso afirma que “*podemos conhecer alguma coisa acerca do que os portugueses da Idade Média diziam da sexualidade, mas pouco ou nada ficamos a saber acerca do que eles realmente faziam*”⁵³. Ao que nós acrescentamos que, embora possamos conhecer algumas representações plásticas da sexualidade, também não podemos tomar ilações conclusivas, pois parece-nos que este tipo de representação nas gárgulas não são facetas do quotidiano pelo seu carácter excêntrico e mesmo extravagante.

51 Citados por MATTOSO, José – *Obras Completas – O essencial sobre os provérbios medievais portugueses*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 6, 2001, p. 313 e 323.

52 MARTINS, Mário – *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986, p. 107.

53 MATTOSO, José – *Naquele Tempo – Ensaios de História Medieval*. Lisboa: Círculo de Leitores, Coleção Obras Completas, n.º 1, 2001, p. 15.

Tamanha intemperança não deve ser encarada como anti-religiosa, como diz Huizinga: “Os excessos e os abusos resultantes da extrema familiaridade com as coisas sagradas, tal como a mistura insolente do prazer com a religião, são em geral característicos dos períodos de fé inabalável ou de uma cultura profundamente religiosa”⁵⁴.

6.2. O corpo disforme e desregrado como mirabilia

Para além destas gárgulas, na Igreja Matriz de Torre de Moncorvo temos dois tipos de corpos nus em oposição: por um lado temos, como já vimos anteriormente, corpos para a luxúria, elegantes e belos, por outro, temos um corpo nu, disforme, de realismo grotesco e bestial:

- Gárgula-corcunda: constitui um excelente exemplo de uma figura feia e grotesca pelo aspecto disforme da sua corcunda, mais acentuado pelo facto da figura se encontrar nua, exibindo órgãos sexuais masculinos. Mesmo o modo como foi representado plasticamente acentua a sua deformação física, em paralelo com a expressão de sofrimento da face. Esta representação encerra algo de excessivo, quer em relação à própria gárgula, quer em articulação com as outras: o seu tronco largo e baixo, as suas pernas curtas e a exposição do sexo destacam-no do conjunto das demais.

Os desvios à normalidade, o lado monstruoso, exemplificado na gárgula anterior, preocupavam tanto o clero, como toda a sociedade medieval. Tais prodígios *contra natura* são problematizados pelos teólogos medievais: Santo Agostinho legitima-os e integra-os pela vontade divina, o que faz com que existam, independentemente da nossa vontade ou compreensão. Tais inquietações atravessam toda a Idade Média e têm uma importância fulcral no âmbito da estética: “a *fremusura do corpo* he azo de soberua, e a fealdade e a pequena quantidade do corpo muytas vezes faz o coraçõ mais puro”⁵⁵. O autor do “Horto” continua a dissertar sobre o feio e sublinha que um corpo feio pode albergar um bom coração e conclui que a fealdade física não torna o homem casto, mas fá-lo menos luxurioso, humilde e soberbo: “a fealdade do corpo aproueyta ao homẽ pera prol da sua alma”⁵⁶. Em contexto renascença são encarados, à luz do médico Ambroise Paré (1509-1590) como “coisas que aparecem fora do curso da natureza (e que, na maioria dos casos, constituem sinais de alguma desgraça que vai ocorrer) ...”⁵⁷. Paré enuncia as treze

54 HUIZINGA, Johan – *O Declínio da Idade Média*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1985, p. 169.

55 *Horto do Esposo*, capítulo XVII, passagem 5, p. 149.

56 *Horto do Esposo*, capítulo XVIII, passagem 0 -5, p. 151.

57 PARÉ, Ambroise – *Monstruos y prodigios*. Introdução, tradução e notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela, 1987, p. 21.

causas que os originam, que vão desde a glória de Deus, à sua cólera, à quantidade excessiva de sémen ou a sua falta, ao modo inadequado como se senta a mãe ...

- Gárgula hermafrodita: inserida num contraforte da fachada de Santa Maria de Belém, temos uma figura feminina, pois exhibe grandes seios, mas por outro lado, com uma das mãos segura um enorme falo. A sua face é a de uma figura já com uma certa idade, cuja expressão esboça um esgar picaresco. Exhibe patas de leão.



Figura 8 – Igreja Matriz de Torre de Moncorvo: gárgula corcunda



Figura 9 – Mosteiro de Santa Maria de Belém: gárgula hermafrodita

Representações plásticas de andróginos e hermafroditas não abundam na arte em Portugal, o que não quer dizer que não fossem “episódios” de desordem física desconhecidos do quotidiano medieval português. Esta configuração da gárgula é curiosa porque usa um tipo de fonte (escrita ou visual) que não corresponde às descrições físicas e às gravuras do “*Chronica Mundi*” ou “*Liber Chronicarum*” de Hartman Schedel (1440-1514), datado de 1493, do qual temos dois exemplares em Portugal: uma edição de 1493 pertença da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, Convento da Nossa Sr.^a da Graça, em Lisboa e uma edição de 1497, propriedade da Ordem dos Eremitas de São Paulo do Convento do Santíssimo Sacramento de Lisboa. Nas duas gravuras respeitantes aos indivíduos hermafroditas, aparecem-nos dois seres, um de traços faciais masculinos (barba) e outro de traços mais femininos, em que em ambos se verifica uma dualidade corporal, metade masculino, metade feminino. Isto resulta,

em termos formais, num arranjo assimétrico (um seio de mulher de um lado e peito de homem do outro)⁵⁸.

Quem segue de muito perto esta iconografia dos andróginos é o “*Livro das maravilhas do Mundo*” de Johan Mandeville (1300-1372), mas impresso em 1524 e em 1534. As suas gravuras respeitantes aos seres andróginos são inequivocamente devedoras do “*Liber*”⁵⁹. Esta organização do corpo do andrógino usando um eixo vertical provém, segundo Ambroise Paré, de Aristóteles. Embora mais tardia, a obra de Paré também se refere a estes seres, apontando uma causa para a sua origem e dividindo-os em quatro tipos, a partir da predominância de características mais femininas ou masculinas, relativamente aos órgãos sexuais⁶⁰.

Estas representações teratológicas medievais, no geral, colocavam questões pertinentes acerca da sua humanidade, se a mesma também existe na desordem corporal. No caso dos hermafroditas e corcundas constituem um caso muito particular de monstruosidade grotesca, pois não se referem a raças monstruosas remotas, mas respeitantes ao quotidiano. A sua exibição pública em representações como as gárgulas induz a pensar que, em última instância, funcionem como um incentivo ao cumprimento de preceitos sexuais, uma vez que a sua transgressão produz estes desregramentos.

7. Que funções para as gárgulas? Articulação com o público-alvo

A partir da reflexão estética produzida na Idade Média (num período compreendido entre a Patrística e a Escolástica tardia) propomos a seguinte esquematização, realizada a partir da leitura e da análise de alguns textos de teólogos e estetas⁶¹, que abarca todas as funções que são atribuídas à obra de arte (para a maioria dos estetas a obra preenche mais do que uma destas “funções”):

- Teorias que vinculam o carácter utilitário da obra de arte (para a maioria dos estetas da escolástica, o belo e o bem têm valor por si próprios; o útil tem valor em relação a outra coisa):

58 Conforme imagens reproduzidas em RICHART, Manuel Barbero – *Iconografía animal – La representación animal en libros europeos de Historia natural de los siglos XVI y XVII*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1999, 2º volume, p. 647-648 e KAPPLER, Claude – *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Akal, 1986/2004, p. 164-165.

59 Conforme RICHART, Manuel Barbero – *Iconografía animal – La representación animal en libros europeos de Historia natural de los siglos XVI y XVII*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1999, 2º volume, p. 489.

60 PARÉ, Ambroise – *Monstruos y prodigios...* p. 37 e seguintes.

61 A partir das obras dos seguintes autores: TATARKIEWICZ, Wladyslaw – *Historia de la estética. II La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 1989 e do mesmo autor – *Historia de la estética. III La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Ediciones Akal, 1991/2004; PI, Jèssica Jaques – *La estética del románico y el gótico*. Madrid: A. Machado Libros, 2003; e da consulta de fontes: PSEUDO DIONÍSIO AREOPAGITA – *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002; BOAVENTURA, Santo – *Obras de San Buenaventura*. Madrid: Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949, 5 volumes.

- a) A obra de arte é útil, porque educa, evangeliza – função pedagógica (São Gregório Magno, Walafrido Strabo, Honório de Autun, Hugo de Folieto, São Boaventura).
- b) A obra de arte é útil porque preserva memórias – função *historicista*, mas que também é didáctica (João Damasceno, Guilherme Durando, Honório de Autun, São Boaventura).
- Teorias que enaltecem a função simbólica da obra de arte (Pseudo Dionísio Areopagita, João Damasceno, Hugo de S. Victor, São Tomás de Aquino).
- Teorias que enfatizam o carácter anagógico da obra, o arroubamento místico que a sua contemplação origina – função anagógica (Pseudo Dionísio Areopagita, João Damasceno, São Tomás de Aquino).
- Por último, teorias que dissertam acerca do prazer sentido durante a fruição da obra, em particular perante o belo (mas também o feio) – função hedonista (Abade Suger, S. Bernardo de Claraval, São Boaventura, São Tomás de Aquino).

Mas quando falamos na função simbólica e na função anagógica, a utilidade da obra de arte também se estabelece em relação a algo de outro, ou seja, a obra tem uma dependência religiosa e social, não é autónoma, quer ao nível do processo de produção, quer na fruição. Quando os autores medievais nos falam da obra pelas suas qualidades plásticas, estão a enaltecê-la por si mesma, independentemente da sua possível utilidade e a intuir já a sua vocação estética e a sua autonomia discursiva, portanto hedonista. É o desencadear de um processo relativo à autonomia da obra de arte que se vai desenvolver durante séculos. As imagens adquirem funções semânticas de acordo com o seu público-alvo e a quem as produz também cabe um importante papel. No processo de significação das imagens ocorre uma perda de autonomia plástica, embora neste procedimento se cumpra a função da obra.

Posto isto, que funções cumprem as gárgulas em questão? Como vimos, as suas funções inserem-se dentro do campo que tira partido do seu carácter utilitário, porque, em última instância, as gárgulas analisadas, ao se constituírem como *exempla*, edificam e estabelecem um paralelo, embora indirecto, com a palavra escrita e falada (sermões, pregações, exemplo de vidas de santos).

Estamos aqui a falar acerca de um processo de comunicação: as imagens educam (e em última instância, edificam) se o indivíduo fruidor possuir algumas referências face aos conteúdos que se querem transmitir. É o caso das gárgulas que figuram a luxúria, ou as representações de frades e freiras, de cariz moralizante. No caso das gárgulas rabo-ao-léu, o sujeito fruidor, embora tenha algumas referências (cuja origem se prende com cantigas de jograis e trovadores ou com o teatro medieval), vai produzir uma impressão pessoal do que vê, a partir da sua experiência de vida e da sua cultura. Essa leitura pessoal, que se emancipa de sermões, vai produzir uma experiência estética mais enriquecedora, na

medida em que a imagem já não se submete a um pressuposto pedagógico, cujo fim é utilitário, mas pode dedicar-se ao prazer da fruição, acto estético por excelência. É esta autonomia artística, assente numa fruição estética liberta de fins que dá às gárgulas “rabo-ao-léu” características mais próximas da “obra aberta” de Umberto Eco⁶².

Mas o sujeito fruidor para as gárgulas não é sempre o mesmo, podendo dividir-se entre o público em geral (para as gárgulas expostas no exterior dos edifícios, onde todo e qualquer indivíduo as pode observar) e um tipo de público muito especial: os monges e os frades (para as gárgulas dos claustros). No caso das gárgulas analisadas, temos esta situação diferenciada em Santa Maria de Alcobaça: na fachada principal do mosteiro temos duas gárgulas mulher, nuas, mas no claustro temos uma maior provocação sexual, através da representação de uma figura híbrida, síntese entre um corpo de mulher e cabeça de cão, que manipula os mamilos com as mãos. Quando o público-alvo se particulariza como nesta situação, não podemos deixar de pensar numa certa intencionalidade. Terá sido causado pela crise e declínio na cabeça da Ordem de Cister em Portugal? Prender-se-ia com o facto de nos finais do século XV a vida do mosteiro ter entrado em crise, que se prolongará século XVI dentro: *“Aquando da visita do abade de Claraval, em 1532, apesar dos esforços desenvolvidos, o estado do mosteiro ainda era preocupante. A ausência de disciplina monástica, a falta de recurso dos monges e o estado de degradação dos edifícios eram evidentes”*⁶³.



Figura 10 – Gárgula do Claustro de Sta. Maria de Alcobaça

As gárgulas que podemos observar (quatro na fachada e trinta e quatro no segundo andar do claustro D. Dinis) resultam da intervenção manuelina, ocorrida no primeiro quartel do século XVI, cerca de 1519, atribuída à coordenação de João de Castilho e com a colaboração de Mestre Nicolau, ou seja, contemporâneas da crise monástica.

62 ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Edições Difel, 1989.

63 SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir.) PINA, Isabel Castro, ANDRADE, M^a Filomena e SANTOS, M^a Leonor Ferraz de Oliveira Silva – *Ordens Religiosas em Portugal – das Origens a Trento – Guia Histórico*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 103.

Para Sicardo de Cremona, o claustro “*simboliza o paraíso celeste*”⁶⁴, imagem do jardim do Éden e da alma, sítio onde a mesma se acolhe e “*se abriga da confusão de pensamentos carnis e unicamente se entrega à meditação de temas celestiais*”⁶⁵. Como sabemos, a leitura de códices era, de modo geral, realizada no claustro, como o atestam vários testemunhos. Mas a leitura e reflexão não eram as únicas funções do claustro: também neste espaço se ensina, se escreve, se copia, se redige documentação variada, funcionando também como *scriptorium*⁶⁶.

Cabe agora perguntar pelo impacto das gárgulas nos claustros. É quase garantido que desviariam a atenção dos monges e frades, pois atraem, inevitavelmente, os olhares. Mas será que essa atracção é benéfica para os monges? S. Bernardo de Claraval (1091 – 1153) na “*Apologia ad Guilhelmum Abbatem*” legou um importante testemunho, embora não seja a partir de gárgulas, mas sim de capitéis esculpido onde estão representados uma grande variedade de bestas e de híbridos: “*De resto, nos claustro, diante dos irmãos a fazer leituras que faz aquela ridícula monstruosidade, aquela disforme beleza (deformis formositas) e bela disformidade (formosa deformitas)? (...) Tão grande e tão admirável aparece por toda a parte a variedade das formas que mais apetece ler nos mármore que nos códices*”⁶⁷.

Daqui concluímos que as esculturas figurativas (as que exibem seres híbridos e monstruosos) atraem os olhares dos monges, desviando-os da boa leitura e meditação. No mesmo texto, Bernardo questiona o valor pedagógico deste tipo de esculturas para o público em geral e que frutos se pretendem obter com a devoção às imagens. Mas também questiona o valor pedagógico das obras em relação aos monges. Daqui resulta que S. Bernardo se incline mais a verificar uma inutilidade didáctica presente nestas obras quando o público é o monge (e por esse motivo considera improficua a presença de iluminuras nos manuscritos cistercienses) articulando já o problema da obra e seu público-alvo. E como justifica essa ineficácia didáctica? Porque este tipo de imagens, em vez de terem um efeito educador, atraem os olhares, distraem o monge, perturbam a sua mente com pensamentos menos próprios ... ou seja, o feio e o grotesco têm um poder sedutor que o belo não tem.

A “*deformis formositas*” ou feia beleza decorre da fruição da deformidade que pode ser observada em algumas esculturas, ou seja, é assim que S. Bernardo classifica a experiência estética que decorre da observação de imagens que sofreram um processo de desfiguração, de alteração formal. Esta feia beleza refere-se a algo que é entendido como belo, um tipo

64 Sicardo de Cremona – Mitrale, citado por Pl, Jéssica Jaques – *La estética del románico y el gótico*. Madrid: A. Machado Libros, 2003, p. 186.

65 *Ibidem*, p. 186-187.

66 Conforme assim o indica o Costumeiro do Mosteiro de Pombeiro: “*Deinde sedeant post refexionem in cluastro et uacent lectioni contentque et scribant et gramatici exeant legere*” fols. 50 v-51r citado por MATTOSO, José – *Religião e cultura na Idade Média Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, Coleção Obras Completas, n.º 9, 2001, p. 229.

67 CLARAVAL, S. Bernardo de – *Apologia para Guilherme, Abade*. Tradução e notas de Geraldo J. A. Coelho Dias. *Mediaevalia – Textos e Estudos*. Nº 11 e 12. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida (1997) p. 67.

de belo deformado, mas que S. Bernardo conclui da experiência estética que é feio. Já a bela fealdade ou “*formosa deformitas*” reporta-se a um tipo de feio tão fascinante, que é belo, ou seja, a sua fealdade (deforme) está bem representada. Ou seja, na feia beleza, o rigorista cisterciense refere-se ao feio enquanto forma, enquanto que na bela fealdade é o tema que é feio, mas pode ser tratado, em termos plásticos, de modo belo⁶⁸.

No entanto, através do texto também pressentimos um duplo sentimento, contraditório, que tem origem na classificação de “ridícula monstruosidade”. O uso destes termos pode dar ao leitor a ideia que o objectivo de Bernardo era depreciar as obras dos artistas, que produzem tais monstros, mas por outro lado, enaltece-as em seguida através da “admirável feia beleza”. Mas vejamos outro trecho de S. Bernardo a propósito do feio: “*Não permitais a vós mesmos serdes ignorantes do belo se não desejais ser confundidos pelo feio*”⁶⁹.

Concluimos assim que é assaz significativo conhecer o belo para aprender a distingui-lo do feio, mas também está presente a ideia de que a presença do feio introduz confusão e desordem. E porquê? Porque a confusão instaurada pelo sentimento contraditório já está presente nos próprios termos que S. Bernardo usa, quase dicotomias, na “*Apologia*”: feia beleza e bela fealdade. Fica assim realizada uma ponte entre os dois textos. Ou seja, tanto o belo como o feio encerram aspectos contraditórios, em especial quando se confrontam. O feio origina, para S. Bernardo, um sentimento duplo e contraditório, pelo fascínio que o mesmo encerra, despoletando um sentimento de vergonha: “... *se a gente não se envergonha destas frivolidades...*”⁷⁰. Este trecho também pode ser entendido no sentido de desestetizar a obra, pois o prazer que resulta da fruição da mesma não interessa aos homens cultos, é algo que os monges prescindem, mas a que os ignorantes têm acesso. Para o povo, resta-lhe o prazer, aqui conotado com o universo do corpo. É a primazia do lado racional sobre os sentidos: a razão da obra é mais relevante que o prazer que a mesma despoleta.

Mas o texto da “*Apologia*” revela uma riqueza estética e crítica muito maior daquilo que suspeitámos: ao descrever os capitéis esculpidos, Bernardo revela-nos que a obra de arte é para si uma fonte complexa de experiências pessoais. E faz mesmo uma leitura sociológica das obras que lhe provocam tais experiências estéticas, questionando o que é que aquele tipo de obra (pergunta pela forma e pelo tema) faz ali, naquele espaço, ou seja, ele pergunta pela liberdade artística e pela adequação e conveniência das esculturas dos capitéis ao lugar. Bernardo enumera também aquilo que vai caracterizar uma larga percentagem da escultura monumental do românico. Aborda as condições psicológicas

68 São Boaventura vai seguir esta ideia de muito perto ao dizer que “*a imagem do diabo é bela, quando representa bem a fealdade do diabo e, neste aspecto, ela própria é feia.*” Citado por ECO, Umberto (dir.) – *História da beleza*. Lisboa: Edições Difel, 2004, p. 133.

69 CATTIN, G. – Saint Bernard de Clairvaux, 1960, citado por SIMSON, Otto Von – *A Catedral Gótica – Origens da Arquitectura Gótica e o Conceito medieval de Ordem*. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 183.

70 CLARAVAL, S. Bernardo de – *Apologia para Guilherme, Abade...* p. 67.

da obra quando descreve as formas: os artistas inventam novas e diferentes possibilidades formais, ou seja, aproxima a teoria estética medieval do carácter dinâmico presente na plasticidade das manifestações simbólicas e metafóricas da criação artística. E ainda nos fala da recepção da obra pelo público-alvo (neste caso os monges), embora não lhe agrade o comportamento demonstrado, em que “*apetece ler mais nos mármores do que nos códices...*” e de certeza que haveria lugar para exercícios de interpretação “dos mármores” e que decerto que ocupavam muitas horas dos monges...

Este discurso austero constitui-se como uma crítica a Cluny e à sua estética do ornamento e da decoração, mas também funciona como um eco ao bestiário românico, atribuindo aos monstros e outros seres fantásticos, frutos da imaginação dos artistas, uma legitimidade estética e artística. Infelizmente vai também sublinhar a não necessidade de ornamentação nos espaços monásticos cistercienses. Perpassa em toda a “*Apologia*” uma clara e evidente indicação face ao carácter prescindível, mesmo inútil, frívolo, da pintura e da escultura em favor de um despojamento decorativo. S. Bernardo e a Ordem de Cister reconhecem assim o poder sedutor da imagem, mas não só da imagem bela, visto que essa sedução está tão ou mais presente nas feias imagens, que se oferecem à investigação visual por parte dos monges. Esta distracção da oração através da contemplação do feio também conduz o pensamento dos monges a aspectos terrenos e pagãos, mesmo diabólicos e não ao universo do celestial.

A austeridade de S. Bernardo de Claraval não vê com bons olhos o fascínio que as imagens exercem sobre os monges, pois só o povo iletrado deveria ser sensível às mesmas. E questiona o porquê das obras de arte: acontecem porque os bispos promovem a devoção popular através de imagens e de metais preciosos, ou seja, mantêm-se o primado da função pedagógica: segundo S. Bernardo, o móbil para a produção da obra de arte reside na educação das massas populares, pois deveriam ser inúteis para os monges.

A estabelecer um paralelo interessante com o discurso de S. Bernardo é o texto conhecido por “*Pictor in Carmine*” também do século XII, redigido por um cisterciense (Adam Dore?), citado pelo historiador de arte espanhol Boto Varela, pese embora a sua grande extensão: “*Advertido con pesar el hecho de que en el santuario de Dios pueda haber pinturas ridículas, y que éstas son más bien deformes monstruosidades que ornamentos, desearía – si fuese posible – ocupar las mentes y los ojos de los fieles con maneras mas comedidas y útiles. Los ojos de nuestros contemporáneos pueden ser capturados por un placer que no sólo es vano, sino incluso profano (...) considero una excusable concesión que puedan al menos deleitarse con este tipo de pinturas que, como ocurre en los libros de los laicos, pueden sugerir cosas divinas al iletrado, y mover al letrado a amar las escrituras*”⁷¹.

71 Citado por VARELA, Gerardo Boto – *Ornamento sin Delito. Los seres imaginarios del Claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Burgos, Abadía de Silos, 2000, p. 55.

O autor questiona ainda se é mais útil contemplar, no altar, toda uma panóplia de seres como a águia bicéfala, centauros, quimeras, ou as acções dos Patriarcas, episódios do Antigo e do Novo Testamento. E justifica a presença destas temáticas através de um espírito de tolerância que a Igreja sempre teve para com os pintores: “*Es la presunción de los pintores la que ha introducido estas competiciones de fantasía, que la Iglesia no debería haber aprobado durante tanto tiempo: ciertamente parecía aprobar lo que no ha cesado de tolerar con culpable resignación (...) consideren ellos mismos en cada caso la fabulación y como abunda en su propio sentido, concediendo únicamente lo que enaltece la gloria de Cristo*”⁷².

Apesar do texto se constituir contra a presença de seres monstruosos e fantásticos no espaço sagrado e de criticar a postura dos responsáveis pela excessiva condescendência com que têm tratado o assunto, o texto, em particular o último trecho, abona a favor da argumentação que favorece o sentido semântico das imagens românicas. O primado da função da arte devia, segundo o autor, assentar em aspectos pedagógicos, exclusivamente de índole religiosa. Ajuda a perceber como seriam encaradas algumas gárgulas, em particular as que exibem temas menos próprios, ou seja, funciona como um importante testemunho face à fruição da obra de arte em contexto medieval, embora com cautela, pois é considerável a distância temporal entre as gárgulas referidas, realizadas nos séculos XV e XVI e o texto.

8. Notas finais

As gárgulas aqui analisadas, em particular aquelas que são representações de comportamentos e atitudes menos próprias para membros do clero e as gárgulas que ilustram pecados como o da gula e da luxúria, funcionam como *exempla*, cuja intenção é a mudança de postura, em particular no que diz respeito ao universo sexual. Igual função têm as gárgulas que se inserem no âmbito dos *mirabilia*, pois enfatizam que o lado monstruoso é originado pelo desregramento e deste modo funcionam como ensinamento para uma vida recatada. Pretendiam, a par dos sermões edificantes, captar a atenção do público através de um meio diferente, para aspectos negativos do comportamento humano. Não contradizem nem a falta de um controlo iconográfico rigoroso, nem a sua estrita aplicação a zonas mais nobres e visíveis, nem colocam em causa a sua aplicação por parte dos artífices. Aquilo que aqui provámos é o inverso: as gárgulas são rigorosamente vigiadas em termos temáticos. Mesmo as que representam temas mais grotescos e mesmo escatológicos, como os rabos-ao-léu, ilustram a ideia do “mundo às avessas” e a importância do riso.

72 Ibidem