



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Reche Ontillera, Alberto; Souza, Guilherme Queiroz de; Vianna, Luciano José (Eds.).

Beatris dos Santos Gonçalves¹

A Arte de se eternizar: reflexões sobre as imagens tumulárias em Portugal medieval

The art of becoming eternal:

Reflections on the images of medieval tombs in Portugal

Resumo:

O presente artigo objetiva discutir o uso das imagens na Baixa Idade Média em Portugal (séculos XIV-XV) na arte tumulária através da análise dos jazigos da Rainha D. Isabel de Aragão, do Arcebispo de Braga Gonçalo Pereira, do cavaleiro Fernão Gomes Góis e do fidalgo Fernão Teles de Meneses. Tais monumentos fúnebres destinados, por excelência, aos nobres, reis e eclesiásticos, tinham por escopo deixar esculpidas e impressas de maneira simbólica suas vontades, prestígios, exercícios e domínios em sua última morada.

Palavras-Chave:

Idade Média; Portugal; Arte Fúnebre.

Abstract:

This article aims to analyze the use of images in the Middle Ages in Portugal (XIV-XV centuries) at the funeral art, through the study of the tombs of Queen Isabel of Aragon, Archbishop of Braga Gonçalo Pereira, knight Fernão Gomes Fernão Gois and Sir Teles de Meneses. Such funerary monuments were, par excellence, for the nobles, kings and ecclesiastics, who had to leave scope for carved and printed in a symbolic way their wills, prestige, and domains in their last home.

Keywords:

Middle Ages; Portugal; Funeral Art

¹ Pós-doutoranda em História Medieval na Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente da Universidade Candido Mendes (UCAM) e da UniLaSalle (Niterói). Pesquisadora do Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos – *Scriptorium* / UFF.

*Deveríamos definir o homem como
animal symbolicum e não como animal rationale.*
Ernst Cassirer

Ser memorável. Eis o desiderato dos homens em todos os tempos e, principalmente, daqueles que vivenciaram a Idade Média. Homens e mulheres medievais reconheciam-se enquanto membros de uma dada comunidade a partir de laços de pertencimento que os permitiam identificar a si e os demais. Tais vínculos eram construídos em vida, mas podiam se estender para além desta, ou seja, quando do momento da morte e, ainda, da pós-morte. Portanto, era necessário deixar sua marca para que a memória de seus feitos continuasse a ser exaltada e lembrada por aqueles que ficavam através de variados meios, a exemplo das esculturas presentes em seus túmulos.

Tal realidade não foi diferente para Portugal. Nos idos do medievo, a arte tumular destacou-se como um dos aspectos mais significativos da escultura portuguesa, abarcando o imaginário coletivo daquela sociedade. Neste sentido, o historiador holandês Johan Huizinga (2006:35), afirmou que “[...] em nenhum outro lugar era o uso da obra de arte mais importante que nos túmulos, domínio onde a escultura da época melhor se revelou”.

Apesar da possibilidade de se perpetuar por meio de monumentos fúnebres ser restrita a poucos, circunscrita principalmente aos nobres, reis e alto clero, haja vista o alto custo cobrado pelos artesãos para sua produção, estes constituem importante fonte de estudos para o historiador, uma vez que as imagens podem não somente traduzir e reafirmar a figura política, jurídica, religiosa e/ou militar do morto, mas também estampar anjos, apóstolos e santos a fim de evocar a proteção do sagrado para guiá-lo pelos incertos caminhos do além.

As imagens presentes nas edificações fúnebres eram capazes de *enunciar* o que era interessante ser eternizado sobre aquele que ali jazia. Por meio dos túmulos, perpetuava-se não somente a memória daquele que falecera, mas, do mesmo modo, imortalizava a obra do artesão responsável pela construção, compartilhando o desiderato de ser conhecido por aqueles que diante das sepulturas se quedavam contemplando o morto e admirando, principalmente, os adornos, as feições, os detalhes que envolviam sua obra. Desta feita, o artesão almejava ser notado por buscar no produto de seu labor a perfeição, com escopo de alcançar boa fama e garantir patrocinadores e encomendas ao seu atelier.

Antes mesmo de verticalizar as abordagens pertinentes ao estudo da escultura tumular no medievo português e da escatologia envolta nessa questão, faz-se necessário prestar alguns esclarecimentos referentes ao uso e à funcionalidade das imagens para o Ocidente cristão na Idade Média.

1. Considerações propedêuticas sobre imagem e arte medieval

O conceito de imagem no âmbito medieval se define, à luz das teorias de Jean-Claude Schmitt (2002b *passim*), como representações visuais de algo (reais ou imaginárias), expressas numa variedade de suportes, como fotografias, pinturas, esculturas, entre outros. Contudo, a palavra imagem é do domínio do imaterial, mais precisamente da imaginação.

A relevância dada às imagens resulta de um processo histórico marcado por inúmeras mudanças ocorridas na sociedade cristã medieval e por representarem, ainda, tendências profundas da cultura de uma época, permeadas de valores simbólicos, funções religiosas, políticas, ideológicas, pedagógicas e até mesmo mágicas.

Neste sentido, para o estudo da história, a imagem constitui-se em uma importante possibilidade de fonte do tipo monumental, que em seu visual revela complexas interações sociais trazidas pela experiência ímpar proporcionada pela análise da imagem, diferentemente da fonte documental (Cf. Le Goff, 2012). As especificidades da imagem e da língua não permitem que a primeira seja designada como ilustração de um texto. Ressalte-se que tal tratamento dado às fontes iconográficas assumiu grande destaque a partir das teorias e métodos desenvolvidos pela escola de Warburg (Ginzburg, 1999:46).

“A imagem, mesmo quando participa de um texto, nunca é um texto a ‘ser lido’ e o historiador deve banir do seu vocabulário a expressão demasiada freqüente de ‘leitura das imagens’. É o percurso diacrônico de um texto escrito ou oral que permite apreender o sentido deste. Ao contrário, o sentido de uma imagem é dado na sincronia de um espaço que é preciso apreender na sua estrutura, na disposição das figuras sobre sua ‘superfície de inscrição’, nas relações ao mesmo tempo formais e simbólicas que elas mantêm entre si” (Schmitt, 2002a: 595).

As imagens e a arte são tradicionalmente domínios dos historiadores da arte. No entanto, com a evolução da prática histórica, a história da arte veio

contribuir para ampliar seus questionamentos sobre sua própria disciplina. No âmbito do estudo da imagem, é preciso que o historiador recorra aos instrumentos analíticos do historiador da arte a fim de proceder à reconstrução de uma época. Neste diapasão, do mesmo modo que outras formas simbólicas, “[...] a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade” (Cassirer, 2001: 234).

“O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função; revelar as mais secretas modalidades do ser” (Eliade, 2002: 8-9).

O conceito de arte não define categorias de coisas, mas um tipo de valor. Este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas, indicando o resultado de uma relação entre uma atividade mental e uma atividade operacional.

Desta maneira, para que haja uma colaboração fecunda, necessário se faz utilizar uma metodologia específica para a análise das imagens, a partir da problemática histórica que considera o lugar das imagens no funcionamento das sociedades. Logo, para a eficácia das discussões relativas às imagens e às respectivas relações que as envolvem, *a priori* critérios teórico-metodológicos precisam ser estabelecidos, tais como conceituação, funcionalidade, delimitações temporais e espaciais e tratamento das fontes.

Com o escopo de esquivar-se de eventuais anacronismos, emprega-se para a Idade Média o termo “imagem” ao invés de “arte”, como defende Hubert Damisch (1994). Assim, “[...] se é melhor renunciar a incluir as obras medievais na categoria de arte, é forçoso, entretanto, admitir que nelas existe *arte*, quer dizer, um conhecimento e valores formais que conferem a cada uma seu estatuto e a potência que a torna eficaz”, segundo Jérôme Baschet (2006: 482). A exemplo da arte, o termo “artista” não é indicado para o estudo da Idade Média, visto que neste período a noção de artista se fundia com a de artesão, não significando, contudo, que os medievais não contemplavam uma atitude estética em suas produções.

Em busca de um termo mais adequado, H. Damisch (1994: 66), chamou atenção para as definições sugeridas pelo *Dictionnaire de l'Académie*, de 1694, onde, durante o medievo, o artista era aquele que exercia seu ofício com as

mãos, “aquele que trabalhava numa arte” diferenciando-se do artesão, que era considerado “um operário de uma arte mecânica” ou ainda, “um mesteiral”.

O artesão e sua obra estabeleciam uma relação de cumplicidade e identificação entre eles, onde este “[...] é considerado o pai das suas obras, donde se infere que ele é, forçosamente, o seu sujeito [...]” (Damisch, 1994: 72). E, por esta mesma relação, foi que o artesão poderia vir a ser um “recusado” social, caso o produto de seu trabalho não passasse pela aprovação da sociedade, levando-o, por vezes, à condição de marginal. Desta forma, afirma-se que o funcionamento das obras se debruçava sobre suas qualidades formais e sobre os resultados produzidos no espectador.

“O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz na sua forma, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe e julga como tal” (Argan; Fagiolo, 1994: 14).

As imagens são intrínsecas às suas funções. Quanto mais a imagem é dotada de valor e singularidade pelos usos aos quais ela se destina, mais é afirmada sua autonomia diante da sociedade. De um modo geral, Jean-Claude Schmitt (2002a: 598-600) identifica, basicamente, um universo trifuncional da imagem: *instruir, emocionar e rememorar*.

Na Idade Média, observou-se uma valorização das imagens, mais que os textos, devido a sua eficácia pedagógica na instrução dos iletrados. Desta feita, compreende-se o porquê de os mestres góticos recorrerem ao mecanismo das alegorias, posto servirem à legibilidade dos signos empregados, das correspondências e do reconhecimento de emblemas a partir de suas tradições, ou seja, funcionavam como *tradutores* (Eco, 2010: 142), sendo úteis às finalidades didáticas.

As formas figurativas eram tidas, assim, como índices da realidade invisível que presentificavam e transcendiam a possibilidade do olhar, principalmente quando estas eram acompanhadas pela cor e luz. O gosto cromático do homem medieval estava associado a uma identificação visual imediata e simples. Cores vivas, geradoras de luz e harmonia atraíam a atenção destes, contribuindo como aspecto subjetivo da contemplação estética, posto ser o gozo manifestado pela satisfação visual um elemento constitutivo da

beleza (Eco, 2010: 89); beleza esta produto da união de aspectos particulares e plurais que causavam um efeito de deleite pela aproximação e/ou distanciamento do apreciador em relação ao objeto sob observação.

Outra função a ser destacada consiste na produção da imagem como obra piedosa, tencionando adquirir méritos junto a Deus. E por último, e mais significativa para a abordagem em questão: o seu sentido de perpetuação, de memória. Para Michel Foucault (2000), toda a imagem visa a ser um “lugar de memória”, um monumento, mais que uma memória individual (como pregava Agostinho), mas uma memória coletiva, em todas as suas dimensões. Neste sentido, Erwin Panofsky (2002 *passim*) parte da premissa de que a atividade artística tem impulsos mais profundos, ao nível do inconsciente individual e coletivo.

Foi mais precisamente a partir do século XIII que o desenvolvimento das imagens se evidenciou, sendo este momento considerado um “divisor de águas” para o uso destas. Este período foi marcado pela inserção de novas ordens religiosas, como a franciscana e a dominicana, onde se observava a devoção pública e a devoção privada, tornando o Cristianismo uma “religião das imagens” Esta tendência inovadora diferenciava-se das propostas anteriores verificadas na Alta Idade Média, onde as imagens partilhavam lugar com as múltiplas discussões que surgiram acerca da licitude de sua utilização, época em que a tradição religiosa coibia práticas de idolatria.

Tais conflitos foram pauta de diversos Concílios da Igreja, como o de Nicéia II, que dividia opiniões entre Roma e Bizâncio. Para aqueles, os ícones tinham a função de preservar a memória da história da salvação contida nas imagens, vez que, primeiramente, a imagem objetivava a instrução, especialmente para os iletrados. Já para estes, negava o culto às imagens, destacando, desta forma, sua tendência iconoclasta.

Marc Bloch (2002) já advertia os pesquisadores que, para o estudo das imagens enquanto objeto de culto, estes não se contivessem em observar somente as características formais da imagem, o estilo, devendo ter em mente as funções culturais, litúrgicas, políticas das imagens e, ainda, os contextos sociais e ideológicos de sua produção e recepção.

Contudo, a imagem não é a expressão de um significado cultural, religioso, ideológico, como se fosse anterior e pudesse existir fora desta expressão. Ao contrário, é a imagem que a faz ser tal como é percebida, em sua forma e eficácia social. Neste sentido, por ser permeada simbolicamente de códigos visuais, a imagem resgata uma determinada época reproduzindo o “real”, o vivido diante daqueles que sobre ela debruçam seu olhar.

Em meio à busca pela expressão da realidade, eis que a morte se destacou como fonte de inspiração para os artistas medievais.

2. O homem medieval diante da morte

A morte passou a ocupar um dos principais eixos temáticos da história das mentalidades, como lembra Georges Duby (1999). Todavia, para o estudo da morte na Idade Média devem ser observados os sentimentos e atitudes que foram por esta motivados, tais como a importância dada aos mortos, seu reconhecimento pela sociedade e serviços prestados aos mortos e os mortos aos vivos.

Foi a partir dos séculos XIII-XIV que se assistiu a uma mudança de atitude perante a morte, passando a ser encarada com maior dramatismo, onde o Paraíso já não era mais uma certeza e morrer não significava necessariamente repousar, não sendo a salvação uma garantia. Tais alterações deveram-se ao advento do Purgatório (séculos XII-XIII), um *locus* intermediário entre o céu e o inferno, que marcou o período de mudanças vivenciado pelo Cristianismo no Ocidente.

Em contributo, há de se assinalar o efeito produzido pela Peste Negra no pensamento dos homens medievais, acirrando o estado de medo, insegurança e mortalidade iminente. Em decorrência da disseminação da doença pelo território e do temor produzido pelas constantes vidas ceifadas, a morte, naquele momento, passou a ser uma expressão da coletividade, haja vista não poupar nenhum estrato da sociedade; dos mais abastados aos mais desprovidos, a morte convidava todos para *bailar* – uma alusão à *Dança Macabra*, um exemplo da transformação do olhar do homem no âmbito da expressão da imagem medieval.

A representação mental do mundo dos mortos não se expressou somente no imaginário do invisível, ou seja, daquele “[...] núcleo a partir do qual se organizava o pensamento simbólico e discursivo acerca das forças e entidades invisíveis a que se atribuía uma ação real ou imaginária sobre a vida dos homens” (Mattoso, 1996: 07). Eis que se estabelecia uma relação de assistência mútua, uma *solidariedade* entre vivos e mortos.

Ao passo que os vivos festejavam, saudavam e rezavam pela salvação eterna, lembrando-se daqueles que jaziam e por sua própria redenção, os mortos garantiam aos vivos proteção contra ameaças invisíveis, geradoras de

medo e incerteza. Contudo, o temor do além fazia parte dos vívidos sentimentos que envolviam o homem medieval. Receio em relação ao outro e a si mesmo, seja de ser *assombrado* por almas desavindas, seja pelo medo em relação aos seus próximos passos, ao que seria a ele designado e de ser esquecido por aqueles que para trás deixava a partir do momento em que *voltasse ao pó*. Ratifica-se: medo, mas não desesperança.

Nesta perspectiva, os ritos funerários almejavam garantir que o mundo dos mortos fosse apartado do dos vivos e, ainda, que se tornasse não somente inofensivo, mas que colaborasse na propagação da vida. Portanto, a morte envolvia ritos de afastamento, mas também de aglutinação (Van Gennep, 2011: 140-141), conferindo o desejado ordenamento da sociedade por meio de práticas e crenças que a mantinham em equilíbrio.

3. Esculturas tumulares medievais: o caso português

Neste universo da imagem medieval, o presente estudo delimitou como objeto de estudo os túmulos e jacentes pertencentes a reis, nobres, eclesiásticos que escolheram garantir seu descanso eterno no interior de igrejas, conventos, mosteiros, enfim, num *locus* sagrado de culto, contemplação e perpétua lembrança.

Afirma-se que o advento da imagem tumular em Portugal, com seu jacente, foi um acontecimento gótico². Importa ressaltar que mais do que um estilo, o gótico consiste em um padrão de pensamento, que revela os mais profundos elementos de uma sociedade cristianizada como foi a medieval. Neste contexto, desde fins do século XI, iniciou-se em terras portuguesas a ostentação dos túmulos. Nos séculos seguintes (XIV e XV), tal prática foi sendo desenvolvida, motivando a realização de variadas encomendas aos mestres de escultura em estilo gótico, sendo-as mais prezadas por suas características iconográficas do que por suas qualidades estilísticas.

Há de se notar que, em meio a tais processos de mudança de práticas e sensibilidades, os ritos funerários foram sendo alterados, tornando-se mais personalizados, com evocações litúrgicas e afirmação de uma culpabilização do indivíduo (Barroca, 1987: 255). Segundo José Mattoso (1990: 90), essa

² O gótico, estilo que se destacou na Baixa Idade Média, nasceu na França, mas encontrou origens nos territórios da Alemanha e Itália. Em âmbito temporal, a arte gótica desenvolveu-se lentamente a partir da arte românica do século XII para conhecer seu apogeu no século XIII e permanecer em destaque nos séculos XIV e XV. Em alguns aspectos permaneceu até a modernidade, no século XVII. (Cf. Argan, G. C.; Fagiolo, M., 1994: 60-61).

individualização que começa a ocorrer deveu-se à fragmentação das comunidades rurais e o deslocamento para a cidade, causando um processo de desenraizamento, em que pese a noção do coletivo ser intrínseca à sociedade medieval. Assim, experimentava o homem a vivência da morte de modo particular, no mesmo momento em que emergiam as orações pelas almas dos falecidos e a personalização do lugar em que seu corpo abrigaria, da sua última morada.

Muitos ofícios litúrgicos passaram a ser realizados em memória do morto como forma de intercessão, contrariando o período anterior ao século XI, em que a mediação das orações não conhecia eficácia. Tal mudança, associada aos testamentos, levou ao aparecimento dos Obituários ou Livros de Aniversários, onde o nome dos fiéis era registrado de maneira metódica, um por cada dia do ano, sendo lidos durante o culto.

Nota-se que a partir do século XIII o culto aos mortos tomou uma nova lógica, pautada no direito. Exemplo disso foram os testamentos. Com o reconhecimento de certa autonomia dada aos indivíduos, a prática testamentária demonstrava maior tendência às instituições baseadas em regramentos jurídicos que aos costumes. Nos testamentos da Baixa Idade Média verificou-se a nítida preocupação em redigi-los, vez que o receio de morrer sem testamento e do não preparo para a morte era tamanho (Delumeau, 2003 *passim*).

Neste sentido, divulgou-se a ideia de que o fato de prestar doações testamentárias acarretaria no número de ofícios litúrgicos com missas e orações, e com isso se produziria um alívio das penúrias pós-morte. Observa-se, assim, que paulatinamente os testamentos passaram a expressar descritivamente a vontade do falecido.

“Começa por se pedir missas e orações. Depois precisa-se (sic) o número de missas. Logo se esclarecerá que depois do ofício se deverá ir sobre a campa do defunto rezar uma última prece, esclarecendo-se a forma como essa cerimônia se processará (com cruz, com círios, espargindo Água Benta ou incenso...), discriminando-se as orações que deverão ser rezadas e quantas pessoas deverão ir” (Almeida; Barroca, 2002: 209).

A prática de sepultamentos no interior das igrejas assumiu relevo a partir do século XIV em Portugal. Tal iniciativa demonstrava a vontade de estar perto do sagrado e escapar ao máximo do esquecimento. Do mesmo modo, os funerais foram alterados, adotando forma de cortejo fúnebre, com destaque

para as procissões. Tais inovações de mentalidade trouxeram reflexos para a escultura funerária devido ao incremento dos monumentos tumulares e da definição de novos espaços, onde o indivíduo começou a se tornar mais próximo do recinto religioso, que passou a ser privilegiado para o sepultamento.

Havia um comprometimento com a instituição religiosa que recepcionava o túmulo e que deveria assegurar sua conservação. Manter um túmulo bem estimado e permanecer viva a memória do morto eram garantias de que a instituição continuaria a ser indicada nos testamentos. Assim, o túmulo de um integrante da nobreza, membros da família real, ou o próprio rei, podia render à instituição eclesiástica bons lucros.

Por outro lado, os túmulos dos antepassados simbolizavam a legitimação dos direitos patronais. Neste sentido, destacam-se as determinações de D. João I nas *Ordenações do Reino*:

“[...] alguns fidalgos apropriam a sy muitas Igrejas e Moesteiros, dizendo que ham em elles pousadias, e comedorias, e de feito as tomam, e constringem os Abades, que lhas dem, e constringendo-nos dizendo que esto ham d’aver porque jazem enterrados em esses Moesteiros e Igrejas os de sua linhagem [...]” (Ordenações Afonsinas, 1999: 187-189).

De qualquer modo, ressalta-se que estar sepultado num local estratégico do sagrado, num local de culto, colocava o finado em um ambiente privilegiado, visto que os fiéis, durante suas orações, lembravam dos ilustres sepultados e rogavam sua intercessão junto a Deus, anjos e santos, visando à cura de uma doença ou obtenção de outra graça. A população os via como entidades capazes de auxiliá-la nos momentos difíceis da vida, que dominavam forças que ela não compreendia e que sua mente se sentia incapaz de atingir. Tal prática exaltava as relações de poder e domínio, em âmbito temporal e espiritual, exercidas pelas imagens e por suas representações.

A maneira pela qual o homem na Idade Média se sepultava demonstrava de maneira clara este momento de individualidade, ao expressar “[...] a sua história pessoal, o seu privado, ao fazer-se tumular com a família, e, por outro, ganha consciência histórica de si próprio, ao mandar fazer o seu jacente com a intenção de retrato” (Mattoso, 1990: 117).

“O mundo dos defuntos foi cada vez menos encarado de maneira coletiva; a preocupação com a salvação individual prevalecia doravante sobre a vontade de preservar a memória ancestral. [...] No século XIII, os vivos viram-se encarregados de liberar as almas de seus parentes, atormentadas em um Purgatório que os teólogos acabavam de definir como o terceiro lugar do Além. Os defuntos escapavam do anonimato, adquiriam uma feição própria. Os túmulos com representações jacentes, cujos primeiros exemplos haviam aparecido no século XI, generalizaram-se, respondendo à nova necessidade de afirmar a identidade” (Lauwers, 2002: 254-255).

Devido ao processo de centralização do reino português e a respectiva afirmação da soberania régia, legitimou-se a noção de que o rei não morria, havendo uma distinção entre o corpo físico, que estava fadado ao desaparecimento, e o corpo jurídico e institucional, pertencente ao domínio público e que não devia jamais perecer (Lauwers, 2002: 256). Tal perspectiva corrobora com a funcionalidade do uso da imagem como mecanismo de perpetuação da memória perante seus pares e perante a sociedade.

Os túmulos régios eram revestidos de caráter solene e sacral, seja pelos dedicados cuidados que envolviam o rito de transladação dos corpos, para levá-los do local da morte até ao panteão de seus antepassados ou para evitar possíveis atos de profanação, seja também pelo processo de transformação de tais recintos em lugares sagrados, convergindo para estes peregrinos, orações e fartas contribuições para sua manutenção. Tornava-se assim o túmulo em monumento.

Além do Mosteiro de Alcobaça, onde se encontra a primeira versão de jacentes – de D. Pedro I e D. Inês de Castro –, destacou-se a cidade de Coimbra, criadora de diversos exemplos tumulares. A preferência dos mestres de escultura pela região de Coimbra era intencional. Muitos escolheram instalar suas oficinas na cidade devido à abundância de matéria prima para suas obras: a pedra calcária. Na área de Coimbra encontravam-se as pedreiras de Anca, de Outil e de Portunhos.

Somando-se a isto, acrescentou-se o uso do rio Mondego como elemento facilitador do transporte das pedras, seja em seu estado bruto ou portando imagens já esculpidas. Nicolau de Santa Maria (*apud* Nunes, 2003: 15) registrou, em meados do século XVII, que “[...] a pedra de Ança era tão boa que não havia na Espanha nem em toda a França melhor, porque era muito alva, limpa e boa de trabalhar, serrava-se como se fosse madeira e podia fazer-se nela mais labores e brincos do que se fosse mesmo madeira”.

Embora diversas obras tenham permanecido anônimas, conservaram-se muitos nomes e muitas assinaturas de artistas medievais e testemunhos que nos *falam* deles (Castelnuovo, 1990: 145). Foi justamente na região de Coimbra que foram identificadas as oficinas de Mestre Pêro, Mestre Telo Garcia, João Afonso e Diogo Pires – O Velho, mestres que realizaram a confecção de importantes túmulos destinados à nobreza régia e eclesiástica portuguesa.

No entanto, a atribuição e a datação não pressupõem necessariamente o conhecimento da personalidade histórica do artista/artesão que se referem: muitas vezes o historiador se depara com obras (ou grupos de obras) que não julga poder atribuir a um artista/artesão já famoso, e acaba por atribuí-las a personalidades hipotéticas, designando-as por um nome provisório. E, ainda, por vezes, com o alargamento da investigação, chega-se a identificar o artista/artesão ou a reconhecer na obra o produto de uma fase ainda não estudada de um mestre famoso por outros motivos. Entretanto, por seu estilo colhem-se pistas para a identificação do produtor, pois a obra de arte confere expressão à “personalidade” do artista (Argan; Fagiolo, 1994: 26-27).

“[...] boa modelação dos corpos, preocupação com os adereços, nomeadamente com os firmais que fixam os mantos sobre o peito das imagens e que se tornaram quase como uma assinatura, com um S bem pronunciado em todas as imagens. As cabeças são, no entanto, demasiadamente grandes em relação ao corpo, notando-se isso quer na imaginária avulsa quer nas das edículas dos túmulos. Os rostos são estereotipados, com os olhos muito rasgados, em amêndoas, e o queixo com um pequeno ressalto” (Nunes, 2003: 15).

Revelam-se assim algumas características da escultura de Mestre Pêro. Assim como o descrito, muitas outras percepções podem ser extraídas a partir do apurado olhar do pesquisador que sobre tais análises se debruça.

4. Construção de inventários: uma possibilidade de análise

Para o desenvolvimento do trabalho de estudo com imagens, faz-se necessária a construção de séries, segundo critérios iconográficos, formais, estruturais, temáticos, cronológicos, entre outros, visto que o processo de seriação permite a realização de um inventário das fontes, buscando a percepção das singularidades do objeto a ser analisado.

Gonçalves, Beatris dos Santos

A Arte de se eternizar: reflexões sobre as imagens tumultuárias em Portugal medieval
www.revistarodadafortuna.com

As fontes inventariadas que se seguem, exemplificam pelo menos uma obra realizada por cada um dos mestres anteriormente citados. Para tanto, partiu-se da observação não somente da obra, mas de todos os elementos envolvidos na produção, desde a oficina até seu destino. Com isso, a partir da realização da coleta de dados e da estruturação de *fichas-modelo* que organizam as informações de modo sistematizado, buscou-se reconstruir de maneira verossímil a intenção do artista/artesão, a inscrição dos objetivos dos destinatários, a função, os diálogos e as relações com a sociedade de seu tempo.

Imagens 1 e 2 – Túmulo da rainha D. Isabel de Aragão



Imagem 1: Lateral do Túmulo

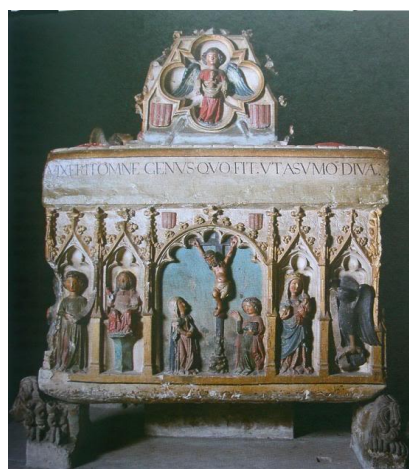


Imagem 2: Frente do Túmulo

Tabela 1 – Tabela de identificação

Título	Túmulo da Rainha D. Isabel de Aragão
Referência bibliográfica	Monumentos. Disponível em: http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002_B1.aspx . Acesso em: 10 maio 2013; Skycrapercity. Disponível em: http://www.skycrapercity.com . Acesso em: 10 maio 2013.
Localização	Internet
Procedência	Mosteiro
Referência	Mosteiro de Santa Clara – A Nova (Coimbra)
Tema central	Arte tumular em Portugal medieval
Temas correlatos	Morte, Além, Memória
Rede de correlações	Idade Média, Portugal, Imagem, Realeza

Tabela 2 – Produção e destinação

Escultor	Mestre Pêro
Data de Produção	1330
Local da oficina do escultor	Coimbra
Autoria da Encomenda	D. Isabel de Aragão
Destinação	Sepultamento da própria

Tabela 3 – Descrição material

Quantidade	1 (um)
Estilo	Gótico
Forma	Arca com jacente
Material	Pedra calcária (jacente) e granito (arca)

Esculturas similares no período	Túmulos de D. Vataça Lascaris de Vintemiglia, de Rui Garcia do Casal, de D. Leonor Afonso, entre outros.
Imagem jacente	Rainha envergando o traje de clarissa tendo a cabeça coroada e com manto negro, apoiada sobre dupla almofada. A rainha ostenta o bernal de peregrina, com a vieira de Santiago, alusão a sua viagem a Compostela. Em torno do corpo encontram-se anjos que espargem incensos e pequenos cães.
Imagens laterais	Treze nichos, do lado esquerdo Cristo e os Doze Apóstolos e do outro S. Francisco, Santa Clara e freiras clarissas.
Imagens no topo dos pés	Cinco nichos: Santa Catarina, Santa Clara e outra Santa, S. Marcos e S. Lucas.
Imagens na cabeceira	Crucificação com Cristo, a Virgem com o Menino, S. Mateus e S. João.
Descrição	A imagem apresenta-se na íntegra, de corpo inteiro. Gestualidade: Rainha deitada de barriga para cima com as mãos entrecruzadas sobre o peito.
Medidas	Comprimento: 2,33 m; Largura: 0,86 m.
Cor da Tinta	Forte. Com destaque para o dourado, azul e vermelho.

Imagem 3 – Túmulo de Gonçalo Pereira



Tabela 4 – Tabela de identificação

Título	Túmulo de Gonçalo Pereira (Arcebispo de Braga)
Referência bibliográfica	Estilos de Vida. Disponível em: http://www.estilosdevida.rtp.pt . Acesso em: 10 maio 2013.
Localização	Internet

Procedência	Capela da Glória
Referência	Sé de Braga (Braga)
Tema central	Arte tumular em Portugal medieval
Temas correlatos	Morte, Além, Memória
Rede de correlações	Idade Média, Portugal, Imagem, Clero

Tabela 5 – Produção e destinação

Escultores	Mestre Pêro (arca) e Mestre Telo Garcia (jacente)
Data de Produção	Entre julho de 1334 e meados de 1335
Local da oficina do escultor	Coimbra e Lisboa
Autoria da Encomenda	D. Gonçalo Pereira
Data da Encomenda	11 de julho de 1334
Inscrição do documento que faz a encomenda	“ <i>Meestre Pero morador em Coimbra e Tello Garcia morador em Lixboa</i> ”. Considerados pela fonte como “ <i>Meestres das Imageens</i> ”.
Destinação	Sepultamento do próprio

Tabela 6 – Descrição do material

Quantidade	1 (um)
Estilo	Gótico
Forma	Arca com jacente
Material	Pedra calcária
Esculturas similares no período	Túmulos de D. João Anes Gordo e D. Afonso IV
Imagem jacente	O Arcebispo traja vestes pontificais e usa mitra, repousando a cabeça em uma dupla almofada. Ao redor do pescoço, a estola ornamentada com bordado. Uso de vestimentas compridas. Cabeça enquadrada por dois anjos querubins e aos pés outro anjo.
Imagens laterais	Doze nichos estreitos, com arcos tribolados e gabletes, recepcionando cada uma das imagens. Representações de S. Lucas e S. Marcos (Touro e Leão).
Imagens no topo dos pés	Virgem com o Menino, envolta de anjos erguendo círios. Representações de S. Mateus e S. João (Anjo e Águia).
Imagens na cabeceira	Crucificação com Cristo, a Virgem e S. João.
Descrição	A imagem apresenta-se na íntegra, de corpo inteiro. Gestualidade: olhos fechados, apresentando uma expressão serena mais grave. Mãos cruzadas sobre o ventre (detalhe
Descrição	

	para o uso de luvas e do anel episcopal).
--	---

Imagem 4 – Túmulo de Fernão Gomes de Góis



Tabela 7 – Tabela de identificação

Título	Túmulo de Fernão Gomes de Góis (Cavaleiro)
Referência bibliográfica	Casa da Trofa. Disponível em: http://pwp.netcabo.pt/0437301501/casadatrofa/trofa16.htm .
Localização	Internet
Procedência	Igreja
Referência	Igreja de Oliveira do Conte (Coimbra).
Tema central	Arte tumular em Portugal medieval
Temas correlatos	Morte, Além, Memória
Rede de correlações	Idade Média, Portugal, Imagem, Cavalaria

Tabela 8 – Produção e destinação

Escultores	Mestre João Afonso
Data de Produção	1439 – 1440
Local da oficina do escultor	Coimbra
Autoria da Encomenda	Fernão Gomes de Góis
Destinação	Sepultamento do próprio

Tabela 9 – Descrição material

Quantidade	1 (um)
Estilo	Gótico
Forma	Arca com jacente
Material	Pedra calcária
Esculturas similares no período	D. João Vicente, D. Constança de Noronha e Abade D. João de Brito.
Imagem jacente	A cabeça repousa sobre dupla

	almofada ao lado de um anjo que se encontra de costas para o jacente.
Imagens na lateral direita da arca	Dez nichos, cada um abrigando a figura de um santo, identificado por legenda.
Imagens na cabeceira	Representação de dois escudos com as armas do morto.
Legendas	Três legendas identificam o autor do monumento e o tempo que demorou a execução.
Inscrições na borda da tampa	<i>“Aqui jaz Fernão Gomes de Góis, camareiro mor que foi do muito nobre rei D. João de Portugal, o qual o fez cavaleiro no dia em que tomou Ceuta aos mouros”.</i>
Descrição	As imagens são apresentadas na íntegra, de corpo inteiro. No entanto, as cadernas ostentadas estão atualmente com algumas cabeças mutiladas.

Imagem 5 – Túmulo de Fernão Teles de Meneses



Tabela 10 – Tabela de identificação

Título	Túmulo de Fernão Teles de Meneses (Fidalgo)
Referência bibliográfica	Find a grave. Disponível em: http://www.findagrave.com
Localização	Internet

Procedência	Igreja
Referência	Igreja do Palácio de São Marcos (Arredores de Coimbra)
Tema central	Arte tumular em Portugal medieval
Temas correlatos	Morte, Além, Memória
Rede de correlações	Idade Média, Portugal, Imagem, Fidalguia

Tabela 11 – Produção e destinação

Escultores	Diogo Pires – O Velho.
Data de Produção	1490 (aproximadamente)
Local da oficina do escultor	Coimbra
Autoria da Encomenda	D. Maria de Vilhena, sua mulher
Destinação	Sepultamento de D. Fernão Teles de Meneses

Tabela 12 – Descrição material

Quantidade	1 (um)
Estilo	Gótico – Manuelino (fase de transição)
Forma	Sepulcro parietal (Túmulo que se integra na arquitectura do edifício, sendo parte da parede e estando contida num nicho semicircular).
Material	Pedra calcária
Esculturas similares no período	Túmulos de D. João de Albuquerque e D. Afonso (Conde de Ourém)
Imagem do túmulo	Simbologia heráldica, representada por três brasões. Ornamentação naturalista, densamente decorada com motivos vegetalistas e com elementos de conotações marítimas ou dos descobrimentos, erguidos por dois homens “selvagens”.
Arquitetura	Arcossólio de grande projeção, geralmente utilizados para tumúmulos que se distinguiam “[...] pelos seus feitos militares, ou que pereceram em combate, adquirindo aura de heróis” (Pereira, 1995: 173). Baldaquino de modelo italiano com cortinas simétricas e de grande movimentação presente nas pregas do dossel.
Descrição	A imagem apresenta-se na íntegra, de corpo inteiro. Gestualidade: mãos erguidas em prece e pés apoiados em mísula.

As esculturas tumulares apresentadas expressavam as tendências sociais, políticas e econômicas que começavam a emergir em Portugal durante a Baixa Idade Média, a exemplo do desenvolvimento econômico potencializado pela dinâmica da atividade comercial e pelas áreas conquistadas e do processo de centralização do poder régio.

Nos dados coletados pelas fontes, realçou-se a sepultura personalizada observada a partir do século XI, acompanhando as inovações do período, como o renascimento do epitáfio. A personalização tumular passava ainda pela ornamentação. Nesta, verificou-se desde motivos vegetalistas ou abstratos até elementos mais específicos, que indicavam a condição social, a atividade profissional do morto, gestos heróicos, entre outros aspectos que eram exaltados nas sepulturas.

A escultura tumular sofreu uma considerável mudança em Portugal devido à rainha D. Isabel de Aragão, esposa de D. Dinis, que decidiu ser sepultada no Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, que ela mesma havia fundado. Sendo assim, o fato de escolher previamente a sepultura já demonstrava um sinal de individualismo.

Assim como Isabel de Aragão, Fernão Gomes de Góis, camareiro mor de D. João I e que esteve a serviço de D. Duarte e de D. Afonso V, participando na conquista de Alcácer Ceguer, também mandou construir o seu túmulo em 1440. Assim como estes, cite-se ainda o Arcebispo de Braga D. Gonçalo Pereira, que encomendou seu próprio sepulcro.

O número de arcos decoradas em Portugal do século XII ao XIII era de 10 (dez), no XIV de 40 (quarenta) e no XV de 57 (cinquenta e sete), passando a decoração das arcos pela seguinte tipologia: heráldica, referência arquitetônica, icônica, geométrica e/ou vegetalista, escrita e pictórica (Ferreira, 1986: 21; 24). Desta maneira, riqueza e testemunhas materiais como lápides, epitáfios, cabeceiras de sepulturas, entre outros elementos foram identificados neste período.

O estatuto do jacente vem comprovar a riqueza da arte tumularia no século XIV. Em termos quantitativos foram produzidos 44,4% dos jacentes medievais portugueses contra 17,9% nos séculos XII-XIII e 37,5% no XV (Ferreira, 1986: 47). Assim, tem-se a difusão da estátua jacente que individualiza e resgata a memória através da reprodução das características físicas do falecido. “A estátua jacente é a imagem de um morto singular que ela contribui para manter na memória” (Schmitt, 1999: 240). Neste sentido, é que o homem dá à morte “[...] no seu pensamento, a verdadeira imagem que ela

deve ter; considera-a do mesmo modo como olha para sua origem” (Gomberville *apud* Ariès, 1990: 378).

“O túmulo é o prolongamento do ‘estado’ que Deus impusera em vida ao defunto. Daí que a maior parte dos jacentes reproduza a imagem do morto envergando os seus melhores trajes, que permitem uma identificação de seu *status* social” (Marques, 2010: 211). A posição em que se encontravam os jacentes relaciona-se à realidade do período, onde nota-se a espera da morte com o corpo deitado de costas, as mãos entrelaçadas sobre o peito, olhar direcionado para o céu, segundo os princípios litúrgicos do século XIII (Ariès, 1990: 21).

No âmbito simbólico, o jacente destaca-se por sua representatividade devido à apresentação e posicionamento da escultura do morto: na tampa da sepultura e direcionada para cima, ou seja, para o mundo celeste, sugerindo seu processo de preparo e apelo para o inevitável momento em que este seria julgado. Já as representações figurativas presentes nas laterais posicionam-se de modo a permitir que os vivos sejam capazes de *lê-las*, buscando interpretar os códigos que lá se encontram impressos. De acordo com José Mattoso (1996: 85), delineava-se com isso uma topografia tumular simbólica, observada nos distintos espaços que constituíam o sepulcro que seguem em vertical, de baixo para cima, podendo ser encontrado ou não um jacente.

Em sua base, normalmente se verifica a representações de animais; mais acima, a arca tumular em si, com as partes da cabeceira, laterais e a parte dos pés, contendo imagens que denotam algum aspecto da vida terrena do morto, seu vínculo familiar ou mesmo suas pretensões em relação ao convívio com os eleitos, ao dividir espaço com entes celestiais. E, por fim, a tampa, selando o túmulo e silenciando-o.

As esculturas tumulares, com as especificidades dos ornamentos de seus jacentes, marcaram a Baixa Idade Média como uma das facetas do cotidiano mortuário e *artístico* português. Sua importância e eficácia se davam por presentificarem uma época por meio de uma realidade multifacetária e interpretativa, por difundirem e perpetuarem uma dada memória, por expressarem relações de poder, enfim, por desempenharem funções que somente adquiriam significado no interior da sociedade cristã medieval a qual se encontravam inseridas.

Referências Bibliográficas

Fonte

Ordenações Afonsinas (1999). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Livro II.

Obras Consultadas

Almeira, C. A. F.; Barroca, M. J. (2002). *História da arte em Portugal: o gótico*. Lisboa: Presença.

Argan, G. C.; Fagiolo, M. (1994). *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa.

Ariès, P. (1990). *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. V. II.

Barroca, M. J. (1987). *Necrópoles e sepulturas medievais Entre-Douro e Minho (séculos V-XV)*. Porto: Universidade do Porto.

Baschet, J. (2006). *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo.

Baschet, J. (2008). *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.

Bloch, M. (2002). *Apologia da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Cassirer, E. (2001). *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes.

Castelnuovo, E. (1990). O artista. In Le Goff, J. (dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Presença.

Damisch, H. (1994). Artes. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Cada da Moeda. V.3.

Delumeau, J. (2003). *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. São Paulo: Edusc.

Duby, G. (1999). *Para uma história das mentalidades*. Lisboa: Terramar.

Eco, U. (2010). *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record.

Eliade, M. (2002). *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes.

- Ferreira, E. M. (1986). *A arte tumular medieval portuguesa* (sécs. XII-XV). Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Foucault, M. (2000). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ginzburg, C. (1999). De A. Warburg a E. H. Gombrich. XVI. In: Ginzburg, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Huizinga, J. (2006). *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Verbo.
- Lauwers, M. (2002). Morte e mortos. In Le Goff, J.; Schmitt, J-C. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc. V. II
- Le Goff, J. (2012). Documento/Monumento. In: Le Goff, J. *História e memória*. São Paulo: Unicamp.
- Marques, A. H. de O. (2010). *A sociedade medieval portuguesa: aspectos da vida quotidiana*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Mattoso, J. (1990). Aculturação religiosa na Idade Média. In *Trabalhos de antropologia e etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.
- Mattoso, J. (dir.) (1996). *O reino dos mortos na Idade Média peninsular*. Lisboa: João Sá da Costa.
- Nunes, M. (coord.) (2003). *A escultura de Coimbra: do gótico ao maneirismo*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Panofsky, E. (2002). *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- Pereira, P. (dir.) (1995). *História da arte portuguesa: do modo gótico ao maneirismo*. Lisboa: Círculo de Leitores. V.II.
- Schmitt, J-C. (1999). *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schmitt, J-C. (2002a). Imagens. In Le Goff, J. ; Schmitt, J-C. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc. V.I.
- Schmitt, J-C. (2002b). *Les corps des images: essai sur la culture visuelle au Moyen Age*. Paris: Gallimard.

Gonçalves, Beatris dos Santos
A Arte de se eternizar: reflexões sobre as imagens tumulárias em Portugal medieval
www.revistarodadafortuna.com

Van Gennep, A. (2011). *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

Recebido: 16 de maio de 2013

Aprovado: 09 de julho de 2013