

## IV Escultura Românica e Sua Iconografia

Sa e a época românica foi muito inovadora na arquitetura, foi-o muito mais ainda pela recriação, renovação e larga difusão da linguagem escultórica, em cujas realizações, tão eloquentemente, se nos mostra a «vontade artística» deste tempo. É no período românico que se reinventa o uso da escultura, colocando-a ao serviço da arquitetura, da ilustração religiosa e da devoção. Nos tempos antecedentes ela quase desaparecera de todo. Após a época tardoromana, ela foi conotada com a idolatria e considerada como pagã. A escultura figurativa foi temida durante grande parte da Alta Idade Média e quase desapareceu no decurso deste período. Foi muito rara e timidamente que, no Ocidente e nos lugares de culto, a imaginária começou a aparecer, pelos finais do século X, a pretexto e como invólucro antropomórfico de relíquias. O exemplo mais conhecido é o da imagem de Santa Fé de Conques, feita para guardar as suas venerandas cinzas. A partir dos começos da centúria seguinte, a escultura, em relevo, inicia uma fase de «experiências» em capitéis e em alguns dintéis de portas de igrejas, fenómeno bem documentado no Sul de França. Mas só na transição do século XI para o século XII ela vai explodir nos grandes portais de igrejas de peregrinação, como se vê em Compostela ou em S. Sernin de Toulouse. A escultura passa a encher os tímpanos e as arcadas dos portais de igrejas, um quadro arquitetónico que, por ser considerado do como «Porta do Céu», cada vez mais a solicita, como lição e como decoração. As

entradas principais das igrejas românicas deverão apresentar programas teofânicos da *Maestas Domini*, conjuntamente com outros de ilustração ou de sentido apotropaico. Estes programas também serão sempre uma manifestação de «vontade decorativa». É a partir de então que a escultura devocional, que havia aparecido, furtivamente, à laia de arca de relíquias, passou a ter uma franca aceitação, favorecendo o aparecimento de novas devoções.

Arte muito nova, a escultura românica nasce carregada de simbólico e muito sujeita ao quadro arquitetónico donde emerge, razão pela qual ela tem um pretendido esquematismo mental e um refinado expressionismo que distorcem, um pouco, os modelos naturais em busca de significativos contrastes de escala e de expressão. E assim, a escultura românica nos evidencia, ao mesmo tempo, um ar de familiaridade e outro de estranheza.

### Escultura Arquitectónica

É no quadro da arquitectura religiosa e por solicitação desta que a escultura românica se desenvolveu. Não admira pois que a escultura desta época seja, muito dominantemente, de índole arquitetónica. E esta foi tão estimada que até se modificam os enquadramentos arquitetónicos para estes, melhor e mais densamente, a poderem receber. A nova escultura figurativa aparece-nos, primeiramente, no espaço do cesto dos capitéis, o que originou uma re-

estruturação da sua composição escultórica. Encontrámo-la depois em dintéis de portais. Será, porém, algo mais tarde, muito nos finais do século XI, nos obra-douros de grandes igrejas como Compostela, que a escultura vai explodir, passando a ocupar todo o quadro alargado dos portais, desde o tímpano e arcadas até às colunas. Ao longo do século XII e ainda no século XIII, os programas escultóricos dos portais vão-se enriquecendo e encenando cada vez mais. Começou-se por sucintas representações de Cristo na Glória do Céu até se chegar às grandes encenações do Juízo Final com toda a Igreja de Deus presente, como se patenteia no Pórtico da Glória, do Mestre Mateus, em Compostela. Esta escultura arquitetónica nasceu com um relevo muito plano, geralmente feito em *carvette*. No decurso de todo este período, ela continuará a adoptar sempre a modalidade do relevo, mas este foi ganhando cada vez maior saliência, mais movimento e outra espacialidade.

Importa conhecer a antropologia do portal axial das igrejas românicas, as suas funções e os seus valores, para compreendermos porque é que este quadro arquitetónico tanto requereu a escultura e que programas solicitou. Este fenómeno novo e a sua rápida difusão europeia só se compreendem, apesar das dificuldades e dos custos que acarretou, devido ao alto significado e à grande importância que então se atribuiu ao portal ocidental das igrejas. Ele era concebido como Porta do Céu, como Pórtico da Glória e até, conforme designação antiga, Paraíso. Era este pórtico que presidia ao espaço cemiterial que, sistematicamente, ocupava o espaço da sua frente. Aquando dos enterramentos, aqui se recitava a oração *In Paradisum: No Paraíso*. Uma série de inscrições, gravadas sobre portais, confirma-nos tudo isto. Uma de Moreaux (Poitou) diz-nos que o portal por onde se entra, «ladeado do boi e do leão, é semelhante à entrada do tem-

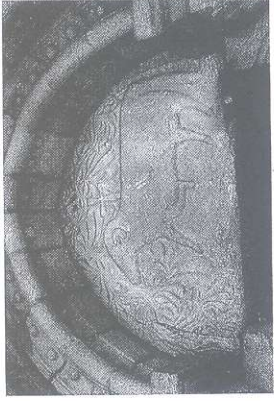
plo santo de Salomão». «Tu que entras, olha o Céu», recomenda outra. Compreendemos assim que no tímpano dos portais se represente Cristo na glória do Céu, isto é, uma cena de *Maestas Domini*.

Outras inscrições de portais românicos falam-nos da vontade de proteger a entrada. Uma epígrafe do portal de S. Pedro das Águas roga «ao Deus dos Exércitos que defenda a entrada e a saída desse templo». Muitas das representações de figuras sagradas, de animais terríficos e até de signos apotropaicos dos nossos portais românicos respondem a esta pretensão. As inscrições que nos documentam a sagração de igrejas e que, no geral e muito notoriamente, encontramos em tímpanos ou na ombreira de portais têm, implicitamente, esta mesma significação. Elas garantiam que *terribilis est locus iste*, conforme as palavras do ritual da sagração, porque o sagrado é ambivalente, protege mas também castiga quem o não respeita.

Sem dúvida que foram estas concepções relativas aos portais das igrejas que levaram os encomendadores e os artistas a concentrarem sobre o seu espaço uma rica gama de escultura, uma mais sagrada e evocativa do Céu e outra de índole protectora ou com reconhecida capacidade de afugentar o mal. E assim compreendemos também porque é que a escultura românica se concentra nos portais e sobre as demais aberturas, deixando despidas as paredes da igreja, como esplendidamente se evidencia na Igreja de Bravães. Será difícil encontrar-se tão grande contraste entre um portal axial, pletórico de escultura, e a restante fachada, tão notoriamente nua.

As representações da *Maestas Domini* nos portais românicos portugueses mostram-se muito simplificadas, tanto que a sua maioria está reduzida ao mínimo. Elas evidenciam-nos, sempre, notórias características regionais, próprias de um românico de periferia, e uma arte não muito requintada. As nossas figurações da





> Igreja de Fonte Arcada (Póvoa de Lanhoso): tímpano do portal ocidental, com o tema do Agnus Dei.

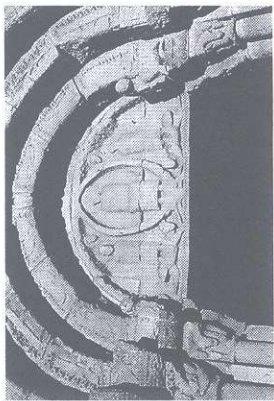
nimbada. Devem representar dois profetas, um dos quais será S. João Baptista. A estas duas figuras hirtas e verticais, contêm-se dois personagens, horizontais, estendidos no chão, nitidamente figurados como estando nus, colocados sob os pés dos profetas e segurando o pedestal de Cristo. Estes representam, sem dúvida, Judas e o herege Ario. Esta cena, sem paralelo na escultura europeia, é conhecida na ilustração de Saltérios. Na origem, é uma iluminura que aparece a ilustrar o Salmo 110, o celebrado versículo referente a Cristo: «senta-te, enquanto ponho os teus inimigos como escabelo para os teus pés». Este modelo iconográfico é já bastante vulgar na arte imperial romana que muitas vezes representou o imperador calando os vencidos.

Esta *Maiestas Domini* do tímpano de Rates está ambientada pela figuração do Tetramorfo, sob o arranque das arquivolvas, e pela dos Apóstolos e anjos turiferários e crucíferos sobre as arcadas do portal. Apesar do provincialismo da realização e da sua elementaridade técnica, o portal principal de Rates teve uma programação temática concebida com razoável grandeza, representa uma configuração muito original de uma teofania e é a mais ampla realização portuguesa de um portal românico como «Pórtico do Céu». É obra concebida na segunda parte do século XII e, pelo relevo e papel dado aos anjos, tem já sintomas de ambiência gótica.

A representação da *Maiestas Domini* com a figuração do *Agnus Dei* é, entre nós, a mais vulgar e também, o que não admira, a mais simplificada. Ela é sobretudo frequente na área da diocese de Braga o que terá a ver com resistências da mentalidade pré-românica que tanto estimou o Apocalipse. Em nenhuma outra parte da Península ele aparece tão densamente. Temos representações de *Agnus Dei* nos tímpanos dos portais principais das igrejas de Arões, de Fonte Arcada, do Mosteiro de Banho,

centes à mesma escola regional que tem fortes ligações com a Galiza, mostram-nos figuras atarracadas, com grandes cabeças, muito sujeitas à lei do quadro, isto é, ao semicírculo do tímpano, e sem panejamentos refinados. O portal principal de S. Salvador de Anciaes mostra-nos uma composição teofânica mais ampla. O tímpano, bordejado por folhagens segundo a escola de Rates, apresenta o Pantocrator cercado pelos símbolos dos evangelistas. É uma figuração com um relevo muito plano, sem perspectiva escultórica, ainda muito presa ao risco preliminar feito sobre a pedra lisa. A série de Apóstolos das arquivolvas, que se inicia com S. Pedro, à direita, e S. Paulo, à esquerda, tem um tratamento bem mais relevado. Na Igreja de Sepins (Cantanhede) guarda-se parte de um tímpano com o Pantocrator sentado em majestoso cadeiral, ladeado da Água e do Anjo. Faltam os símbolos de S. Marcos e de S. Lucas que talvez estivessem no dintel. Uma das curiosidades iconográficas desta representação é a de ter substituído a mandorla de Cristo por uma arcada e a de ter realçado a majestade de Cristo pela notoriedade da sua catedral. No Museu Machado de Castro expõe-se um fragmento de uma figura que parece ser a de um Pantocrator, de panejamentos rebuscados, caindo em escada. É obra atribuível aos meados do século XII e será o mais antigo Pantocrator de Portugal. Os exemplos anteriores são mais tardios.

Iconograficamente, merece algum destaque a *Maiestas Domini* do portal axial de Rates por constituir um programa excepcional na escultura românica europeia e por ser o mais elaborado programa escultórico do românico português, embora esteja muito desgastado pelo tempo e, sobretudo, por causa da má qualidade da pedra utilizada. Com um razoável tamanho, o tímpano mostra-nos Cristo sentado dentro de mandorla, ladeado por duas hieráticas e frontais figuras de pé e cabeça



> Igreja de S. Pedro de Rates (Póvoa de Varzim): tímpano do portal ocidental com iconografia inspirada no Salmo 110, vendo-se ao centro o Pantocrator dentro da mandorla.

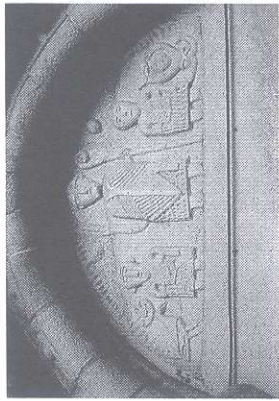
*Maiestas Domini* são apenas de dois tipos. Uma, as mais europeias, mostram-nos o Pantocrator, isto é, Cristo celeste, sentado na glória do Céu, dentro de mandorla, com um livro na mão esquerda e a direita erguida, em atitude de abençoar, ladeado de anjos, dos evangelistas e de apóstolos. Outras representam Cristo, na glória do Céu, sob a forma de *Agnus Dei*, crucífero. O primeiro tipo de *Maiestas Domini* inspira-se bastante no Evangelho e o segundo, que é uma representação muito peculiar de Portugal, tem como fonte o Apocalipse de S. João. O indicativo mais seguro de que se trata de uma *maiestas* é a representação dos evangelistas, sob a forma do Tetramorfo, isto é, com a Água (S. João), o Leão (S. Marcos), o Touro (S. Lucas) e o Homem/Anjo (S. Mateus). A representação do Sol e da Lua, ao seu lado, tem significação afim, embora mais laxa. Estes dois tipos de *Maiestas Domini* podem aparecer reduzidos ao símbolo nuclear, o do Pantocrator ou o do *Agnus Dei*.

Cristo Celeste, na forma de Pantocrator, representa-se, entre nós, meia dúzia de vezes. Vemo-lo, sem mais, no tímpano axial de Rubiães. No portal de Bravães, está acompanhado por dois anjos que seguram a mandorla e por apóstolos, elementarmente, esculpidos ao longo das arcadas. Estas duas representações, pertencem

de Arnóia e de S. Cristovão de Coimbra. Temo-lo também em portais laterais de Bravães, de Rates, de Cedofeita e de S. Pedro das Águas. Só em Rates a encenação da *Maiestas Domini* através do *Agnus Dei* é muito nítida porque, aqui, ele é acompanhado pelos símbolos dos evangelistas. Este tema teofânico do *Agnus Dei* tornou-se muito popular e foi perdendo o seu carácter apocalíptico e simbólico. Tanto que o tema até se naturalizou. No portal de Fonte Arcada, o Cordeiro de Deus representa-se entre folhagens que quase debeca e, no tímpano de Paradela (Barcelos), um grande *Agnus Dei* crucífero é acompanhado por um cordeiro mais pequeno, como se fora a sua cria.

Próxima da concepção românica do portal de igreja como «Pórtico do Céu» está a ideia de que ele é «Porta da Salvação», esta mais ligada à mentalidade gótica, embora apareça já no período anterior. Esta concepção levou a que se representasse, muitas vezes, na entrada das igrejas, a cena da Anunciação, por esta ter sido o primeiro grande acto da história da Salvação. Os portais de Rubiães e de Bravães, sobre as suas colunas médias, mostram-nos esta cena. Em Rubiães, no lado direito da porta, esculpiu-se o anjo Gabriel, de cabelos partidos, cédula na mão esquerda e a direita erguida, saudando a Virgem. Apre-



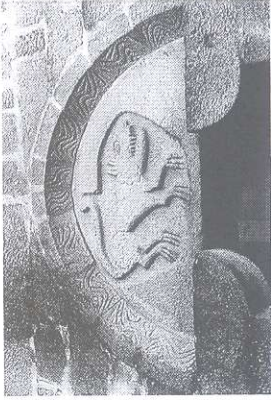


> Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde): tímpano do portal ocidental.

senta barba, iconografia rara mas não única, o que indicia a importância que se lhe dá. No lado oposto, vemos a Virgem, de véu e touca na cabeça, manto e vestido com barra e com as mãos erguidas, em palma, a receber a saudação angélica. São esculturas pouco libertas dos fustes donde emergem, mostram cabeças grandes, corpos e pancejamentos realizados com pouca destreza e datação do começo do século XIII. A Anunciação do portal de Bravães está integrada num programa escultórico mais rico e, devido à figura da Virgem, tem um interesse iconográfico muito maior. O anjo Gabriel mostra barba, não tem asas, e apresenta um vestido liso, cingido por faixa. No outro lado, esculpiu-se Nossa Senhora com véu na cabeça e vestido de barra que desce até aos pés e é cingido por faixa. A mão direita da Virgem, estende-se sobre o peito, significando a aceitação da mensagem do anjo, e a esquerda poisa sobre o seu ventre, já algo avultado, indicando que irá ser mãe. Certamente que as serpentes, enroladas no fuste do lado, completam a cena. Teremos pois uma Virgem apocalíptica, inspirada numa iluminação do género da que se representa no Apocalipse de Lorvão. E esta será a primeira escultura da tão portuguesa Senhora do Ó. A obra deste portal pertencerá à parte final do século XII.

Dentre os temas protectores das entradas, esculpidos nos portais das nossas igre-

portais norte da Igreja de Melgaço tem, como animal de guarda, uma grande eloquência iconográfica. O quadrúpede que se esculpiu no portal de Ferreira de Aves, Sãto, deve ser outro canídeo. Igual significado, embora seja um símbolo mais erudito, tem o Leão. Por isso, também aparece a guardar os túmulos. Há portais com leões em Rates, em Tarouquela, em S. Pedro das Águas, em Lamego e em S. Pedro de Coimbra. Será na parte interna do portal de S. Salvador de Anciães, onde vemos dois leões com desmesurados e significativos olhos abertos, a servir de gonzo da porta, que o seu simbolismo de animal de guarda mais se evidencia. Estão conforme a crença de então que acreditava que o leão, mesmo dormindo, estava sempre de olhos abertos. As Serpentes gravadas no tímpano de Sanfins de Friestas e nos dois portais da Capela da Comenda de Távora, Ponte da Barca, devem ser comparadas com a representação do Grifo e do Basilisco no tímpano do portal norte de Rio Mau. Por mundividência arcaizante, estes animais terríficos, porque postos de guarda, protegiam. No sofito dos dinteis dos portais axial e sul de Rates esculpiram-se duas serpentes enlaçadas que também conhecemos em restos de S. Pedro de Coimbra. Estão por debaixo dos pés de Cristo glorioso e do *Agnus Dei*. O seu posicionamento tanto pode significar-lhes um papel de guarda da porta, como o de serem uma ilustração do Salmo 91.13, que nos fala do Messias, «caminhando, sem malefício, sobre a áspide e a vibora». Até deverão ter as duas significações, porque, como vimos sentindo, os símbolos românicos, mesmo quando contextualizados, têm valores polissémicos, em leque. As «cabeças em bico» ou de grande boca, mais ou menos felinas, dispostas ao longo de arcada dos portais, trincando toro ou dispostas sobre ele, são também, quais cabeças de Medusa, temas de protecção. Aparecem numa dúzia de igrejas em redor de Braga,



> Igreja Matriz de Melgaço: tímpano do portal lateral norte, com cão ou leão de motivação apotropaica.

no Alto Douro e em S. Pedro de Coimbra. Este tema é originário do Centro-Oeste de França, donde passou para Inglaterra, em meados do século XII. Pela mesma altura chegará também a Portugal, onde se popularizou, perdeu e se transformou. Curiosamente, as «cabeças em bico» são vulgares no românico tardio das Astúrias, mas não aparecem na Galiza.

Os «nós de Salomão» do tímpano lateral de Orada, as pentalfas de S. Pedro de Varais, as cruzes imbrincadas do mosteiro de Pitões das Júnias, as rosetas e os discos helicoidais de diversos portais são outros indiscutíveis signos apotropaicos, a que se atribua a capacidade de afugentar o mal.

Não consideramos aqui os portais historiados de Vilar de Frades e de Couciro, habitualmente classificados como românicos, porque a sua escultura narrativa resulta de restauros abusivos e inventivos do século XIX. Pelo modo dos temas, pela técnica escultórica, pela patine e desgaste, a arcada historiada de Vilar de Frades, mas apenas esta, a que mostra a bailadeira, o cavaleiro, o bispo, etc., é um falso novecentista, tanto como os carabineiros, à moda de soldados da Revolução Francesa, do portal de Couciro.

Sobre as arquivoltas de muitos dos nossos portais românicos, há ainda muita outra escultura, tanto animalésca como vegetal ou geométrica, feita com uma finali-





> Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde): capitel da Capela-Mor com feínos em pose ofensiva enleados por entrelaçado.

Alto Minho, desde Bravães a Longos Vales, temos capitéis com serpentes dotadas de cabeça de mulher, as quais representarão as Jãs da mítica popular de então, hoje chamadas «bichas mouras». É esta representação demoníaca que acompanha a Virgem apocalíptica do portal de Bravães. O Sagitário, centauro com arco e seta, é, dentro os signos do Zodíaco, o único que claramente nos aparece, como podemos ver em capitéis de Rio Mau e de Longos Vales. É possível que algumas representações de peixes, de caprídeos e de outros animais possam aludir ao mesmo ciclo mas não os vemos em contexto iconográfico que no-lo garanta. Dentre as cenas mais ligadas ao profano, representadas em capitéis, citemos a dançarina acrobática, acompanhada de músico tocando pandeiro ou órgão de mão, na Capela-Mor de Ferreira, os jogos acrobáticos com corda na Matriz de Barcelos e em Tabuado, o guerreiro de Rio Mau e a cena de guerra do capitel de Amorim, Póvoa de Varzim, o domador de animais e os tocadores de olifantes da Sé de Braga ou de Rates, e as caçadas em capitéis de Barrô. Na entrada da Capela-Mor de Rio Mau, à nossa esquerda, há um capitel que, frontalmente, nos mostra um personagem com báculo em T. Su- Pedro Dias que mandou fazer esta obra, em 1151. Outro tanto poderá sugerir um capitel da Capela-Mor de Fonte Arcada que nos mostra personagem com báculo. Não é certo que o tocador de viola do capitel de Rio Mau cante a história dos três homens de braço dado que se representam na outra face. Parecem-nos representações tematicamente desligadas. Dentre as diversas cenas buscadas ao mundo animal, citemos um capitel de Paço de Sousa, cujo cesto nos mostra duas águias preparadas para devorar um coelho, acabado de ser apanhado.

O diálogo de coexistência, o cruzamento, a maior ou menor aceitação e as sobreposições entre diferentes correntes, oficinas e artistas, umas que privilegiavam os capitéis decorados com animais e outras que os preferiam ornados com temas vegetais, é um dos aspectos mais ricos da história da nossa escultura românica, entre os finais do século XI e os inícios do século XIII.

Não admira que, devido à poderosa tradição moçárabe, numa primeira fase, domine a inspiração vegetal, como evidenciam capitéis cúbicos de Ribeira Lima e outros antigos de S. João de Almedina, de Cedofeita, de Águas Santas, de Braga e de Rates. Uns mostram folhas altas e simples, outros acantos largos e espinhosos e outros folhagens estilizadas e entrelaçadas. Um de Rates mostra-nos o cesto decorado com palmetas de recorte clássico. Porém, aqui, em Rates, existe um trio de capitéis antigos, com decoração animal, atribuíveis à primitiva igreja aos finais do século XI ou inícios do século XII, que nos dão conta da existência de uma outra corrente, também arcaica, que conhecemos mal.

Pelos meados do século XII, duas poderosas e distintas correntes desenvolveram e afirmaram no românico português o capitel com decoração animal. Uma tem origem no românico galego meridional e afirma-se em Ganfei e em Rio Mau (1151) e, depois, por todo o Alto Minho. Ela marcou os padrões e o estilo de muita escultura românica do Norte de Portugal pela segunda metade do século XII e mostra ainda alguns fôlegos nos inícios do século XIII. Gosta de representar animais musculados, personagens com grandes cabeças e cabelo bem assinalado, embora estreme e desenvolva também capitéis de folhagens, fortes e reviradas, muito características. Outra corrente, com raízes francesas, utiliza animais de menor porte que esculpe mais delicadamente, representando-os, antiteticamente, com a cabeça sob as espinhas do ábaco, substituindo as vo-

lutas. Ela afirma-se avassaladora em S. Pedro de Coimbra e na segunda fase da Igreja de Rates, sendo depois assumida em muitos obradours do românico bracarense e duricense. Este motivo decorativo tornou-se tão frequente que os capiteiros da área de Braga até o trasladaram para a decoração das aduelas das arcadas das arquivoltas dos portais, uma solução local, muito artesanal, que nos certifica das suas limitações, mas que tanto ajuda a caracterizar o românico bracarense do último terço do século XII. Nesta época, já triunfava o gosto pelos capitéis com ornamentação vegetal, exibindo-a bem encestada, em cesto mais reduzido e proporcionalmente mais alto, os quais acompanham as primeiras tendências protogóticas. Capitéis de Unhão, de Ferreira, de Pombal e outros de Coimbra mostram-nos a criatividade e os apuros técnicos a que chegaram os nossos canteiros.

A adopção, origem e transformação dos motivos vegetais ou dos temas geométricos é outro aspecto importante para o conhecimento da escultura românica. Devido ao legado pré-românico onde arrancou, não admira que os reduzidos temas vegetais do românico antigo tenham uma forte recordação clássica. Temos as ramagens em meandros, as folhas acanto recortadas e outras mais esguias e as pal-



metas clássicas, dentro do seu enquadramento ovalóide. Na decoração geométrica dominam os velhos enxaquetados. Pelos meados do século XII, devido às experiências dos artifices e à multiplicação dos obradouros, operam-se muitas novidades. A palmeta clássica desdobra-se para nos oferecer dois motivos diferentes, o das folhas internas que Coimbra desenvolve e o do contorno ovalóide que a área bracedense adopta como motivo seu, porque se adaptava às dificuldades de trabalhar o granito. Outro motivo vegetal de larga aceitação, então aparecido e certamente de origem muçulmana, é o tema das folhas lanceoladas, tão esquemáticas e desenhadas. A nível geométrico e embora seja exemplo único, acentue-se que temos uma nítida influência da arte almóada dos finais do século XII, nos recortes serpentiformes e nas perfurações circulares do portal de Ferreira, o qual nada deve ao da Catedral de Zamora, como se tem escrito. E finalmente, que no românico de Coimbra, desde as folhagens que cobrem o *Agnus Dei* de Mirleus cujo recorte segue o dos atauriques árabes, à decoração geométrica da Sé Velha e até nas vestes digitalizadas do Pantocrator de Sepins, não faltam influências de raiz muçulmana.

A escultura românica teve ainda um notável desenvolvimento no quadro dos cachorros que aguentam os lacrimais das paredes de igrejas. Os do Alto Minho são singularmente importantes. Terá sido nas cachorradas que a escultura românica mais se vulgarizou e resistiu, ao ponto deste gosto ter voltado a renascer, em algumas partes do Norte, nos séculos XV e XVI. Sobre os modilhões os temas são mais livres, mais populares e mais variados que os dos capitéis, se bem que mais desgarrados. A maior parte mostrará decoração geométrica, mas há muitas centenas de outros ornados com temas vegetais, animais e humanos. São vulgares os que apresentam cabeças de touro, caprídeos e

outros animais. Um da Sé de Braga mostrará, provavelmente, a primeira figuração de uma «cabeça-bico» a prender um toro, feita entre nós. Há modilhões que mostram homens nus em acrobacias, como em Friestas, mulheres de pernas abertas como que dando à luz, em Longos Vales e Rubiães, homens tocando o corno na Sé de Braga, dançarina em Rates, tocador de viola e um nobre de perna cruzada em Rio Mau, pedreiros com suas cabaças ou carregando pedra em Boelhe, etc. É evidente que se muitos destes temas nos aparecem também em capitéis não é menos certo que o escultor ao fazer os cachorros usava de outra liberdade e neles até desenvolveu temas que hoje consideramos eróticos. De um modo geral, os cachorros historiados mais antigos apresentam-nos figuras inteiras ao passo que no românico tardio, além de serem menos frequentes, mostram apenas bustos ou cabeças.

O escultor românico gostava de apresentar variedade, uma atitude antagonica ao que recomendavam as ordens arquitectónicas antigas. Ao gosto clássico de apreender capitéis iguais para uma mesma parte de um edifício, o artífice deste tempo, até sobre um mesmo portal, procura mostrá-los todos diferentes. Criticando este padrão estético, já S. Bernardo falava nessa rebuscada variedade, *operosa varietate*. De um modo geral, podemos dizer que a escultura românica portuguesa tem muita variedade regional e atinge um bom nível no trabalho de capitéis, encestando a decoração com soluções muito criativas e, tantas vezes, com excelente técnica. Isto evidencia-nos que as oficinas de capitéis tiveram tradição e uma actividade artesanal continua, o que não aconteceria com a decoração das arcadas dos portais onde é notória a falta de experiência e de escola escultórica. As composições dos nossos portais, mesmo as mais extensas, não têm grandes rasgos de sintaxe, nem grandes registos. Só o portal de Rates nos

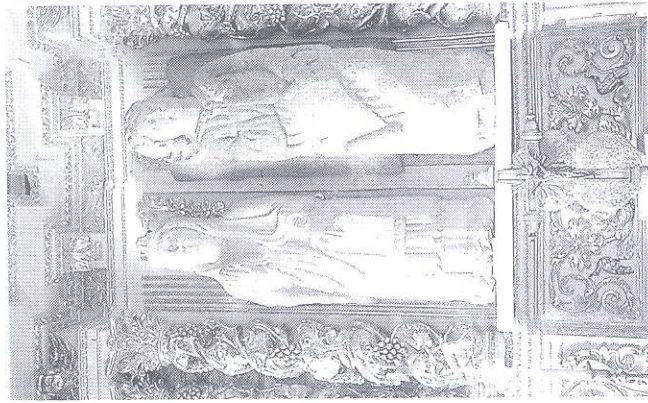
## Escultura Devocional

A não ser imagens alusivas a Cristo Crucificado, vulgares em cruzeiros processionais ou de altar, as demais estátuas devotas, tanto da Virgem como de Santos, eram extremamente raras na época românica. A mentalidade religiosa de então considerava as relíquias mais eficazes na intercessão e, por isso, elas respondiam melhor à devoção e às necessidades dos crentes. Eram estas que atraíam os fiéis e as raras estátuas existentes, sistematicamente associadas a «milágres», até se tratavam



> Sé do Porto: anjo da fachada ocidental (MN/MC).





> Igreja de Carracedo de Montenegro (Vaiços): Anunciação.

como se fossem relíquias. Nas grandes e frequentes procissões de então, para além da cruz hasteada, impunha-se sempre a amostragem de relíquia. O hábito de as mostrar, nas procissões ou nos altares, dentro de invólucro antropomórfico ajudou a desenvolver a ideia da estatuária devota e a sua aceitação. O papel da escultura arquitectónica, bem mais dinâmica, não terá sido menor. No decurso do século XI foi-se aceitando o costume de colocar relíquias ou cruzes sobre o altar e, a partir do século XII, o arranjo das grandes igrejas passa a solicitar também imagens e, pouco depois, até pequenos retábulos.

Conhecemos muito mal a estatuária devocional portuguesa do século XII. Há referências à sua existência, por exemplo, na Sé de Coimbra e alguns testemunhos do século XIII sugerem-nos que a devoção particular a «majestades» já deveria ter alguma extensão na centúria anterior.

O Museu Machado de Castro guarda uma escultura proveniente da igreja de S. João de Almedina, muito frontal, com braços e mãos muito presos ao peito, certamente do século XII, a qual, pelo livro e pela barba que nos exhibe, deverá representar um Apóstolo. E tudo sugere que seja o patrono da igreja, S. João Evangelista. Em calcário, mostrando apenas a parte superior do corpo, própria para estar colocada sobre altar ou em nicho, esta imagem está muito próxima da forma dos relicários. E até é possível que o tenha sido, mas o deficiente restauro que teve não nos permite verificá-lo. O Anjo da Sé do Porto, exposto no Museu Machado de Castro, será o trabalho mais elaborado e douto de toda a nossa escultura românica. Está bastante mutilado. Falta-lhe a cabeça, uma parte das asas e as mãos que avançavam para a frente. Faria parte de uma Anunciação. Na parte da frente, as vestes mostram-se em pregueados curvilíneos, juntando-se mais densamente entre as pernas, segundo uma distribuição e um esquematismo românicos com paralelos no Centro e no Oeste de França, embora os pânçamentos do seu lado direito, tubulares e a cair direitos até aos pés, lembrem já o estilo gótico. Este torso de anjo, em granito local, com as mãos já libertas do tronco, mostra-nos uma movimentação e uma naturalidade de corpo que reflectem o protogótico. Não será anterior aos finais do século XII. A Anunciação de Carracedo de Montenegro, apesar do anjo se inspirar no profeta Daniel do Pórtico da Glória de Mestre Mateus, é já um grupo gótico. A exemplo de outras partes e pelas notícias documentais, poderemos suspeitar que as imagens devocionais de Nossa Senhora seriam do tipo de *Sedes Sapientiae*, isto é, mostrarmos-nos iam a Virgem sentada, frontal, com o Menino também sentado, no regaço ou sobre a sua perna. As representações do Salvador, sentado, de mãos erguidas mostrando as chagas, aparecem então, embora

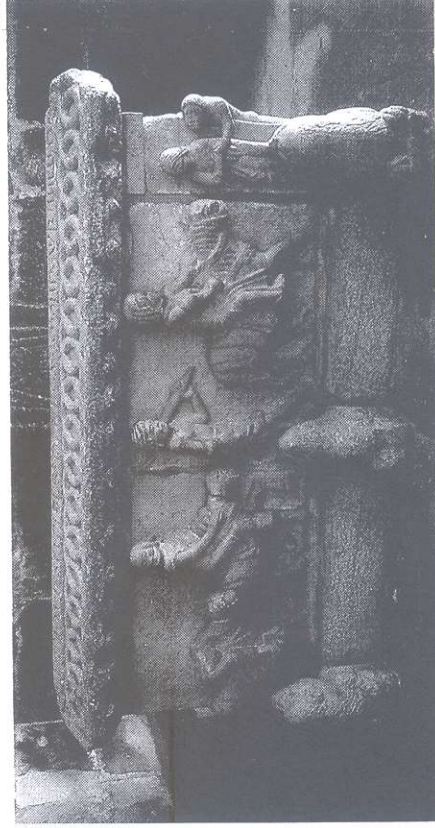
só as conhecemos em pequenos relevos das cruzes processionais. As imagens devocionais românicas desapareceram pois, quase totalmente, umas por serem de madeira e todas pela mudança de gosto.

### Escultura Funerária

A partir da época românica, a escultura tumular começa a ter uma relevante importância. Foi neste período que se lançaram as bases para a densa e exuberante arte funerária da época gótica. No período pré-românico são raríssimos os túmulos ricamente esculpidos. E estes fizeram-se para réstos santificados. É o caso do sarcófago de Dume. Para este renascer da arte funerária muito contribuiu o desenvolvimento da arte da pedra que o românico significava, mas, sobretudo, as novas atitudes mentais perante o Além e perante os restos mortais. Individualizou-se então a vida futura. A crença no julgamento particular de cada alma, logo após a morte, torna-se comum e esta ideia associa-se à aceitação e divulgação da fé no Purgatório. Os poderosos começaram a valorizar, cada vez mais, as suas linhagens e reservam, junto de cate-dral ou de mosteiro, a maneira de panteão,

um local de enterramento com um serviço duradouro de sufrágios. Esta vontade de tornar mais notória e permanente a sepultura favoreceu a sua monumentalização.

Durante o século XII, os túmulos continuaram a ter um aspecto muito simples. Mostram, geralmente, uma caixa interior antropomórfica. A decoração exterior, quando existe, resume-se, normalmente, a umas cruzes ou a algumas arcadas. A tampa poderá apresentar ainda uma decoração em estola. Sabemos que os primitivos túmulos do conde D. Henrique e de D. Teresa, na Sé de Braga, eram muito simples, o que levou o arcebispo, D. Diogo de Sousa, a mandar fazer novas arcas. Passando por Santa Cruz, D. Manuel ficou impressionado com a simplicidade dos túmulos de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I e, por isso, determinou que lhes fossem feitos os magníficos sepulcros-retábulo onde ainda hoje se guardam as suas cinzas. O grande encomendador da obra da Sé Velha, D. Miguel Salomão, morto em 1180, foi enterrado, em Santa Cruz, numa arca absolutamente lisa e só no século XIV se esculpiu, sobre a sua tampa, uma cruz e dois escudos de armas. Acentue-se que não devemos associar, antes de uma observação minuciosa, a da-



> Mosteiro de Paço de Sousa (Penafiel): Cenotáfio de D. Egas Moniz de Riba Douro na sua actual organização.



tação de um túmulo à da morte da pessoa nele enterrada. Não faltam exemplos de arcas reutilizadas, como sucedeu com o arcebispo de Braga, S. Geraldo, que ocupou uma sepultura antiga, conhecemos exemplos de túmulos feitos ainda em vida dos destinatários, como o de D. Dinis, e, frequentemente, muitos foram elaborados bastante tempo depois do falecimento dos destinatários. Neste caso temos os vulgares cenotáfios, muitas vezes de tamanho médio ou reduzido, que se destinavam a recolher os ossos ou as cinzas ou até uma simples memória.

O mais celebrado túmulo românico português será o de Egas Moniz, que o Mosteiro de Paço de Sousa abriga. Tal como hoje se apresenta, este monumento incorpora elementos pertencentes a dois cenotáfios diferentes, de épocas e estilos bem distintos. Do túmulo mais antigo resta-nos a tampa com uma inscrição alusiva ao destinatário e as duas placas laterais, esculpidas, hoje colocadas uma sobre a outra. Um relevo historiado de um facial mostra-nos a cena da viagem, a cavalo, do aio de D. Afonso Henriques até Toledo, vítima da sua palavra, juntamente com sua mulher e os dois filhos, para se entregar a D. Afonso VII de Leão. O outro facial apresenta uma decoração vegetal, tipo palmeta, compartimentada em triângulos feitos por toro quebrado. A escultura desta obra é bastante tosca, frontal e sem perspectiva. Mostra um relevo arredondado e evidenciam-nos um artífice sem grande escola. Parece-nos que este cenotáfio de Egas Moniz, que morreu por 1146, estava certamente destinado a ser colocado, visivelmente, junto do portal principal da igreja. E deverá datar dos finais do século XII. Esta datação não se coaduna muito com o aspecto arcaizante do trabalho, o qual símula maior antiguidade, mas esta obra não será anterior porque, além de ser um cenotáfio, dificilmente a lenda do aio que ela narra estaria formada antes desta data.

Certamente após as obras da actual igreja ou quando se fez o edifício funerário que existiu ao seu lado, encomendou-se um novo sarcófago para os restos mortais do aio e fundador do mosteiro. A renovação de sarcófagos para os restos mortais de fundadores de mosteiros ou para outros com feitos célebres tornou-se frequente. Em Vila Boa do Bispo renovara-se o túmulo de D. Sismundo. Afonso X de Castela mandou fazer um novo túmulo para o Cid. Este novo cenotáfio de Egas Moniz, além dos topos, tem apenas um lado decorado. No facial dos pés, representa-se a cena da sua «morte santa», assistida, com Egas Moniz na cama, cabeça enfaixada, saindo-lhe pela boca uma figura desnuda que simboliza a sua alma eleita. Esta é recolhida por dois anjos psicopompos. Ao seu lado, aparecem quatro mulheres familiares a chorar, mostrando-se na habitual atitude de arrancar os cabelos. No outro topo, representa-se a sua tumulação, presidida por bispo com báculo, mitra e livro. É, porém, na face lateral, frontal, onde se representa a lenda da sua viagem a Toledo, que se evidencia a notável melhoria técnica, estilística e narrativa relativamente ao primeiro túmulo. Os relevos desta nova versão estão bastante bem perspectivados e mostram-se cheios de vida e movimento. Em médio e alto relevo, evidenciam-nos uma plasticidade e uma espacialidade já góticas. A sua execução não deverá andar longe dos meados do século XIII. O pilar de altar de Paço de Sousa, representando a «coluna» da igreja que foi S. Pedro, tem algumas proximidades formais. Estilisticamente o autor principal do segundo túmulo do aio poderá estar relacionado com a escultura do Centro-Oeste de França. A própria iconografia dos cavaleiros lembra o tema do «cavaleiro glorioso» dessa região francesa. Pelo exposto, reconhecemos que a arte funerária medieval, em Portugal, é, sistematicamente, da época gótica.

## V Pintura e Miniatura Românicas

Os homens medievais amaram extraordinariamente o colorido. Os contrastes de cores, nos tecidos, nos livros, nas vidrarias ou nas paredes, a fim de realçar figuras, formas arquitectónicas ou motivos esculpidos, eram requeridas na ambiência das igrejas e indispensáveis para a sua magnificência. O colorido, assim como a música e a luz, antropologicamente, são circunstâncias necessárias nas manifestações do sagrado e do festivo. Muito estimadas, as cores tiveram um lugar relevante na simbólica de enão, na liturgia e na vida profana, e a algumas delas até se lhe atribuíram virtudes especiais. A sociedade do tempo tinha uma tal apetência estética pelo colorido que S. Bernardo, em nome do ideal de austeridade e da concentração dos monges, proibiu o uso de cores nos seus mosteiros. Hoje muito pouco nos resta deste antigo colorido. A voragem dos tempos, a mudança de gostos e as muitas reformas das antigas igrejas prejudicaram a sua conservação. Conserva-se a ilustração dos manuscritos que nos chegaram.

### Pintura

Não se conhece, em Portugal, qualquer testemunho de pintura a fresco que se possa atribuir, com segurança, à época românica. Este facto causa-nos alguma estranheza, dado que, em algumas regiões da vizinha Espanha, ela aparece com relativa frequência. E, como as outras, também as

nossas igrejas românicas ofereciam amplas superfícies para a sua execução, como se irá verificar com o fresco gótico, a partir do século XIV. Esta ausência é tão notória e tão longa que talvez não nos permita falar em destruições ou perdas sistemáticas, mas antes nos poderá fazer suspeitar de que as nossas paredes românicas, bem aparelhadas, não foram concebidas para receber estuques e pinturas murais, a fresco. A necessidade de colorido era satisfeita pela pintura directa sobre a pedra. Na Sé de Braga, o restauro deste monumento revelou-nos a existência de capitéis e de frisos enxaquetados pintados a ocre. O mesmo se nota em Rio Mau. À semelhança de muitos outros conhecidos portais, caso do Pórtico da Glória de Compostela ou o da Sé de Tui, poderiam também ter sido coloridos os programas esculptóricos das entradas de algumas das nossas igrejas românicas que a falta de abrigo e as intempéries dos tempos apagam. Testemunho esclarecedor é o que podemos observar na Igreja românica de Sermaçelhe. O seu restauro último revelou-nos temas românicos, esculpidos, realçados pela cor e alguns cachorros lisos, que estiveram escondidos durante séculos, ornados com rosetas pintadas a ocre. Estes testemunhos, conservados por mera casualidade, sugerem-nos que muitas peças arquitectónicas onde era habitual haver decoração, caso de tímpanos, e que hoje encontramos nuas poderiam ter tido pinturas. Sobre este tema, acentuemos as ausências. Temos testemunhos de pintura