

JOSÉ ANTÓNIO FERREIRA DE ALMEIDA

PROFESSOR EXTRAORDINÁRIO CONTRATADO DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

«A VIRGEM COM O MENINO»
NA ARTE ANTIGA E MEDIEVAL

CONFERÊNCIA REALIZADA EM 7 DE JULHO DE 1952,
NO SALÃO NOBRE DA FACULDADE DE FARMÁCIA.



MARÂNUS--PORTO

P O R T O
M C M L I V

«A VIRGEM COM O MENINO»
NA ARTE ANTIGA E MEDIEVAL

JOSÉ ANTÓNIO FERREIRA DE ALMEIDA

PROFESSOR EXTRAORDINÁRIO CONTRATADO DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

«A VIRGEM COM O MENINO»
NA ARTE ANTIGA E MEDIEVAL

CONFERÊNCIA REALIZADA EM 7 DE JULHO DE 1952,
NO SALÃO NOBRE DA FACULDADE DE FARMÁCIA.



P O R T O
M C M L I V

COMPOSTO E IMPRESSO NA
EMPRESA INDUSTRIAL GRÁFICA DO PORTO, LIMITADA
EDIÇÕES MARÂNUS
174, R. MÁRTIRES DA LIBERDADE, 178 • TELEF. 20504

Separata de DOCUMENTOS E MEMÓRIAS
PARA A HISTÓRIA DO PORTO, da
qual se fez uma tiragem de 10 exempla-
res em papel «couché» e 150 exemplares
em papel comum, numerados de I a X e
de 1 a 150, todos rubricados pelo autor.

EXEMPLAR N.º 40
PERTENCENTE A

ÀS MINHAS FILHAS

MARIA MANUELA

E

MARIA TERESA

«A VIRGEM COM O MENINO» NA ARTE ANTIGA E MEDIEVAL

«Salvé, cheia de graça, o Senhor é convosco...»

(S. Lucas, I, 28).

O culto da Virgem Santa foi humilde e apagado nos primeiros tempos do cristianismo. A bela e dolorosa figura de Maria despertou cedo a curiosidade e o espontâneo interesse piedoso dos crentes, mas a liturgia só no século IV A entronizou no mais alto grau da devoção católica.

Perante a grandeza de Deus onipotente, o homem sentiu a imensidade da sua miséria, a infinita distância a que se encontrava do Senhor. Um dia viera Cristo e, com Ele, Deus descera à terra. Cristo era o intercessor, o advogado da humanidade, por cuja salvação padecera o martírio e que por si elevara a humanidade até Deus. Para Ele se ergueriam as preces dos que n'Ele viam a salvação e a fonte da vida eterna na bem-aventurança. Mas a piedade cristã também iria descobrir outros intercessores e entre todos avulta, a pouco e pouco, a Virgem Maria, que pelo sofrimento humaníssimo de mãe extremosa, decerto era mais acessível aos anseios e esperanças dos pescadores. Toda perdão e brandura, Ela aparecia como a mais indulgente das medianeiras junto do Todo Poderoso cuja temível justiça sempre chegará, na hora devida, com o prêmio ou o castigo. Padroeira sem igual, porque está mais próxima de Deus, acima de todos os Santos, ainda em tempos do Império Romano se formou a Sua auréola tutelar, a auréola da figura de Amor que às piores amarguras traz consolação e conforto.

No desalento ampara, e na solidão acompanha, Aquela que para todo o sempre rogará pelos homens contritos a quem o pecado alguma vez tentou...

O desenvolvimento doutrinário e teológico da Igreja católica iria ser um dos factores decisivos da elevação gradual de Maria no mundo das sagradas figuras. Infelizmente os Evangelhos canónicos, com excepção dos de S. Mateus e de S. Lucas, quase nada contavam da infância de Jesus. No combate a várias das mais perigosas tendências heréticas se revelou, lenta e firmemente, a significação única da Virgem Santa, cuja figura cada vez melhor se ia definindo nas piedosas tradições populares.

Algumas heresias tinham discutido a pessoa de Cristo, negando-lhe quer a qualidade humana, quer a qualidade divina. Os gnósticos viam n'Ele um intermediário metafísico entre Deus e os homens, uma emanação da inefável força divina. Pelo contrário, para os arianistas, Jesus fora apenas um homem, um homem excepcional embora, e que se tornara Deus por Seus méritos incomparáveis.

A crença na Virgem Mãe foi activada pelo papel que a Sua figura representou nestas discussões religiosas: Se Maria gerara e dera à luz o Menino Deus, também a realidade humana de Jesus era inegável, não fora mera aparência o Seu corpo, fora de carne e de sangue como o de todos os mortais. Contra os que não aceitavam a divindade de Cristo, a fé no nascimento original testemunhava a transcendência do único Homem que tinha sido mais que todos os homens e recebera a qualidade humana de um modo sem-par.

Dai a importância do Evangelho segundo S. Lucas e os ataques dos heréticos aos seus primeiros capítulos. Dai a afirmação constante, nos mais antigos resumos de doutrina cristã, de que Jesus nascera da Virgem Maria. Já Santo Inácio de Antióquia, martirizado em 107, em solene aviso aos crentes, dissera: «Fechai os ouvidos aos discursos daqueles que vos falam sem confessar que Jesus Cristo, descendente de David, nasceu da Virgem Maria!» E muitos outros santos e doutores da Igreja, a partir do fim do século I, viriam a afirmar constantemente a maternidade divina e a virgindade de Maria, Mãe de Deus, *Theotokos*. Discussões violentas atearam-se e os que negavam a virgindade de Maria foram perdendo terreno perante os ataques e os trabalhos «mariais» de Santo Inácio

de Antióquia, de S. Justino, de Santo Ireneu, de Clemente de Alexandria, de Santo Epifânio, de Santo Ambrósio, de S. Jerónimo... De Clemente de Alexandria são as belas palavras em que foi afirmada a relação transcendente entre o Evangelho e Maria: «a virgindade fecunda de Maria é comparável à das Escrituras do Senhor. Estas Escrituras são fecundas pela luz que delas irradia e pela verdade que elas trazem ao mundo; mas permanecem virgens e envolvem, com um véu santo e puro, os mistérios da Verdade.»

Deste modo, até aos fins do século IV, se fortaleceu a crença na virgindade perpétua de Maria, Mãe de Deus, sem a qual o Seu mistério não seria compreendido nem a Sua figura viria a ganhar o elevado alcance espiritual que A torna única entre todas as mulheres.

Por outras vias também iria crescendo a admiração e o interesse pela Virgem. Os textos evangélicos tornaram-se alvo de estudo aturado e persistente: «Fixado certamente no seu Canon, nos meados do século II, o Novo Testamento é objecto de um fervor de que os trabalhos dos Doutores da Igreja e os Actos dos Mártires são testemunho idêntico».

Os mínimos pormenores do texto e todas as figuras, de tão diverso carácter, que por aí perpassam, atraem enternecida curiosidade. A Mãe de Deus avulta mais e mais: «não se pode comentar o Evangelho sem encontrar Maria e a sua misteriosa presença...» (D. Rops). A mãe de Deus... é a medianeira universal de todas as graças dadas generosamente aos homens, impetrante e distribuidora das graças que o Verbo ganhou para os homens com a sua encarnação...

As páginas breves do Evangelho da Infância, segundo S. Lucas, despertavam emoção nos espíritos sensíveis à suave poesia daqueles passos da vida de Jesus com Sua Mãe. Assim crescia nas almas uma terna veneração. Crenças e tradições se foram enraizando aqui e acolá. A imaginação popular supriu, dia a dia, as lacunas dessas páginas tão singelas e reduzidas quanto era imensa a ânsia curiosa por tudo quanto revelasse o viver da mais pura entre as mulheres; surgiram escritos apócrifos logo nos séculos II e III que foram alimentando uma tradição piedosa, cada vez mais rica de pormenores, acerca da existência terrena de Maria (*Protoevangelho* de Jaime, etc.). Nos locais onde a Virgem passara Seus

dias terrenos, avolumam-se as mostras de fervorosa piedade. Na Palestina nascem lendas e mais lendas. Desta maneira ia ganhando vulto aquela doce imagem que fora de início apenas um desenho leve, o esboço de um perfil...

A partir do século V, a irradiação do Seu culto é extraordinária. Quando Nestorius, bispo de Constantinopla, ousou atacar a expressão «Mãe de Deus», levantaram-se contra ele os protestos indignados e veementes da maioria dos cristãos. S. Cirilo da Alexandria irá ser o feroz advogado de Maria e da divina maternidade. A querela chegou a tanto que foi necessário convocar um concílio eucuménico, reunido em Efeso no ano de 431. A condenação de Nestorius foi o sinal de que a Igreja reconheceu definitivamente o lugar privilegiado a que a Virgem já tinha ascendido no coração dos crentes: é a *Theotokos*, a Mãe de Deus! Surgem inúmeros hinos e orações em Seu louvor, multiplicaram-se as festas em Sua honra no calendário litúrgico e as Suas representações vão pulular de Oriente a Ocidente, nas igrejas e locais de oração, em mosaicos e esculturas, em pinturas e baixos relevos.

«Vers le VI^e ou le VII^e siècle, l'élan spontané de la ferveur chrétienne vers Marie et l'effort dogmatique des docteurs et théologiens se sont unis; le culte marial est installé solidement dans la tradition, tant orientale qu'occidentale, et la «mariologie» a ses assises. C'est désormais un arbre puissant qui, de siècle en siècle, enfonce de plus en plus profond ses racines dans toutes les terres chrétiennes pour s'épanouir dans tous les aspects que nous lui connaissons.» (D. Rops).

Ergueram-se-Lhe igrejas em toda a parte e celebram-se com grande relevo os grandes acontecimentos da Sua vida: a Anunciação, a Natividade, a Apresentação no templo, a Visitação... Os epítetos de maior magnificência parecem pobres... e a Santa Maria dos primeiros cristãos é agora a Mãe de Deus, a Virgem Mãe, a Fonte de Luz, O Vaso Incorruptível, o Templo de Deus... Dos confins da Síria viria a mais simples e bela das Suas designações: Nossa Senhora...

Na arte cristã primitiva, verdadeiro acto de fé, a figura da Virgem multiplicou-se à medida que se espalhava o Seu culto. As representações artísticas mostram, a partir de certa época, uma relação íntima com os textos eclesiásticos e reflectem as lutas dogmáticas,

formando uma riquíssima iconografia, desenvolvida a partir do século II.

De entre as representações que foram surgindo no decurso da Antiguidade e da Idade Média, iremos considerar apenas os tipos nos quais foi exaltada a Virgem como o mais alto e puro símbolo da maternidade.

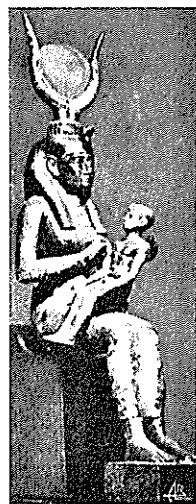
O cristianismo, pelas suas raízes judaicas, era de início hostil a quaisquer imagens. Além disso, a luta contra o paganismo, criador de falsos ídolos, e a destruição sistemática das estátuas dos seus deuses, vieram reforçar de vários modos a animosidade contra quaisquer representações sagradas capazes de favorecerem um aparente retorno do espírito paganizante nas populações recém-convertidas. Também a pobreza dos núcleos cristãos primitivos e as contínuas perseguições de que foram alvo não lhes deram muitas oportunidades de multiplicarem piedosas obras de arte.

Mas o homem do Ocidente não pode conceber, como o semita, um Deus incorpóreo. Se o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, porque não há-de Deus ser representado com figura humana? Jesus-Homem fora a imagem visível de Deus invisível, imagem humana que vivera e sofrera humanamente. A concepção de Deus feito homem foi o ponto de partida para as inúmeras representações plásticas criadas pelos artistas cristãos. A iconoclastia inicial atenuou-se. Porque não representar Jesus, para que os fiéis o pudessem sentir mais perto da humanidade, para que todos pudessem dirigir-se directamente a uma pessoa visível e não a uma abstracção apenas acessível a raros espíritos?

«É por Jesus e, mais tarde, pela Virgem Maria que o Cristianismo penetra nos corações; foi esse laço com a humanidade que lhe deu o calor e a vida; o resto, o dogma da Trindade, nunca foi senão um sistema teológico ao qual a fé popular se conservou indiferente por completo e que a arte quase ignorou.» (L. Hourticq).

Já no século II aparecem as figuras centrais da iconografia religiosa cristã, as de Cristo e da Virgem, e se vai formando o primeiro sistema iconográfico do cristianismo: o das catacumbas e das basílicas primitivas.

Segundo Bréhier, a inspiração é original e profundamente religiosa, mas os modelos desta arte derivaram de motivos pagãos e mitológicos que foram transformados em símbolos cristãos; muitas



A deusa Isis amamentando Hórus. Figura de bronze egípcia. Baixa época.

Baltimore — Walters Art Gallery.

figuras e cenas vieram da arte helenística, a arte internacional formada no império de Alexandre e que fora espalhada por todas as religiões do Mediterrâneo pela conquista romana. Arte cosmopolita, variada, de estilo capaz de adaptar-se a todas as crenças e culturas, forneceu aos artistas cristãos não só alguns motivos fundamentais mas também grande número de pormenores. Contudo não se trata de cópia literal, de imitação pura e simples: o fervor religioso impregnou de caracteres novos as obras derivadas de prototipos helenísticos, embora o esplendor dessa arte fosse ainda tão vivo que nem deixava ver directamente a natureza, ocultando-a aos artistas criadores.

A representação da Madona, com o Menino Jesus ao colo, não escapou à regra. O tema comovedor da divina maternidade tivera precedentes em grupos plásticos de mãe e filho, criados ao longo da arte da Antiguidade. Mas o cristianismo de tal modo ultrapassou os tipos anteriores, que esta representação mais parece obra nova que inspirada em trabalhos precedentes. Estes não tinham sido muito numerosos: talvez porque a posição social da mulher fosse inferior, o tema da maternidade não impressionou nem atraiu muito os artistas pagãos. O mesmo acontece no Oriente, como, por exemplo, na China, em que só por influência de imagens cristãs iria surgir a figura carinhosa de uma deusa-mãe.

As obras de arte em que se encontra traduzida a relação afectiva entre a mulher e o filho que trouxera no seio



Eirene e Plutos

Cópia do grupo de Cefisodoto.

(Séc. IV a. C.)

Mónaco

vinham já desde a pre-história. Numa pintura rupestre do Sudoeste espanhol está decerto representada uma mulher levando o filho pela mão. No Egipto, Isis aparece nalgumas estátuas aleitando Hórus. Em Veios, na Etrúria, foi encontrada uma *terra cotta*, imagem de qualquer deusa sentada em trono de alto espaldar e mostrando uma criança sobre os joelhos. No século V a. C., Cefisodoto criou o célebre bronze de *Eiréne e Plutos* (A Paz e a Riqueza). Uma pintura do hipogeu de Palmira (c. 259 a. C.), o mármore de Messalina e Britânico (museu do Louvre) e alguns grupos galo-romanos, são pre-figurações pagãs da Madona. O cristianismo viria a dar novos alentos a essa representação da mãe e do filho, tornando-a «o mais popular de entre todos os objectivos das artes plásticas da Europa» (Bodkin). Em cada vinte quadros da *National Gallery* há pelo menos um que representa a Virgem e o Menino, proporção que nenhum outro tema alcança e espantosamente elevada em relação ao vasto campo explorado pelos pintores: retrato, paisagem, natureza-morta, pintura de género, pintura histórica, pintura religiosa, etc. A crença na Virgem-Mãe tornou-se a mais fértil das fontes de inspiração nas artes plásticas do Ocidente.

As mais antigas representações conhecidas da Virgem Santa encontram-se nas catacumbas. Descrições ou retratos do primeiro século não apareceram, e já Santo Agostinho se lamentava de que nada de seguro se conhecesse acerca do aspecto físico de Maria. Esta carência de documentos iconográficos permitiu a mais ampla liberdade de interpretação aos artistas; sem nenhum retrato autêntico, puderam imaginá-la ao sabor da sua inspiração.

Segundo parece, as primeiras obras de arte em que figura a Virgem com o Menino são as pinturas a fresco dos cemitérios de



Madona com o Menino (2.ª metade do séc. III ?)

Roma — Cemitério de Priscilla.

Priscilla e dos Santos Nereu e Aquileu (catacumba de Santa Domitília).

A Virgem do cemitério de Priscilla é uma interpretação cristã de representações anteriores ao cristianismo. Mas a unção de que está animada é nova; o tema reviveu de tal modo que parece uma criação inteiramente original. Está sentada, tendo sobre os joelhos o Menino Jesus agitando-se livremente, e volta-se para Ele num gesto de ternura e aconchego, semelhante ao que pintou Rafael na



Madona com o Menino (Séc. IV)

Roma — Coemeterium Maius.

«*Madona della Seggiola*». Junto de ambos está o profeta Isaías (?), apontando para uma estrela: a vinda do Messias era o nascer de um astro no firmamento... Atribuem este trabalho à primeira metade do século III ou talvez um pouco mais tarde. (O culto das imagens de Maria já estava desenvolvido por esse tempo). Em pinturas dos séculos III e IV aparece em figura de orante, de braços erguidos ao alto, simbolizando a alma do defunto na bem-aventurança (Roma, Coemeterium Maius) ⁽¹⁾.

No fim do século IV haviam-se fixado, nos traços fundamentais, os temas e composições que predominam na arte do Ocidente até ao séc. XIII. As grandes discussões dogmáticas, os concílios

⁽¹⁾ Umberto Gnoli.

eucuménicos, a literatura patrística, não foram os únicos aspectos desta época decisivos para o futuro do cristianismo. Na história da arte cristã, também este século deixou marcada a sua passagem. Fixam-se fórmulas artísticas que vão dominar as artes plásticas até ao movimento franciscano, o qual lhes imprimirá novos rumos.

A arte religiosa toma a pouco e pouco carácter oficial; a Igreja, embora permita aos pintores e escultores uma ampla iniciativa, exerce uma vigilância cuidada sobre as representações das figuras sagradas, não as deixando ao alvedrio de divagações individuais. «A arte é encarada como um ensinamento que completa o dos livros santos e os assuntos religiosos são considerados como a ornamentação indispensável do santuário» (Bréhier).

Cada escola, cada artista, farão compreender e amar a seu modo as piedosas Madonas que o fervor religioso dos fiéis lhes pedia. Mas quase sempre monges ou padres deram as essenciais indicações para o tratamento das figuras e até para as cores a empregar nos quadros e imagens.

Numa lenta transformação foram desarraigados hábitos criados por tradições multi-seculares: os motivos pagãos que ainda subsistiam ligados a representações cristãs iam desaparecendo a pouco e pouco. A iconografia cristã é dotada de novos símbolos mais evidentes que as primeiras e tímidas alegorias das catacumbas. Criou-se uma tradição figurativa original e ininterrupta até aos dias de hoje.

A Virgem é glorificada e nos templos é-lhe reservado o lugar que até aí só Cristo ocupava: a concha da ábside da capela-mor (basílica de Parenzo, Istria, meados do século VI).

A arte religiosa da Idade Média irá gravitar em torno de duas tradições. Por um lado, a tradição helenística da arte cristã primitiva, de acentuado idealismo, de composições simples e equilibradas; as atitudes das figuras são nobres e os gestos comedidos. De outra feição muito diferente é a tradição siríaca que visa «a exprimir a realidade histórica nos seus pormenores mais comovedores, mais dolorosos, mais vulgares, substitui a liberdade e o equilíbrio da composição clássica por uma simetria monótona e um pouco infantil» (Bréhier).

A representação da Natividade é um exemplo flagrante destes diversos caminhos. Maria está deitada de costas, eviden-

ciando a realidade da Encarnação, mas olha a direito, firmemente, como Virgem magestosa que deu à luz sem sofrimento: prevalece a tradição helenística. Seja porém dominante a tradição siríaca e a Virgem inclina-se para o lado, volta a cabeça cansadamente: deu à luz na dor, com humano sofrimento, porque na humana condição A sentiu o artista...

Ao tempo que se iam mudando as formas de sensibilidade ou afirmando as concepções teológicas, iam mudando também as representações da Virgem Santa.

Iremos vê-l'A de início como rainha celestial e depois na ternura de mãe extremosa: na arte do cristianismo, Ela surgirá como distante Senhora do Mundo ou descerá à terra por onde passaram Seus dias humanos, ora imperatriz, ora mulher...

Já antes do século IV, em época imprecisa, nalgumas cenas da Adoração dos Magos, a Virgem aparecia sentada num trono, com o Menino. É por essa época que o grupo da Mãe e do Filho é apresentado isoladamente à veneração dos fiéis: apenas algumas vezes o ladeiam anjos ou santos⁽¹⁾. Vestida de púrpura, num trono imperial constelado de pedrarias, com o Menino Deus sentado de frente nos Seus joelhos e segurando o rolo da lei, assim foi representada no fresco do cemitério de Comodilla (século VI). Não é a mãe plena de meiguice e de amor; é a mãe majestosa, Templo do Verbo incarnado, trono de Deus, mostrando aos crentes um Jesus Menino, de aspecto grave, como se fosse uma criança precocemente envelhecida. Obra dominada por concepções teológicas, é bem representativa das numerosíssimas Virgens de majestade que se espalharam por todo o mundo cristão, e chegaram até à Arábia, pois na Kaaba de Meca, antes de Maomé ter destruído as imagens, também um artista desconhecido assim A representara.

Nos mosaicos da basílica de Santa Maria Maior, dedicados pelo papa Sixto III (432-440), as figuras dos mártires e dos santos estão ordenadas como em veneração perante Nossa Senhora, representada de túnica de seda sobre a qual recai uma estola bordada a ouro. Sobre o peito, pérolas, pérolas nas orelhas; na cabeça ainda

⁽¹⁾ Só muitos séculos mais tarde, na catedral de Chartres, a Virgem é representada, só com o Menino, num tímpano de igreja (c. 1145).

outras pérolas formam um riquíssimo diadema emoldurando os cabelos artisticamente penteados.

O sentido teológico atribuído à Mãe de Deus avulta sobretudo na arte bizantina, a partir do século VI (Virgem *Kyriotissa*, Virgem de Magestade). Mas ela é também a intercessora, a *Panagia* (Santa das Santas) *Blacherniotissa*, assim chamada porque era a imagem da igreja de *Blachernos*, fundada por S.ta Pulquéria. Desta representação derivou, no século VIII, a *Panagia Platytera*, Virgem orante com um clipeo ou medalhão sobre o peito, em que está a imagem do Salvador



A Virgem com o Menino
Placa de marfim de um
díptico (Séc. VI)

(*Panagia Nikopola*)

Berlim — Kaiser-
Friedrich-Museum.



Madona bizantina
(*Panagia Platytera*)

Veneza — S. M. Mater
Domini.

(Colônia, igreja de S. Pantaleão; Veneza, S. M. Mater Domini; Chio, Nea Mo-
ni, etc.⁽¹⁾). A

um outro ícone semelhante, divulgado sobretudo por baixos-relevos de marfim, deram o nome de *Episkepsis* (suplicação).

A *Panagia Blacherniotissa* está de pé e orante, erguendo com ambos os braços o manto que cai em pregas amplas. Foi um dos tipos de Madona mais correntes na pintura de Bizâncio; algumas vezes aparece ladeada pelos apóstolos S. Pedro e S. Paulo ou dominando o grupo das Santas Mulheres na glória do Paraíso.

Ainda de outros modos seria

⁽¹⁾ Umberto Gnoli.



A Madona de S. Lucas

Roma, S. M. Maggiore.

artista, com o mesmo nome, que tivesse pintado as figuras da Virgem e do Menino no monte *Athos*, pinturas que mercadores e peregrinos deram a conhecer ao Ocidente. Esta imagem teve uma difusão extraordinária, pelo valor miraculoso que lhe foi atribuído: na estatuária e nos marfins multiplicou-se vezes sem conta. A tradição criada em redor da *Madona de S. Lucas* foi defendida pelo patriarca de Constantinopla, Germano, e por João Damasceno, contra o decreto iconoclasta de 726 ⁽¹⁾. As inúmeras «Madonas» deste tipo que pululam por todo o Ocidente, são cópias, com retoques e

⁽¹⁾ Ernesto Jallonghi.

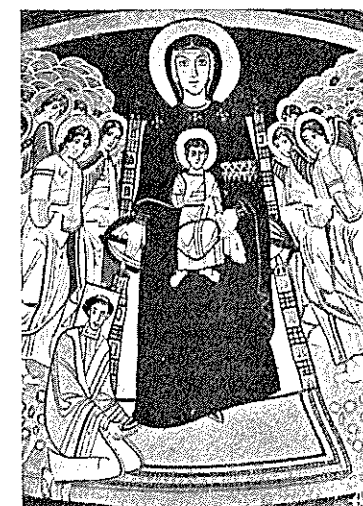
concebida a figura de Maria na arte do Mediterrâneo Oriental.

É a *Panagia Hodigitria* («a que mostra o caminho») ou padroeira dos viajantes que, para alguns historiadores da Arte, corresponde ou é idêntica, à imagem enviada de Jerusalém em 438, pela imperatriz Eudoxia (pintada pelo evangelista S. Lucas, segundo a tradição atestada já no século VI por Teodoro o Leitor). Está de pé e traz no braço o Menino abençoando. A lenda de S. Lucas pintor talvez nascesse da existência real de qualquer monge

Madona (mosaico do séc. XII)
(*Panagia Hodigitria*)

Duomo de Torcello.

variantes, dos antigos originais que entre os cristãos da Grécia e da Síria eram venerados; a iconografia de Bizâncio exerceu profunda influência nas figurações devocionais da Europa Medieval até ao século XIII. Mas, enquanto os ícones greco-eslavos-bizantinos quase cristalizaram até aos dias de hoje, as representações ocidentais seguiram posteriormente rumos de mais variada originalidade. O tipo hierático de Maria fixou-se na arte grega ortodoxa, mas na arte latina católica foi ganhando novos aspectos através dos séculos, numa riquíssima floração.

Madona (mosaico do séc. IX)
(*Panagia Kyriotissa*)Roma — Santa Maria
in Dominica o della
Navicella.A Virgem com os Reis Magos
Relevo de marfim
(começos do séc. XI)Londres — Victoria
and Albert Museum.

A Virgem *Nikopoia* («a que traz a vitória»), segundo a tradição teria sido pintada do natural. Encontrada pela imperatriz Eudóxia na Terra Santa foi trazida pelo doge Dandolo do saque de Constantinopla e encontra-se hoje na Catedral de S. Marcos em Veneza. Está sentada num trono, sobre ricas almofadas, com o Menino sentado sobre os joelhos. O Seu nome vem da virtude que foi atribuída à imagem: a de dar a vitória aos exércitos que A venerassem nos campos de batalha. Aparenta-se, pela inspiração, à *Panagio Kyriotissa*, pintada com vestes humildes mas sobre um trono sumptuoso, ou com trajes imperiais e coroada (Ravena, séc. VI; Roma, S. M. Antiqua séc. VI; S. Nereo e Achileo, cerca 800;

S. M. in Domenica, séc. IX; *S. Clemente*, séc. IX; *S. Francesca Romana*, séc. XII; *Paronzo*; *Monreale*, etc., etc.). Verdadeira imperatriz à maneira oriental, solene e afastada do mundo terreno, tem o Menino consigo mas nada em Si revela a maternidade, nem pelas feições nem pelas atitudes. Não parece retrato do vivo, nada tem de individual: é o produto quase abstracto de uma concepção teológica. Jesus, por seu turno, não é uma criança ao colo de sua mãe, é um Rei, o Rei do Mundo, abençoando com ar desprendido, divinamente longe... A Virgem aparece triunfante como a *Theotokos*, a Mãe de Deus. Pinturas para as igrejas e para os oratórios domésticos, bordados de paramentos, trabalhos variados de ourivesaria, baixos relevos e esculturas, não eram considerados apenas como objectos de devoção mas também como símbolos de uma verdade teológica. O segundo concílio de Niceia (787), contra os iconoclastas, deu um impulso decisivo às actividades artísticas do cristianismo. «Pela primeira vez, na história da Igreja, foi então formalmente decretado que as pinturas e imagens de Deus, de Sua Mãe e dos Santos, deviam ser veneradas.» (Bodkin). Daí veio a «maré» que inundou a Europa de pinturas e estátuas religiosas, ficando as da Virgem e do Menino a ocupar o lugar proeminente.

As preocupações dogmáticas, não impediram que a ternura maternal se manifestasse numa ou noutra obra, segundo a tradição revelada pela pintura do cemitério de Priscilla. Num capitel de Ravena, a Virgem inclina-se solícitamente para o Menino, na maneira helenística, e que se Lhe agita viva e graciosamente nos braços. É em trabalhos das artes aplicadas, tecidos e medalhas sobretudo, que o aspecto humano de Nossa Senhora transparece, neste período, com maior frequência. Não foi apenas o fervor religioso, não foi apenas a crença na santidade de Maria que guiou estes artistas. Foi o enobrecimento dos valores e virtudes que o mundo deve à mulher. As representações da Virgem foram também exaltação da maternidade, a glorificação da mais nobre, da mais bela, da mais adequada função feminina. Por isso transcendem a arte, valem por incomparável hino de beleza a um dos sentimentos mais puros que em corações humanos podem nascer!

À margem da arte oficial da igreja grega, que se exprime na sua quase abstracta iconografia corrente, à margem da influência

de teólogos e autoridades eclesiásticas, nasceu por volta do século VI um movimento artístico, monástico e popular, na Síria e no Egipto (Bréhier). As técnicas empregadas são menos luxuosas, os processos mais ingénuos e simples, mas a inspiração tem outro sabor, menos fictício. As composições ora copiam, com outro espírito, as composições oficiais, ora obedecem a uma concepção totalmente nova, menos rigorosamente ordenada. É uma iconografia que está perto da história e se afasta da liturgia. Os momentos sucessivos de uma mesma cena são representados por vezes em vários quadros, num desenrolar vivo e animado: o carácter abstracto desaparece, as figuras surgem no seu quadro real: «uma paisagem verdadeira substitui os fundos dourados; as personagens mais numerosas, dispostas em grupos pitorescos, formam às vezes verdadeiras multidões. Em lugar do sentido dogmático das cenas, parece que se preocupam antes com o seu elemento dramático. A arte oficial queria em primeiro lugar instruir: a arte popular procura comover e gosta de contar.»

Monges gregos e sírios que se estabeleceram na Itália, trouxeram consigo esta concepção artística de carácter popular, e da Itália ela iria espalhar-se até à França e até à Espanha, dando um gosto pitoresco, vivo e ingénuo às obras de muitos artistas da Alta Idade Média. As fases da arte cristã ocidental acompanham as fases da arte cristã-bizantina, mas sem a regularidade e continuidade desta última.

No século V, o Ocidente é talado por invasores bárbaros; só a parte oriental do Império consegue escapar à onda avassaladora desses povos em marcha: visigodos, ostrogodos, alanos, vândalos, suevos, francos e tantos outros mais. Cidades grandiosas caíram parcialmente em ruínas e desceram ao nível de vilas medíocres, de lugarejos até. Com o ataque dos muçulmanos ao Mediterrâneo ocidental e as destruições de hunos e normandos, alguns séculos mais tarde, iria consumir-se a obra de devastação e empobrecimento da Europa. A população desceu ao nível mais baixo desde a antiguidade, extensões enormes de terrenos de cultura foram abandonados à vegetação maninha; o grande comércio desaparece quase totalmente, mesmo dos grandes centros e das mais importantes vias económicas de outrora. Tudo se conjugou para que a vida material dos homens do Ocidente atingisse um grau

tão infimo que nunca foi tão precária em qualquer outra época conhecida da sua história, até aos nossos dias.

Tais circunstâncias eram péssimas para o desenvolvimento da arte ou de quaisquer manifestações superiores da capacidade criadora da humanidade: na miséria e no terror, as preocupações mesquinhas tornaram-se dominantes: só o pão e a segurança interessavam verdadeiramente à maioria dos homens, aterrorizados pela fome e pela guerra.

Apesar de tudo, nesse período amargurado, que se foi alongando do século V ao século XI, a arte ocidental procura encontrar o seu próprio caminho. Na época de Carlos Magno começa a surgir nalguns mosteiros, lugares onde timidamente ainda vegetavam o pensamento filosófico e a arte, um programa original de arte cristã, em que se combinam contraditoriamente inovações e imitações. Formas orientais fundem-se com as cópias de obras romano-cristãs. Segundo Bréhier, a originalidade revela-se no domínio técnico: criação de tipos regionais de igrejas românicas e renascimento da grande escultura ou estatuária. «Estes progressos técnicos permitiram aos séculos XIII e XIV a realização do vasto programa teológico e enciclopédico de que os mestres da época românica apenas tinham tratado fragmentos».

A influência de Bizâncio continuaria a ser preponderante na transformação da iconografia ocidental. Para Hourticq, o segundo grande sistema iconográfico cristão deve chamar-se românico-bizantino, porque se revela simultaneamente nas miniaturas beneditinas e nas de Bizâncio, nas pinturas e nos baixos relevos românicos, em parentesco acentuado com a arte da Europa oriental.

No século XIII a arte oficial de Constantinopla ganhou matizes dramáticos e pitorescos, e estas novas fórmulas irão propagar-se também ao Ocidente, triunfando de todo no século XV⁽¹⁾.

A influência oriental não foi asfixiante: os artistas ocidentais dispunham já de outras fontes de inspiração e o gosto individual procurava alargar um campo, já dilatado, de temas e de formas. Os

(¹) Déjà, au XI^e siècle, l'art byzantin avait adouci la solennelle et distante *Theotokos*, l'avait transformé en la tendre *Elécusa*, la Toute Sainte et aussi la Très-Humaine, encore sublime mais plus rapprochée, à mi-distance entre la raison dogmatique et les raisons du cœur. Mère du Très-Haut, toujours, la Vierge ne se sent pas moins la mère d'un tout petit... (Vloberg).

modelos de importação não foram servilmente copiados, até porque a transposição técnica implicava alterações formais, trazia novas exigências. Quando um escultor interpretava em pedra a iluminura de um manuscrito, uma pintura a fresco, o bordado de um tecido, esta passagem da representação pintada ou desenhada, a duas dimensões, para a representação tri-dimensional da estatuária, como se as figuras fossem «traduzidas» em relevo, obrigava a transformações imprevistas.

Pormenores de vária espécie revelam a «ocidentalização» dos temas. Se os reis magos das miniaturas carolíngias ainda ostentam vestes orientais, no século XII já aparecem com o manto e a coroa dos príncipes latinos.

As representações medievais da Virgem Santa são inúmeras, porque a «Virgem foi na idade média tema essencial da imaginária» (Prof. R. dos Santos), mas podem agrupar-se em três categorias conforme a interpretação foi dominada pelo simbolismo teológico, pelo simbolismo triunfal ou pelo naturalismo (Bréhier).

O simbolismo teológico imperou na arte cristã, a partir do século V, em todo o mundo mediterrânico. A Virgem no trono, de ar impassível, com um Menino de aspecto tão dogmático e severo que mais parece um Cristo de majestade, é o fruto artístico de uma concepção teológica sem qualquer traço de naturalismo. A imagem atribuída a João Afonso, da colecção E. de Vilhena representa bem esta tradição⁽¹⁾, à qual nos referimos anteriormente.

Tanto nas artes plásticas como nas artes industriais foi duradouro o sucesso de tal representação, tão vulgarizada pelas miniaturas e tecidos da época carolíngia.

Em redor da figura de Maria desenvolvera-se entretanto um simbolismo tipológico, fundado no paralelismo constante do Velho e do Novo Testamento; a *Concordia Veteris et Novi Testamenti* é a chave da arte clerical da Idade Média (Réau).

«Todas as cenas do Antigo Testamento são interpretadas sistematicamente como *pré-figuras* do Novo. Na linguagem dos teólogos estas prefiguras recebem o nome de *tipos* e correspondem a outros tantos *anti-tipos* que são a sua realização». Daí o chamar-se

(¹) Prof. Reinaldo dos Santos — *A Escultura em Portugal*, Vol. I, Est. CXI.

simbolismo tipológico a este paralelismo formal que se limita a buscar analogias, correspondências misteriosas, em que os factos do Velho Testamento anunciam, e assim provam ou justificam, os do Novo.

A interpretação vinha de longe : foi desenvolvida por S. Paulo na «Epístola aos Hebreus» e seguida pelos Doutores da Igreja. Estes procuraram interpretar as figuras antecedentes, os anúncios dos Evangelhos, por uma exégesis figurativa ou tipológica que descobrisse, para além do texto das Escrituras inspiradas, o sentido espiritual e profético que nelas se devia conter. Quando Moisés fez manar a nascente do rochedo de Horeb, anunciava a «água viva da doutrina de Cristo». O maná do deserto é o anúncio da Eucaristia... *In novo Testamento patet quod in veteri latet*, escreveu S.to Agostinho. A vitória de David sobre Golias é a prefiguração da vitória de Cristo sobre Satanás.

Assim muitas passagens do «Velho Testamento» foram, por este processo, aplicadas à Virgem. No «Cântico dos Cânticos», nos «Provérbios» e no «Ecclesiastes», as virtudes, a sabedoria e as graças femininas aí descritas, a quem melhor, e no sentido mais elevado, poderiam ser atribuídas ?

Eva, a pecadora responsável da queda do homem, perdera o género humano, mas outra Mulher viria salvá-lo, a Mulher que triunfaria do pecado e que seria, ao gerar Jesus, o instrumento da vitória sobre as forças demoníacas.

O paralelismo de Eva e de Maria tornar-se-á tradicional. Maria é a nova Eva que, pela Sua pureza, apagará a mancha da companheira de Adão e pela Sua humildade resgatará a desobediência que provocara a maldição divina. Assim o dissera Santo Ireneu : «O nó formado pela desobediência de Eva não foi desatado senão pela obediência de Maria. O que a virgem Eva tinha ligado por sua incredulidade, a Virgem Maria o desatou por Sua fé.»

Reflexões várias, morais e psicológicas, entroncaram-se nessas meditações e, por um trabalho de «cristalização», a Virgem Santa, cada vez mais estudada pelos teólogos e mais amada pelo povo, ganhou a aura que A transformou na excelsa figura de mulher à qual todas as virtudes pertencerão por direito próprio, pois n'Ela se encarnaram todas as perfeições capazes de alcançar a redenção para os que Eva perdera. O Seu valor

exemplar cresce com a experiência da vida cristã. «A análise psicológica alia-se à afirmação dogmática, e a maravilhosa figura da Virgem Santa, até ao íntimo da Sua descrição, fica melhor iluminada» (Daniel Rops). Um simbolismo riquíssimo e pleno de subtilezas floresceu à Sua volta.

Pelos fins do século IX, artistas do Auvergne e França meridional executaram grosseiras estátuas de madeira, destinadas a conter relíquias da Virgem. Estas estátuas-relicários, hieráticas, sentadas em pesados cadeirões com braços de arcadas, são, apesar de toscas e imperfeitas, importantíssimas obras e marcam o início de uma fase decisiva nas artes figurativas cristãs do Ocidente. Não revelam apenas o reaparecimento da escultura de vulto redondo, mas foram as antepassadas directas de grande número de imagens-estátuas de Maria que vão encher os altares da cristandade.



A Virgem
Escultura de pedra.

Colegiada de
Tudela (cerca
de 1200).



Virgem do séc. XII

La Diège - Igreja
de Jouy-en-Josas.

Deste tipo podem considerar-se as Imagens de Maiorca (Est. CXXIII-CXXIV), a da colecção de E. de Vilhena (Est. CXXV), e dele derivado a «Rosa mística» (Est. CXXVI) da igreja matriz de Botão (R. dos Santos, ob. cit.).

Estêvão II, bispo de Clermont (940-983) mandou executar em 946, pelo clérigo Aleaume, ourives e arquitecto, uma imagem recoberta de ouro, para guardar relíquias da Mãe de Deus. Essa «Magestade de Santa Maria» desapareceu, mas é conhecida pelo desenho de um manuscrito contemporâneo e serviu de tipo, com algumas variantes de vestuário, às abundantes Madonas-relicários, pintadas ou recobertas de metal, dos séculos XI e XII. Esta representação arcaica alcançou o norte da Europa, a Alemanha, a Península Ibérica; as peregrinações disseminaram-na até à Suécia. Foi reproduzida em capitéis e tímpanos de grandes catedrais, em pinturas a fresco,

em vitrais e integrada até em cenas complexas, como a adoração dos Magos.

Estas Virgens românicas são as mais antigas e mais numerosas estátuas do Ocidente cristão que até esta época apenas se limitara a cultivar o baixo-relevo. Possuem a rigidez simétrica dos ícones bizantinos, mas aqui e acolá surgem pormenores reveladores de um outro espírito, uma interpretação diferente e um sentido naturalista daquilo que no modelo oriental era simples indicação ou linha abstracta, «afirmação monumental do dogma». (Vloberg).



A Virgem
(mosaico do séc. IX)
(Panagia Kyriotissa)

Roma — Santa Francesca Romana.

Ao simbolismo triunfal pertencem as imagens da Virgem-rainha, vestida e coroada como uma imperatriz. É da Virgem orante de um mosaico bizantino do século VIII (oratório de João VII) que parecem ter derivado estas figurações cuja aceitação foi imensa no Ocidente. [Bem representativa é a «Virgem com o Menino», da lápide funerária de Domingos Aparício (1339), pertencente à coleção Ernesto de Vilhena ⁽¹⁾].

Lentamente, de imagem oriental, distante e plena de grandeza extra-humana, quase de feições indiferentes e sem sentimentos marcados, ícone asiático, transformar-se-á em figura humanamente sensível, onde o realismo escultórico irá afirmar-se e animá-la. Comparem-se a Virgem do vitral de Chartres e a do portal oeste de Nossa Senhora de Paris: ter-se-á uma visão clara das transformações que a sensibilidade cristã ocidental ia sofrendo e imprimindo às obras de arte religiosa.

⁽¹⁾ Prof. R. dos Santos, ob. cit., est. CI.

Portais inteiros são consagrados à glorificação de Nossa Senhora: pertence-Lhe o lugar de honra nos tímpanos e em redor, pelas ombreiras e arquivoltas, agita-se toda uma série de figuras e de cenas, de carácter vário: antepassados de Cristo, profetas que anunciaram a vinda do Salvador, alegorias mariais, quadros da vida de Maria e até alguns dos Seus milagres que na literatura popular ocupavam um lugar proeminente. Conjuntos que surgem primeiro na França setentrional e entre os quais são mais conhecidos o portal N. da Catedral de Bourges, o portal de Santa Ana, de *Notre Dame* de Paris e o portal real de Chartres. Nos capitéis das estátuas-colunas sucedem-se quadros extraídos dos evangelhos apócrifos, numa série análoga à dos manuscritos bizantinos das Homélias do monge Jacob, pela mesma época iluminados. Idêntica inspiração transparece nos grandes vitrais (*Notre Dame de La Belle Verrière*, de Chartres, etc.) (Bréhier).

A evolução religiosa e intelectual teve uma acção decisiva nestas transformações iconográficas. «A arte ocidental reflecte à maravilha os hábitos de espírito, os gostos familiares e até as modas dos homens da Idade Média. A inspiração popular, o *folklore*, as fábulas, as lendas, têm a sua parte em certas composições...» Religião e arte andam muito próximas uma da outra e os artistas exprimiram bem os sentimentos e ideias da sua época. Tudo influiu, directa ou indirectamente, nas representações da Virgem que sucessivamente iam aparecendo. A arte da França, de Itália, da Península, da Alemanha, deu a Maria um lugar muito superior ao que já ocupava na arte bizantina, exaltou-A ilimitadamente, atribuindo extraordinário relevo ao Seu culto e à Sua devoção.

Um terceiro sistema iconográfico cristão revelou-se na arte gótica e dominou a escultura dos séculos XIII e XIV e a pintura, desde Giotto ao Renascimento (Hourticq). Então iria reaparecer devagar, mas com força irresistível, o naturalismo que parecia esquecido desde os primeiros tempos do cristianismo em Roma, ou desde então vegetava obscuramente. Já não se procura representar a Virgem-símbolo, imperatriz de um reino supra-terreno, triunfante magnífica pelos tempos dos tempos. É a Mãe, a mãe cheia de ternura, a figura humanamente maternal, embora divina. Na pintura alexandrina e depois num evangeliário de Monza (século X), já Maria fora representada dando o seio ao Menino Jesus. Na pintura

da cripta de Montmorillon (primeira representação do «Casamento místico de Santa Catarina») quando a Santa apresenta a Jesus o anel de noivado, Maria inclina-se graciosamente para Seu Filho e beija-Lhe a mão, tal como aparecia nalguns ícones do monte Athos. E, se a Virgem conserva por vezes o Seu ar majestoso de Imperatriz celestial, já o Menino parece um garotito travesso, que vive e sente como criança. Vejam-se, por exemplo, a imagem da Sé de Évora (Est. LXVI, do livro citado de R. dos Santos) a Nossa Senhora da Pena, do Mosteiro de Alcobaça (Est. CLIV) e a Virgem do Museu Machado de Castro (Est. CXXXIX).

A Madona do portal norte da catedral de Reims (1175) é uma figura de transição entre o simbolismo triunfal e o naturalismo. Está coroada e entronizada, sob um sumptuoso baldaquino, mas o Menino não aparece sentado rigidamente ao Seu colo: é um corpo que pesa e se agita. A Virgem sustenta-O sobre o braço direito e aproxima a cabeça do Filho querido. Sinal de uma transformação que iria prolongar-se por muitos séculos e conduziria a novos horizontes as artes figurativas do cristianismo ⁽¹⁾.

A invasão do naturalismo é, em certa medida, contemporânea da extensão amplíssima do culto à Virgem, a partir do século XII. O redobrado culto a Nossa Senhora é parcialmente explicado pela exaltação da mulher a que conduziu o ideal da Cavalaria, tal como este se revela na literatura do tempo. Trata-se de uma fervente homenagem à Virgem, por transposição, para o plano religioso, do culto do cavaleiro por sua dama, do respeito e submissão do vasalo à Senhora a quem jurara fidelidade e serviço até à morte. O culto da mulher nas cortes de amor, o amor cortês, inspiram o lirismo de trovadores e *minnesinger*. Nos romances de cavalaria, a exaltação da mulher é levada a extremos quase incongruentes. E toda esta nova atitude espiritual se reflectiria numa concepção diferente da figura da Mãe Divina.

Não esqueçamos porém que na arte bizantina já tinham aparecido, ao lado das Virgens de majestade, as Virgens de ternura, como lhes chama Réau. As influências bizantinas, as raízes ocidentais concebidas e alimentadas pelo ideal da Cavalaria, não eram

⁽¹⁾ «C'est au XII^e siècle que le culte de la Vierge, jusque-là si grave, commence à se nuancer de tendresse». (E. Mâle).

as únicas nem as mais fortes desse tronco frondoso que iria florir em tão belas e tão numerosas obras de arte. O misticismo exerceu uma influência decisiva no mesmo sentido. Os conventos femininos tornaram-se centros de um culto aumentado dia a dia. Os monges de Cister e de Prémontré (ordem regular de S.to Agostinho) revelam-se no século XII como os mais activos propagandistas desta devoção à Virgem, ao mesmo tempo monástica e cavaleiresca. «Os cistercienses foram os primeiros e mais ferventes cavaleiros de Nossa Senhora» (Réau). Nas armas da sua casa-mãe fora representada a Virgem protectora, abrigando debaixo do manto os abades da grande ordem. Os seus mosteiros, espalhados pela Europa inteira, estavam consagrados Àquela a Quem tinham sido dedicados os célebres versos do portal da Igreja abacial:



Madona bizantina

*Salve, sancta Parens, sub qua Cistercius ordo
Militat et toto tanquam sol fulget in orbe* ⁽¹⁾.

S. Bernardo, o fundador de Cister, professava uma devoção exaltada pela Virgem que, tocada pelo seu fervor místico, lhe aparecera um dia. Dava o seio ao Menino Deus e algumas gotas de leite vieram cair sobre os lábios sedentos do santo, em oração; esse milagre tornou-se célebre em todo o Ocidente, alimentando por muito tempo as fantasias ávidas de manifestações sobrenaturais. O entusiasmo de S. Bernardo comunicou-se à sua ordem e aos beneditinos, arrastando toda a Igreja nessa homenagem fervorosa.

Veneza, Basílica
de S. Marcos.

⁽¹⁾ Dans les pays de langue germanique, les abbayes cisterciennes s'appelaient «le jardin de Marie», Mariengarten, la «forteresse de la Marie», Marienburg, «la port de Marie», Marienhav, «la couronne de Marie», Marienkroon. (E. Mâle).

Esta Virgem de Misericórdia, de amplo manto protector sob cujas dobras todos podiam encontrar refúgio contra as tentações, contra os males do mundo, e até contra os castigos merecidos pelos actos pecaminosos, foi um tema que os cistercienses propagaram, adoptando-o como emblema da sua ordem. A *Mater Cisterciensium* iria tornar-se a *Mater Omnium*, a protectora da humanidade inteira, como no quadro de Piero della Francesca, em Sansepolcro (Palácio comunal). Por seu turno, os premonstratenses de S. Norberto não se tornaram menos notáveis na devoção embevecida pela mais comovente expressão da maternidade em qualquer religião de todos os tempos.

No século XIII, um influxo de novo fervor místico iria levar mais longe ainda a glorificação e humanização da Virgem-Mãe. Os frades das ordens mendicantes tornaram-se advogados incansáveis nesta campanha de boa-vontade e de entusiasmo. Franciscanos e Dominicanos marcaram indelévelmente a religiosidade cristã da Idade Média com a sua ilimitada devoção pela Rainha «que desce do Céu à terra». É um dominicano, Alain de la Roche, quem inicia o culto de Nossa Senhora do Rosário, forma de mariolatria universalmente espalhada até aos dias em que vivemos...

A *Virgem dourada* da catedral de Amiens representa bem estas novas tendências, reflectidas na estatuária (¹). Deliciosamente meiga para o Seu Menino, num sorriso puro e de encanto inexprimível, é a mais conhecida dessas imagens tão humanamente concebidas e tão religiosamente veneradas. As pequenas esculturas de marfim do fim do século XIII são «maravilhas de graça». Mãe e Filho olham-se sorrindo e é impossível exprimir uma comunhão mais íntima entre dois seres; parece que são apenas um, que não estão ainda separados. Se esse grupo é divino, não é senão pela profundidade da ternura...» (E. Mâle).

Estes sentimentos revelados nas imagens foram propagados sobretudo por S. Francisco e seus discípulos. Os Evangelhos ganham

(¹) «Ce n'est plus Notre-Dame, toujours noble de style parce qu'elle était à la fois la mère de Dieu et un personnage monumental. Elle est devenue, à commencer par la Vierge coquette qui déconcertait Ruskin à la Porte dorée de la cathédrale d'Amiens (vers 1300), une vraie maman bourgeoisement maternelle: elle caresse son enfant, lui sourit et le fait jouer». (R. Schneider).

outra vida, deixam de ser ideia apenas, aparecem como uma sucessão de quadros animados e ricos de pitoresco. As *Fioretti*, e as não menos célebres *Meditações sobre a vida de Jesus Cristo*, estão repletas de expressões onde transparecem o carinho e a ternura mais humanos, dando às figuras sagradas uma sensibilidade inesperada. Quando o Menino vê chorar Sua Santa Mãe, quer consolá-la como um filho extremoso e comovido: «O Menino que estava ao Seu colo levava a mãozinha à boca e ao rosto de Sua Mãe e parecia assim implorar-lhe que não chorasse mais.» Por seu turno, a Virgem beija e acaricia o Menino: «A Mãe encostava o Seu rosto ao rosto do Seu pequenino, dava-lhe de mamar e consolava-o de todas as maneiras que podia, porque ele chorava muitas vezes, como as criancinhas, para mostrar a miséria da nossa humanidade.» E noutro trecho ainda mais expressivo, citado por E. Mâle: «Ela ajoelhava-se para o pôr no berço, porque Ela sabia que era o Seu Salvador e o Seu Deus. Mas com que maternais delícias o beijava, o estreitava! Quantas vezes Ela deixava pousar os Seus olhos, com amorosa curiosidade, sobre o Seu rosto, e sobre cada uma das partes do Seu corpo sagrado... com que alegria Ela Lhe dava o seio! Pode julgar-se que Ela sentia, ao aleitá-l'O, uma doçura ignorada pelas outras mulheres».

As imagens da Virgem dando de mamar a Jesus multiplicam-se. Já no século VI assim A tinham representado alguns artistas do Oriente, mas só a partir do século XIII foram universalmente divulgados estes tipos de representação.

A virgem do lintel de *Anzy-le-Duc* (século XII) é uma versão românica em que a majestade solene domina o gesto maternal.



A Virgem com o Menino
Pormenor do psaltério de
Boumont (Séc. XIII)

Besançon.

A «Virgem do leite» da colecção Vilhena ⁽¹⁾ é uma bela e ingénua imagem de pé, bem representativa deste tipo. O Menino, semi-nu, parece já satisfeito, brinca com o seio e com as pregas do manto de Sua Mãe que O sustenta sobre o braço esquerdo e com a mão direita Lhe prende um pé atrevido... Outras imagens em que a Virgem e o Menino (à direita) se encontram mais ou menos na mesma posição e tratados de forma idêntica são as de Penha Garcia (de 1469), de Abrantes, Serpins e Ourentã. De todos é conhecida a belíssima imagem da Catedral de Braga. Outras imagens apresentam-nos a Virgem sentada (Gondar, de 1470; Guimarães) com um pormenor curioso: seja qual for a posição da mão de Nossa Senhora que ampara o Menino, a outra sempre Lhe segura ou sustenta o pé no mesmo jeito de prendê-lo e acariciá-lo.

Os períodos que citámos na página anterior, e outros semelhantes, esmaltavam essas «Meditações...» que foram amplamente conhecidas em toda a Europa através da pregação dos franciscanos e exerceram uma influência nítida na atmosfera religiosa do tempo. Os artistas sentiram bem o novo «clima», mais suave e, sobretudo, mais aproximado da sensibilidade e da alma do povo.

Este movimento, cuja origem se encontra na Itália, produziu na arte ocidental «a transformação mais profunda que ela sofreu desde a sua origem» (Bréhier). A Escolástica, sãbiamente arqui-tectada sobre a razão e a revelação, já não satisfazia muitos anseios de almas crentes. O fim supremo da vida religiosa iria ser a união íntima com Deus. S. Francisco trouxe aos homens simples aquele fervor e contacto místicos que só de raros fora conhecido antes. O crescimento espantoso da ordem do *Poverello* é a melhor prova das necessidades espirituais a que vinha dar satisfação. Em 1210 foi aprovada a primeira regra de frades menores; em 1624, já eles possuíam à volta de oito mil casas em que tinham professado duzentos mil religiosos... A ordem de S. Domingos, fundada em 1216, ordem de pregadores é portanto com outras pretensões de cultura, veio reforçar a acção dos franciscanos nos campos da fé e da arte. As obras inspiradas pelo sopro de uma piedade glorificadora para a qual Cristo e a Virgem apareciam como seres acima

(1) Est. CXXXVIII, de *A escultura em Portugal*, por Reinaldo dos Santos, Vol. I.

das emoções e sentimentos comuns, foram perdendo o favor dos fiéis. Novas perspectivas surgiram dos ensinamentos de S. Francisco de Assis.

A transformação foi luminosamente sintetizada por E. Mâle: «Desde o fim do século XIII os artistas parecem não compreender já as grandes ideias de outrora. Noutro tempo a Virgem, sentada num trono, trazia seu filho com a gravidade sacerdotal do padre que segura o cálix. Ela era o Trono do Todo Poderoso, o Trono de Salomão, como diziam os doutores. Ela não tinha feições nem de mulher, nem de mãe, porque aparecia acima dos sofrimentos e das alegrias da vida. Ela era aquela que Deus tinha escolhido no principio dos tempos para revestir o seu Verbo de carne. Ela era o puro pensamento de Deus. Quanto ao Menino, grave, majestoso, de mão erguida, era já o Senhor que ordena e que ensina.» (V. o grupo da Virgem e do Menino, no portal de S.ta Ana, em Nossa Senhora de Paris). A nova forma de fé religiosa foi a causa essencial da mudança, embora, como já vimos, houvesse tendências antigas neste sentido. Contudo, nestas relações entre a crença e as artes plásticas, não foram muitas vezes os sentimentos que fizeram surgir as imagens mas certas imagens que despertaram novos sentimentos (L. Hourticq). A literatura religiosa exerceu um papel decisivo na evolução das artes plásticas: as figuras divinas humanizadas perderam talvez a antiga nobreza e seriedade mas ganharam



Lorenzo Monaco
Madona «dell'Umiltà» (1)

Empoli — Pinacoteca
da Colegiada.

(1) Esta Madona, sentada no chão e com o Menino no regaço, parece ser de origem setentrional e teve larga difusão na Itália a partir do fim do século XIV e durante todo o século XV (Escola de Bolonha, séc. XIV, Masolino, Fra Angélico, etc.). (Umberto Gnoli).

A «Virgem do leite» da colecção Vilhena ⁽¹⁾ é uma bela e ingénua imagem de pé, bem representativa deste tipo. O Menino, semi-nu, parece já satisfeito, brinca com o seio e com as pregas do manto de Sua Mãe que O sustenta sobre o braço esquerdo e com a mão direita Lhe prende um pé atrevido... Outras imagens em que a Virgem e o Menino (à direita) se encontram mais ou menos na mesma posição e tratados de forma idêntica são as de Penha Garcia (de 1469), de Abrantes, Serpins e Ourentã. De todos é conhecida a belíssima imagem da Catedral de Braga. Outras imagens apresentam-nos a Virgem sentada (Gondar, de 1470; Guimarães) com um pormenor curioso: seja qual for a posição da mão de Nossa Senhora que ampara o Menino, a outra sempre Lhe segura ou sustenta o pé no mesmo jeito de prendê-lo e acariciá-lo.

Os períodos que citámos na página anterior, e outros semelhantes, esmaltavam essas «Meditações...» que foram amplamente conhecidas em toda a Europa através da pregação dos franciscanos e exerceram uma influência nítida na atmosfera religiosa do tempo. Os artistas sentiram bem o novo «clima», mais suave e, sobretudo, mais aproximado da sensibilidade e da alma do povo.

Este movimento, cuja origem se encontra na Itália, produziu na arte ocidental «a transformação mais profunda que ela sofreu desde a sua origem» (Bréhier). A Escolástica, sãbiamente arquitectada sobre a razão e a revelação, já não satisfazia muitos anseios de almas crentes. O fim supremo da vida religiosa iria ser a união íntima com Deus. S. Francisco trouxe aos homens simples aquele fervor e contacto místicos que só de raros fora conhecido antes. O crescimento espantoso da ordem do *Poverello* é a melhor prova das necessidades espirituais a que vinha dar satisfação. Em 1210 foi aprovada a primeira regra de frades menores; em 1624, já eles possuíam à volta de oito mil casas em que tinham professado duzentos mil religiosos... A ordem de S. Domingos, fundada em 1216, ordem de pregadores é portanto com outras pretensões de cultura, veio reforçar a acção dos franciscanos nos campos da fé e da arte. As obras inspiradas pelo sopro de uma piedade glorificadora para a qual Cristo e a Virgem apareciam como seres acima

(1) Est. CXXXVIII, de *A escultura em Portugal*, por Reinaldo dos Santos, Vol. I.

das emoções e sentimentos comuns, foram perdendo o favor dos fiéis. Novas perspectivas surgiram dos ensinamentos de S. Francisco de Assis.

A transformação foi luminosamente sintetizada por E. Mâle: «Desde o fim do século XIII os artistas parecem não compreender já as grandes ideias de outrora. Noutro tempo a Virgem, sentada

num trono, trazia seu filho com a gravidade sacerdotal do padre que segura o cálix. Ela era o Trono do Todo Poderoso, o Trono de Salomão, como diziam os doutores. Ela não tinha feições nem de mulher, nem de mãe, porque aparecia acima dos sofrimentos e das alegrias da vida. Ela era aquela que Deus tinha escolhido no princípio dos tempos para revestir o seu Verbo de carne. Ela era o puro pensamento de Deus. Quanto ao Menino, grave, majestoso, de mão erguida, era já o Senhor que ordena e que ensina.» (V. o grupo da Virgem e do Menino, no portal de S.ta Ana, em Nossa Senhora de Paris). A nova forma de fé religiosa foi a causa essencial da mudança, embora,



Lorenzo Monaco
Madona «dell'Umiltà» (1)

Empoli — Pinacoteca
da Colegiada.

como já vimos, houvesse tendências antigas neste sentido. Contudo, nestas relações entre a crença e as artes plásticas, não foram muitas vezes os sentimentos que fizeram surgir as imagens mas certas imagens que despertaram novos sentimentos (L. Hourticq). A literatura religiosa exerceu um papel decisivo na evolução das artes plásticas: as figuras divinas humanizadas perderam talvez a antiga nobreza e seriedade mas ganharam

(1) Esta Madona, sentada no chão e com o Menino no regaço, parece ser de origem setentrional e teve larga difusão na Itália a partir do fim do século XIV e durante todo o século XV (Escola de Bolonha, séc. XIV, Masolino, Fra Angélico, etc.). (Umberto Gnoli).

certamente mais vida e tornaram-se seres mais próximos da realidade humana. Tomaram a cor local dos meios conhecidos pelos artistas, já não são representadas sobre fundos dourados ou de cor uniforme, abstractos e intemporais, mas num ambiente terreno e histórico, nas paisagens, nas cidades e nas casas que os artistas encontravam perante os olhos.

A cristandade católica passa a encarar os Santos doutra feição. No início do século XIV, Duccio pintou uma célebre Madona



Virgem de Dangolsheim
(talha de madeira)

Berlim — Museus
Nacionais.

(*Maestá*) para a catedral de Siena. Porque Ela parecia uma verdadeira mulher, nimbada de um ar divino, mas com semblante de quem sofre e sente humanamente, o entusiasmo popular foi tanto que A transportaram em triunfo através das ruas. E no entanto parece-nos hoje convencional, porque conhecemos outras imagens em que a Sua humanização foi levada ainda mais longe. À medida que passava o tempo, os temas religiosos sofriam grandes transformações em que o carácter divino foi sacrificado ao carácter humano. O tratamento é mais episódico, menos piedoso, menos tocado da fé dogmática das épocas anteriores, menos teológico e mais popular. O gosto pelo «verdadeiro» afirma-se entre os pintores e escultores pela preocupação de sin-

ceridade, pela reprodução de pormenores colhidos no ambiente imediato. São típicas algumas das imagens reproduzidas no livro do Prof. Reinaldo dos Santos: de Jazente (fig. 49), de Flor da Rosa (fig. 51), de Marco de Canavezes (fig. 52) e sobretudo a Virgem do Altar Mor da Sé de Braga (Est. LXXXVI) em que, apesar da majestade que o artista quis dar à imagem, se revelam as novas tendências naturalistas. Não se imagina ou fantasia: copia-se a realidade sensível com delicadeza e sentimento variáveis.

A iconografia transforma-se de modo radical: «cada pintor

parecia buscar novos caminhos no tratamento ou no estilo da composição...» (Bodkin). Mas a variação mantinha-se, apesar de tudo, nos limites de uma continuidade evidente e para «a apresentação da Virgem, a composição tradicional, triangular ou piramidal pouco se alterou por muitos séculos depois do início da pintura cristã. Alguns mestres introduziram novas soluções para o mesmo tema, sem quebrarem o fio da tradição». Mas os pormenores mais familiares, as representações mais realistas e mais dolorosas não causaram receio a esses artistas. Marcam duas fases deste naturalismo as imagens de João Afonso, da col. Vilhena, (Est. CXVII) e de Diogo Pires, o Velho, de Leça de Palmeira (Est. CLV) ⁽¹⁾. Giotto daria à sua Virgem de *l'Arena* «a figura de uma romana forte e morena, de feições vincadas, vestida à moda do século XII, sem véu, mas com fartos cabelos enrolados em trança à maneira de um diadema.» Esta descrição, de Bréhier, dispensa comentários. A majestade teológica desapareceu e a Virgem, que fora venerada com os amplos recursos de um complicado simbolismo, em todos os Seus atributos alegóricos, e através dos numerosos títulos místicos de uma longa litânia de invocações (Bodkin), revela a partir do século XIV, uma feição em que transparece sobretudo a amorosa solicitude de todas as mulheres que querem mais a seus filhos que a si próprias. Jesus é o Menino glutão, irrequieto e rechonchudo, ou de olhar curioso e vivo, quase nu nas fraldas, procura libertar-se brincando, em cenas de meiguice e de ventura familiares. Num altar portátil de 1318 a Virgem, sorridente e enternecida, segura o Menino espantado e de braços abertos para o passarito que S. José Lhe trazia... Vejam-se as imagens de Tábua (fig. 70), de Bôlho (fig. 71), de Vilharinho da Lousã (fig. 72), de S. Paulo de Frades (fig. 83), de Cordinhã (fig. 84), de Ançã (fig. 85), a Virgem do Prado (fig. 88) e as duas da colecção Vilhena (fig. 82 e 86) reproduzidas na obra citada de Reinaldo dos Santos, além das imagens atribuídas a Mestre Pero (Est. LXXII e LXXIII e a tricromia entre ambas) e comparem-se entre si. Delas ressaltarão claramente alguns dos traços que indicamos.

⁽¹⁾ Dr. R. dos Santos, obr. cit.

«A oração que se ergue para esta Maternidade é talvez menos humilde, menos tímida; é certamente mais terna, mais confiante.» (Hourticq). A quantidade enorme destas imagens e pinturas explica-se porque nenhuns outros ideais exerceram uma influência tão profunda na arte religiosa cristã como foram as concepções medievais acerca da Virgem.

Os artistas representam-n'A com mais liberdade. Já não é apenas vista de frente, mas também a três quartos; toma nos tra-



Mestre da Renânia Central
Tábua central do altar de *Ortenberg*
(cerca de 1420-1430)

Darmstadt — *Landesmuseum*.

balhos de Guido de Siena, de Duccio, de Cimabue, e dos seus continuadores, todas as atitudes da mãe com um filho querido: neste capítulo a pintura ainda foi mais longe que a escultura. Quando o antigo hieratismo se mantém, é artificial e daí quadros «híbridos» como o de Jean Fouquet (Museu de Antuérpia) em que as velhas e as novas tendências não conseguem harmonizar-se: trata-se de um retrato da célebre Agnès Sorel, em que foram apenas realçados os encantos do corpo feminino e a graciosidade de uma bela mulher, com sacrifício total do sentimento religioso.

Anteriormente falámos do acolhimento que estas imagens encontraram entre um público já preparado para compreendê-las pela transformação da sua sensibilidade. Mas outros casos poderíamos apontar ainda, e muito reveladores. Quando a pintura de Cimabue (a Virgem e o Menino) apareceu exposta na capela *Rucelai*, em

Santa Maria-a-Nova) de Florença, foi extraordinário o efeito que produziu na população, a qual levou a imagem em triunfo. Durante semanas seguidas todos os florentinos vieram, em intermináveis filas, admirar aquela obra julgada incomparável...

Daí em diante, cada pintor trata o tema da Virgem e do Menino de acordo com o seu temperamento pessoal. Fra Angelico



Fra Angelico
A Virgem da Estrela

Florença — Museu
de S. Marcos.

diz-se que marcou a Sua santidade, revelando influências de vária origem, como nos dois quadros aqui representados; Boticelli, a Sua pureza; Fillipo Lippi, a Sua simplicidade; Giovanni Bellini, a Sua ternura; Piero della Francesca, a Sua majestade... (Bodkin). Contemporaneamente, ao norte da Europa, Jan Van Eyck, Roger Van Der Weyden e Memling, trabalhavam dentro de um mesmo espírito, revelavam uma idêntica atitude, de acordo com as novas tendências artísticas. Estas pinturas não devem ser vistas apenas através de um critério estético: o elemento representativo é aqui de primeira importância e o crítico ou o perito podem interpretá-las mal se não conhecerem o ambiente religioso em que elas nasceram. Alguns quadros quase se diriam orações corporizadas... Outros, porém,



Fra Angelico
A Madona

Florença — Galeria
dos Ofícios.

os grupos seguintes são os mais notáveis e dignos de menção, segundo Umberto Gnoli:

a) A Mãe amamentando o Menino. Representação já antiga (relevo do cemitério S. Sebastião, em Roma), também surgira no Oriente (Chiliandari, Monte Athos, etc.), mas a sua voga data do século XII (*Duomo* de Assis), passando da Itália à França e à Alemanha (A. Durer). Entre os quadros mais célebres está o de Filippino Lippi, hoje na *National Gallery* de Londres. A este

(¹) R. Schneider.

como o do Mestre de Flémalle, caem num naturalismo tão destituído de unção religiosa, que a Virgem antes parece uma vulgaríssima burguesa que interrompeu a leitura para dar de mamar a um menino saciado ou com pouco apetite. A um realismo delicado sucedeu um realismo intransigente (¹) do qual esta pintura é um caso extremo e de mau gosto.

As representações da Mãe de Deus e Senhora dos Homens foram nesta época variadíssimas. Contudo, até ao fim do século XV,



Mestre de Flémalle
A Virgem com o menino
(Cerca de 1427-1432)

Londres, *National
Gallery*.

grupo pertencem as «Virgens do Leite» da nossa imaginária medieval.

b) A Madona com o Menino adormecido no regaço. Aparece no fim do século XIV (escola de Pádua) e deriva de protótipos bizantinos.

c) Nossa Senhora em adoração, ajoelhada perante o Menino Jesus. Esta representação deve ter derivado dos grupos de presépio. Na Itália divulga-se a partir do século XV (Lorenzo da Credi). A Virgem do *Maitre de Moulins* (*La Vierge et l'Enfant adorés par les Anges*), que se encontra nos *Musées Royaux* de Bruxelas, é um quadro típico deste grupo.

d) A Madona de pé, coroada, olhando para o Menino que traz nos braços, provém da *Hodigitria* e é característica da escultura monumental dos séculos XIII e XIV (S. M. in *Campidoglio*, 1222; catedral de Amiens; Colónia, etc.) e dos marfins franceses.

A imagem de Nossa Senhora da Pena, do Mosteiro de Alcobaça, é uma variante pitoresca deste grupo. O Menino parece ter o ar contente e decidido de um rapazinho brincalhão... muito longe daquela dignidade sobrenatural com que fora representado outrora tantas vezes.

Além destes e dos outros tipos indicados primeiramente, irão ser criadas mais figurações da Maria «Puríssima e Santíssima». Mas como aparecem sem o Menino, não cabem no âmbito deste trabalho (a *Imaculada Conceição*, no século XIV, etc., etc.).

Estas imagens formam uma longa família plástica e não exprimem apenas as variações estético-artísticas, não foram somente



Andrea della Robbia
A Madona

Florença — Coleção
particular.

a materialização de um pensamento religioso ou a expressão de uma sensibilidade. Também criaram algo de novo com a sua presença, também contribuíram para o surto de modos, até então desconhecidos, de sentir e de vibrar, ajudaram a modelar a alma do *homo religiosus*, como afeiçoaram o espírito do *homo aestheticus* ⁽¹⁾. A imagem dá tanto quanto recebe? Assim o afirmou Hourticq... e nós com ele. Imagens que se foram compondo no decurso de séculos e ganharam caracteres definidos nas oficinas de escultores e pintores, através da lenta conquista das técnicas, dos materiais e das formas. «Recolhendo estas suaves maternidades, a arte fez correr na devoção as fontes mais profundas da ternura humana.» E assim inúmeros artistas foram dizendo a seu modo, por esses obscuros tempos, a oração de eterno louvor à Virgem: «Ave-Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois Vós entre as mulheres, bendito é o fruto do Vosso ventre...»

(1) «...il est probable que l'oeuvre d'art a été la source première, imprégnant les récits des clercs, qui, à leur tour, ont imprégné les artistes». (R. Schneider).

ACABOU DE IMPRIMIR-SE
NA EMPRESA INDUSTRIAL GRÁFICA DO PORTO, L.DA
174, RUA DOS MÁRTIRES DA LIBERDADE, 178
NO ANO DE 1954

ERRATA

PÁGINA	LINHA	ONDE SE LÊ	DEVE LER-SE
24 (nota 1)	2	transformé	transformée
24 (nota 1)	2	Elécusa	Eléousa
34	29	1624	1264

Na pág. 38, linha 5, suprimir a palavra *foram*.

À boa-vontade dos nossos leitores amigos entregamos e agradecemos a correcção de outros deslizes tipográficos menores.