

UMA PAISAGEM DITA CASA | JOÃO GIGANTE

O MDOC-Festival Internacional de Documentário de Melgaço, organizado pela Associação AO NORTE em parceria com a Câmara Municipal de Melgaço, contribui, através de várias atividades paralelas ao Festival, para um arquivo fotográfico e audiovisual do território.

Um arquivo não só para memória futura, mas que integra na sua produção um processo de reflexão, conhecimento, de divulgação e encontro com Melgaço e o seu concelho. *Quem Somos Os Que Aqui Estamos?* é um dos projetos que interroga a região e nos traz, com a fotografia documental, uma das vertentes desse trabalho.

Uma Paisagem Dita Casa, de João Gigante, um dos resultados do projeto, é um encontro com Lamas de Mouro e com as pessoas que habitam a montanha e a cuidam.

A Organização do MDOC

BIOGRAFIA

João Gigante, 1986, natural de Viana do Castelo, é licenciado em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes do Porto e realizou o Mestrado em Comunicação Audiovisual (Fotografia) na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Mantém o seu percurso entre a prática das artes plásticas, tendo exposto o seu trabalho em diversas exposições. O seu trabalho complementa as diferentes áreas de actuação plástica, como a fotografia, o vídeo, a sonoplastia, a instalação e o desenho. Desenvolve também projectos de cariz musical onde se destaca o projecto PHOLE. É também, fundador e director da Revista PARASITA (com Hugo Soares).

Actualmente é docente na área do audiovisual (área científica de Artes, Design e Humanidades) na Escola Superior de Educação do IPVC.

UMA PAISAGEM DITA CASA

JOÃO GIGANTE
2022

Lamas de Mouro é um território de várias dimensões, diferentes dinâmicas. Este projeto fotográfico questiona-se perante uma comunidade que tem o cuidar como parte do seu dia-a-dia.

Quando chegamos, existe uma porta, aberta. Uma passagem metafórica para um Parque Nacional percorrido por quem o habita e quem o visita. Uma dualidade de relações, de quem está e sente este território como uma extensão do corpo, e quem chega e percebe que as montanhas são a moldura de uma paisagem por descobrir.

De um lado o Parque, do outro o lugar principal onde fica a igreja, onde o aglomerado de casas define algumas relações sociais intensas. É verdade que há gente de Lamas a viver dentro do Parque Nacional, mas há também um outro lado, atravessando a estrada, num lugar que se decidiu a longo do tempo, muito antes da criação institucional deste Parque Nacional. Pretendo sublinhar esta relação de cuidado, de como uma comunidade decide o seu próprio território, na proteção dos gestos do passado e na procura de um presente ativo.

Uma das questões que sempre me fascinou na minha presença pelo norte de Portugal, enquanto fotógrafo, foi a relação com a palavra Fronteira. A beleza

do desenho de uma linha que separa ações e decisões. Já falámos da estrada que separa o Parque da outra parte de Lamas, falta falar da incursão a Alcobça, um lugar ao lado, que divide território com Lamas de Mouro e Fiães. Um lugar com duas freguesias, com marcos espalhados entre as casas, que denunciam quem é de um sítio ou de outro.

O território tem estas ambivalências aquando da sua descoberta, das divisões do mapa em partes: quando a distância entre uma casa e o caminho que passa à sua porta pode falar desta relação intensa com a terra pisada e trabalhada.

A fotografia, para mim, é cada vez mais um processo de descoberta na pós-narrativa, é decifradora de consciência após o trabalho de campo. Ao caminhar pelos caminhos e eidos descubro que posso representar estes fascínios do ser humano que cuida da sua rua tanto como da sua casa, que cuida a montanha tanto como o seu quintal. A paisagem como um só lugar, democrático, de todos e para todos.

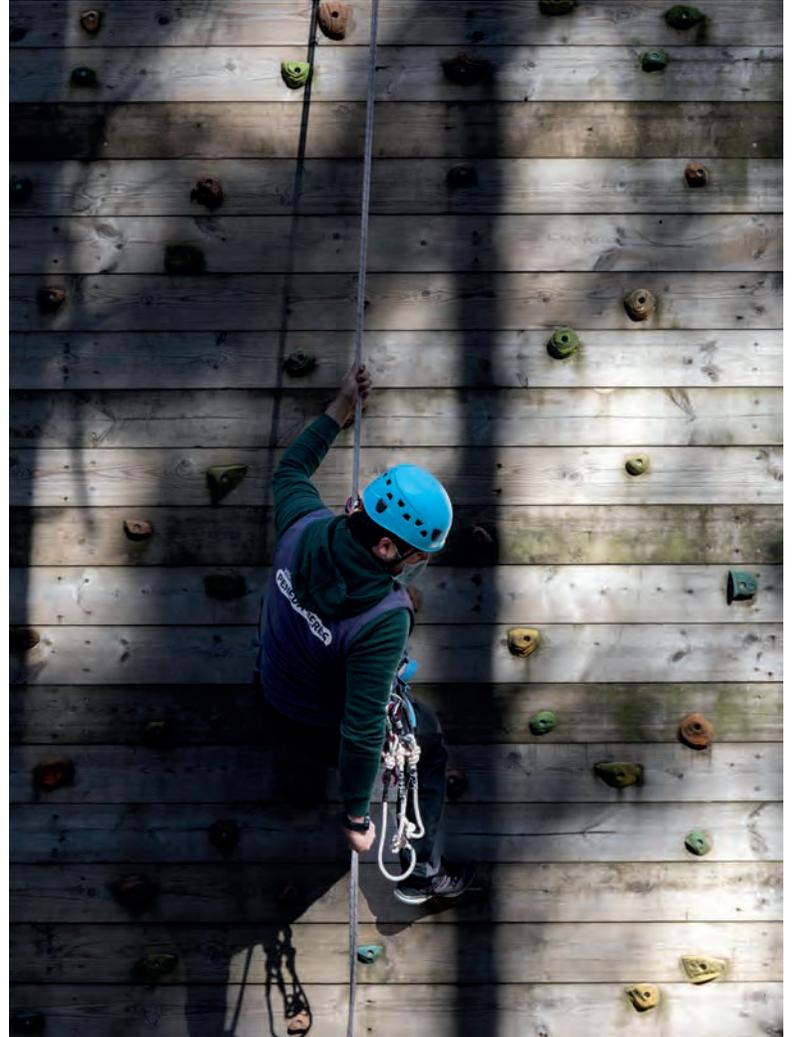




















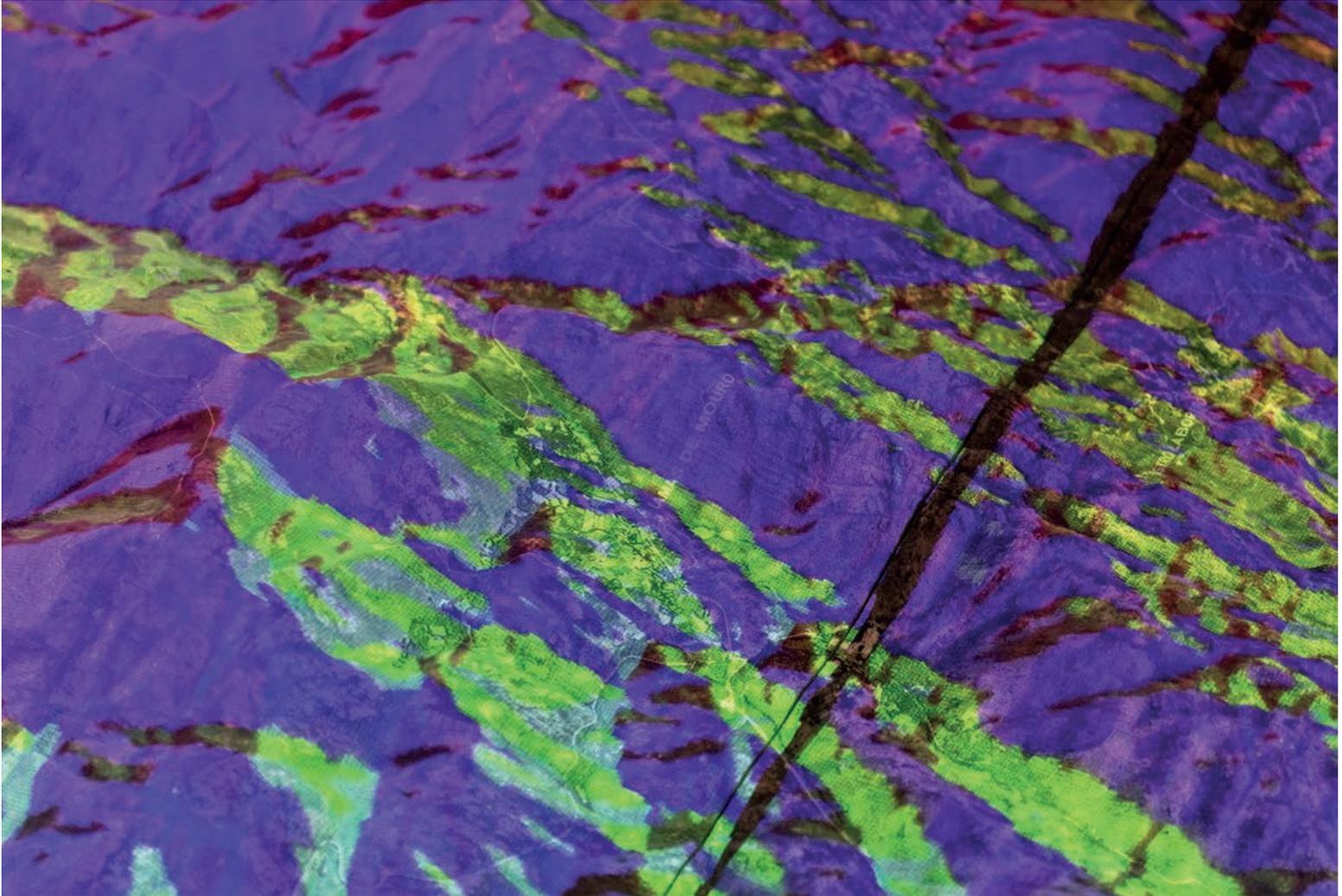
















A photograph of a rural landscape featuring a paved road that curves to the left. A white rectangular road sign with black text stands on two metal posts at the edge of the road. The sign reads 'LAMAS DE MOURO'. The surrounding area is lush with green grass and various trees, including some bare branches in the foreground and dense evergreens in the background. The lighting suggests a bright, sunny day.

LAMAS
DE
MOURO





























































































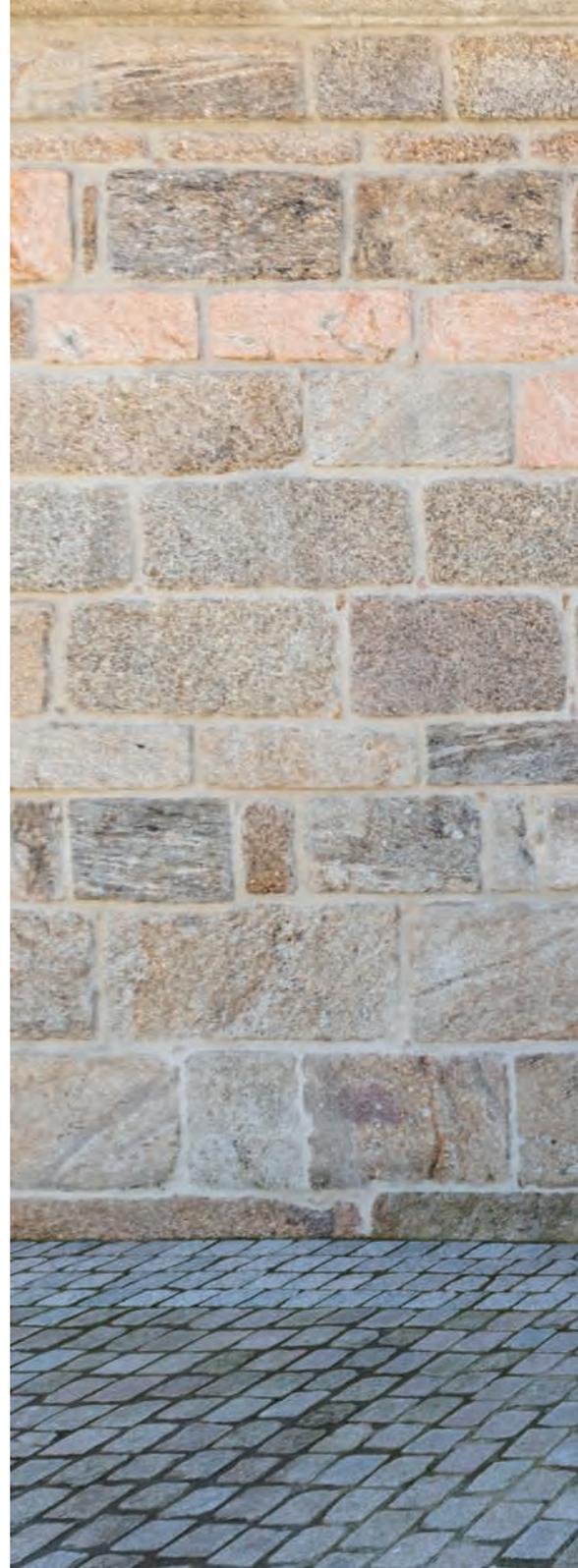












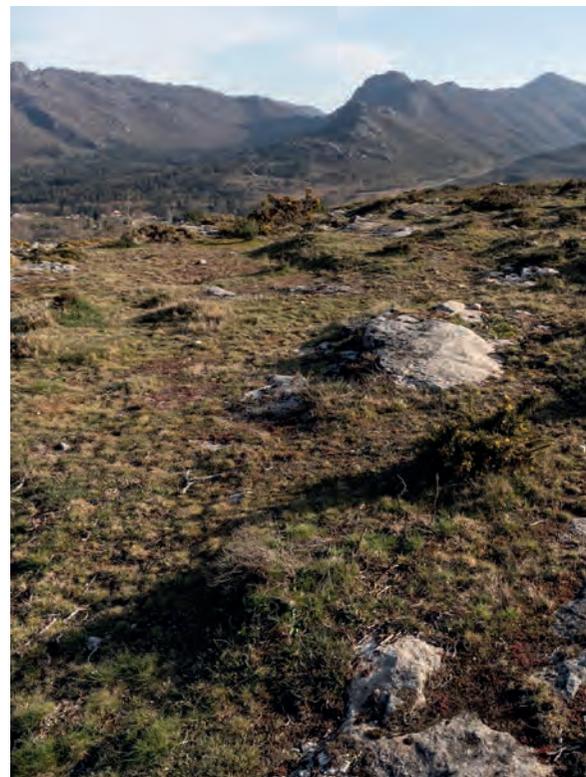
















































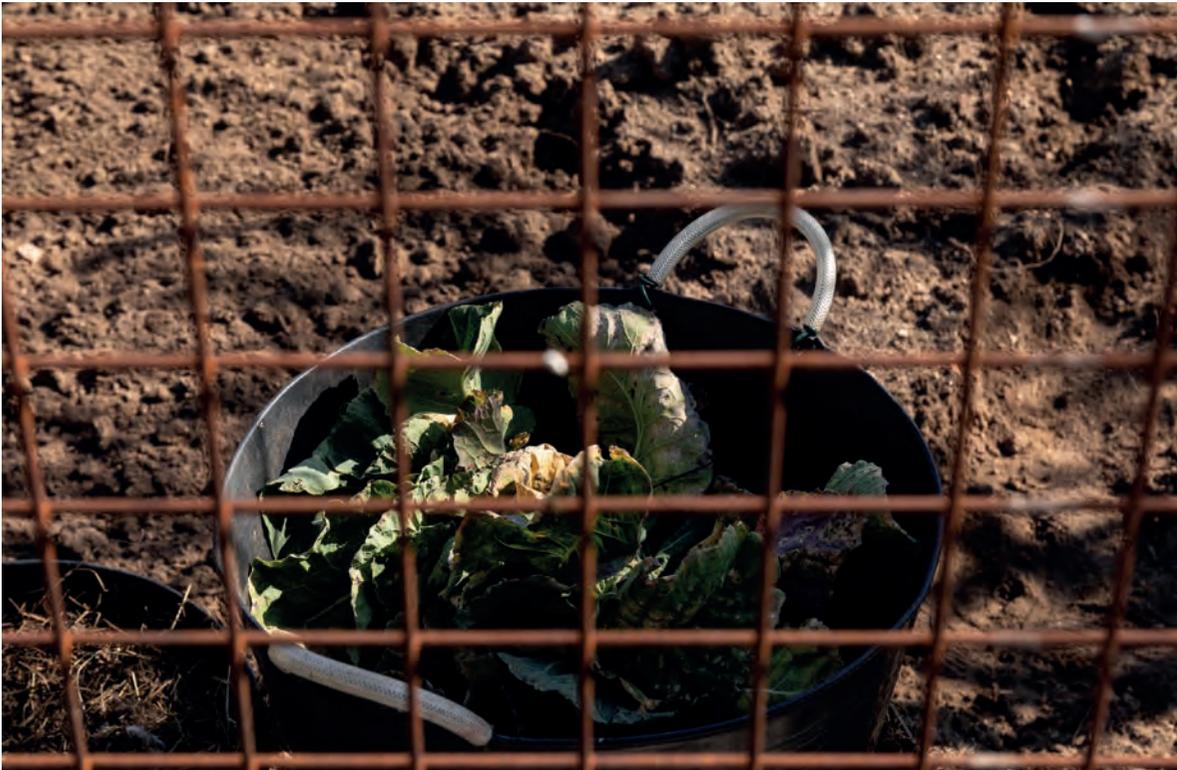




















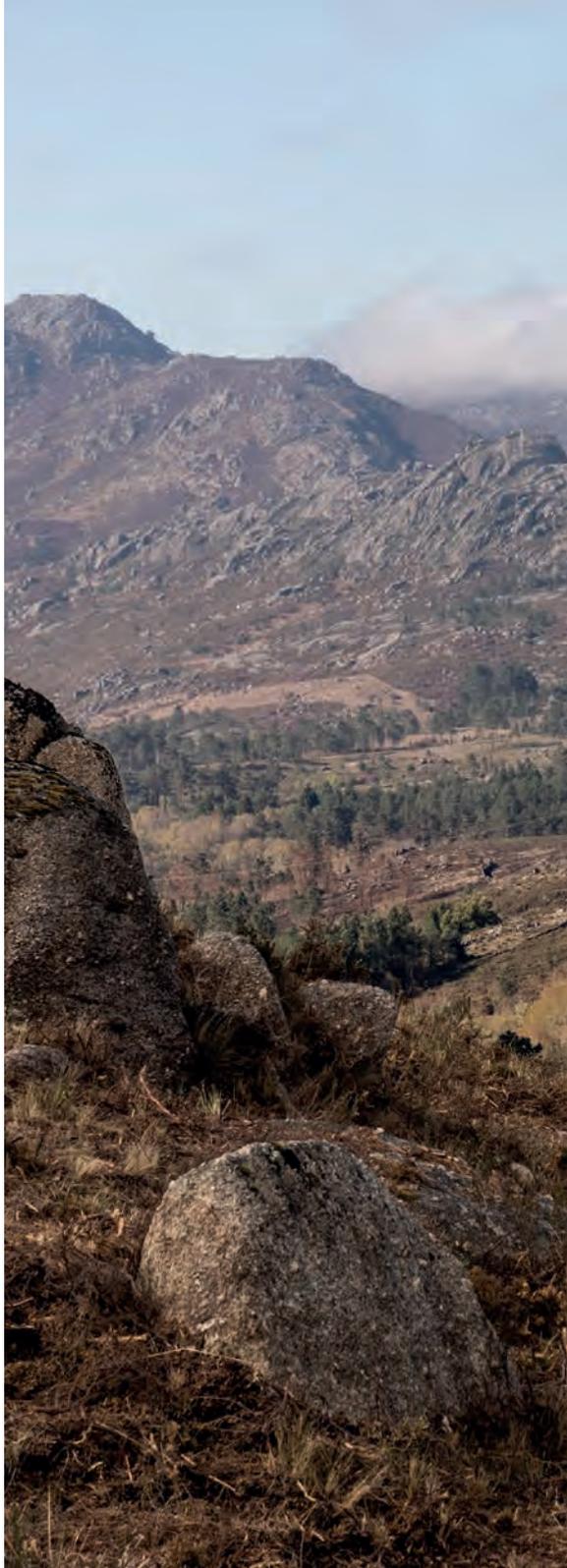














UMA PAISAGEM DITA CASA | TEXTOS

A AVE, O CASAL E A LÁPIDE: AS ESCULTURAS DO PORTAL DA IGREJA DE SÃO JOÃO BAPTISTA DE LAMAS DE MOURO

ALBERTINO GONÇALVES



Figura 1. Fachada da igreja de Lamas de Mouro. Fotografia de João Gigante

Através da câmara de João Gigante (Figura 1), a igreja de Lamas de Mouro, monolítica e compacta, pesada e bem assente no solo, ergue-se como um segmento de muralha à entrada de uma vila medieval. Propiciar esta sensação de sobriedade ancestral parece ter sido a intenção do fotógrafo.

Nos primeiros séculos do segundo milénio, os templos queriam-se robustos e cerrados: paredes espessas de granito, poucas e estreitas aberturas, um campanário altaneiro e um ambiente interior obscuro. Autênticas fortalezas, pela localização e pela arquitetura, constituíam espaços de refúgio e vigia. No interior, assomava o Cristo na Cruz ou em cenas bíblicas; no exterior, no tímpano, envolto numa auréola (mandorla), o Pantocrator, em majestade, hierático, com os olhos abertos. Uma garantia de proteção contra invasores, maus vizinhos e salteadores, o diabo e seus acólitos. Viviam-se tempos difíceis em que nem sequer

um Deus onipotente, omnipresente e onisciente era suficiente para acudir a tanta guerra, medo quotidiano e miséria extrema.

No “tempo das catedrais” (Duby, Georges, *O Tempo das Catedrais*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979), com a expansão da Igreja, mormente das ordens religiosas, proliferam ermidas, capelas, igrejas, batistérios, basílicas, catedrais, abadias, mosteiros e conventos, alguns abençoados com relíquias. Singelos nas povoações mais rurais e isoladas, monumentais nas cidades e junto às rotas de peregrinação. Por volta do ano 1000, um monge beneditino borguinhão fala de “um alvo manto de igrejas que reveste todo o continente europeu” (“El primer arte europeo: El románico”. In Javier Iturbide (editor), *Cuando las cosas hablan*, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 235- 239). Só a ordem de Cluny congrega no século XII acima de um milhar de priorados. Em Melgaço, por essa altura, também se constroem casas do Senhor: a igreja do convento de Santa Maria de Fiães, da Ordem de Cister, a igreja do Divino Salvador do convento de Paderne, da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, as igrejas da Misericórdia e de Santa Maria da Porta, na Vila, as capelas de Nossa Senhora da Orada e de São Julião, presumivelmente associada a uma gafaria, a igreja de Santa Maria Madalena de Chaviães, a igreja matriz de Santa Maria da Visitação de Castro Laboreiro e, promovida pela Ordem do Hospital, a Igreja Paroquial de São João Baptista de Lamas de Mouro, designação que condiz com a função de batistério ao serviço das povoações vizinhas.

Figura 2 Porta lateral da Igreja de Lamas do Mouro. Autor: majosilveiro.





Figura 3 Porta principal da igreja de Lamas de Mouro. Autor: majosilveiro.

Do conjunto da igreja de Lamas de Mouro, destacam-se, pela antiguidade e pela qualidade do trabalho da pedra, na fachada lateral esquerda, a porta românica, de arco apontado e três arquivoltas (figura 2), e, na parte superior esquerda do portal principal (figura 3), um pormenor curioso: duas pequenas esculturas contíguas: uma, antropomórfica, com dois seres humanos nus acocorados; a outra, zoomórfica, com uma ave em pé (figura 4).

Pela posição, disposição e forma, estas esculturas, ambas de inegável interesse e valor, requerem, por si, uma atenção particular. Insinua-se como uma imagem de marca da freguesia, vocação patente, aliás, no esboço da capa do livro *Os limites da freguesia de Lamas de Mouro e os caminhos da (in)justiça*, da autoria de José Domingues, publicado em 2014, um outro ex-libris da freguesia. A interpretação deste conjunto escultórico oferece-se como um desafio promissor contanto arriscado e labiríntico.

Antes de prosseguir, um apontamento prévio. O seguinte texto propõe uma ficção. Ressalvando as duas esculturas e os casos convocados para comparação, ambos concretos e definidos, a restante exposição e argumentação, por credível e razoável que se apresente, é fruto de generosa intuição e ampla imaginação. Reduz-se a meras conjeturas, avessas a qualquer prova científica, alicerçadas apenas numa réstia de verosimilhança e algum saber disponível.

Confesso abraçar cada vez mais esta vocação: ousar plantar erros com a expectativa de colher rebentos plausíveis. Embora criativo, um

pensamento não tem que ser forçosamente vago ou frouxo. Por jeito e desígnio, opto por uma argumentação e uma escrita francas, desinibidas e assertivas, propícias à compreensão, avaliação e crítica alheias. Uma última nota circunstancial: este texto padece das limitações inerentes ao programa de pesquisa e intervenção em que se insere: *Quem somos os que aqui estamos?* Foi concebido e redigido em três semanas, do dia 17 de maio ao dia 10 de junho, entre a escolha de uma fotografia para comentar e a entrega para edição. Trata-se, portanto, de um *fast paper* que não anseia nem a alta erudição nem a apurada pesquisa documental. A prudência devia ter-me aconselhado a enveredar por um propósito mais modesto.

Figura 4 Igreja de Lamas de Mouro. Pormenor. Autor: José Antonio Gil Martínez.



Para começar, uma citação da peritagem do SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico), nomeadamente de Paula Noé. A igreja de Lamas de Mouro

“Apresenta fachada principal virada a poente, rasgada com portal em arco de volta perfeita e aduelas largas, executado no séc. 15 / 16, reaproveitando numa das aduelas e num dos silhares envolventes mísulas esculpidas com figuras antropomórficas e zoomórficas, relevadas, da construção inicial. Estas figuras têm sido interpretadas como representando Adão e Eva, ou, segundo José Domingues, como a Santíssima Trindade, o que parece pouco provável, visto constituírem silhares nitidamente reaproveitados na fachada em data tardia, tal como o que tem parte de uma inscrição” (http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3472. Acedido em 22/05/2022).

Situada num lugar estratégico de acesso internacional, entre o castelo da Vila de Melgaço e a igreja de Castro Laboreiro, a igreja de Lamas de Mouro é anterior a 1355, ano em que é referida num documento: “por renúncia do anterior reitor Estevão Martins, no dia 21 de Abril de 1355 o bispo de Tui confirmou, por apresentação do prior da Ordem do Hospital de S. João de Jerusalém em Portugal, Estevão Eanes de Ceivães como pároco da igreja de Lamas de Mouro” (José Domingues, *Os limites da freguesia de Lamas de Mouro e os caminhos da (in)justiça*. Edição do autor, 2014, p. 65). Por outro lado, “não consta no catálogo das igrejas do bispado de Tui, feito pelos anos de 1258/59, as inquirições afonsinas e dionisinas não lhe fazem qualquer referência e, também, não consta no Catálogo de todas as Igrejas, Comendas e Mosteiros que havia nos Reinos de Portugal e Algarve, pelos anos de 1320 e 1321” (José Domingues, *O couto de S. João de Lamas de Mouro: suplemento histórico*, [Melgaço]: Câmara Municipal, 1999, p. 15). A igreja atual foi, portanto, iniciada na primeira metade do século XIV pela Ordem de S. João do Hospital de Jerusalém. O que não afasta a possibilidade de preexistência de templos primitivos entretanto devastados, pela erosão do tempo ou por mão humana: confrontos militares, iconoclastos, motins e outras formas de destruição ou abandono. Por exemplo, a igreja de Santa Maria la Nueva, em Zamora, teria sido alvo, em 1158, do célebre “Motín de la Trucha” durante o qual a população incendiou a igreja onde se resguardava a nobreza da cidade:

“Los plebeyos apoyaron al hijo de un zapatero que se

resistió ante el despensero de un noble que quería arrebatarle una trucha que había adquirido en el mercado. Antes de que decidieran el castigo a infringirles, los campesinos le prendieron fuego a la iglesia estando los nobles dentro. El rey ordenó reconstruir la Iglesia a cambio de no tomar represalias contra ellos” (<https://www.romanicozamora.es/es/monumentos/ver/santa-maria-la-nueva/11>, consultado em 22/05/2022).

Em muitas igrejas românicas subsistem vestígios de ruínas anteriores à sua fundação, alguns reaproveitados outros descobertos por escavações arqueológicas. São exemplo a capela de São Gens de Francelos, em Ribadavia, as igrejas de São Cláudio de Nogueira, em Viana do Castelo, de São Pedro de Rates, na Póvoa de Varzim, de Longos Vales, em Monção, ou, em Melgaço, as igrejas de Castro Laboreiro, Paderne e Matriz da Vila.

Qualquer abordagem depende da natureza da realidade observada. Com intervenções nos séculos XV, XVI, XVIII e XX, a igreja de Lamas de Mouro é uma obra heterogénea. O silhar e a aduela do portal, com a ave, o casal e a inscrição funerária constituem um detalhe da igreja, uma parcela de um todo conhecido. Trata-se, contudo, de um subconjunto composto por fragmentos que derivam de outros contextos, desconhecidos, inscritos alhures no espaço e no tempo. O olhar é assim convidado a dirigir-se das partes para todos ignorados, necessariamente imaginados, lembrando o arqueólogo que com dois cacos se propõe repor o vaso inteiro, tarefa que implica tatear o caminho recorrendo a indícios, testemunhos, acareações, acasos, induções e reconstituições, como nos romances policiais. Impõem-se duas perspetivas que se cruzam e sobrepõem: numa, os três elementos formam um subconjunto, um detalhe cujo significado radica na objetividade envolvente da igreja; na outra, a interpretação de cada elemento, enquanto fragmento de uma matriz ausente, requer a reconfiguração especulativa dos contextos que lhe deram vida, função e sentido.

Encetemos a travessia com a interpretação inspirada, criteriosa e original proposta por José Domingues:

“Para mim tenho que [a inscrição por baixo das duas esculturas] se trata de um epitáfio, talvez do último século medievo, invocando a protecção das três pessoas da santíssima trindade para a alma que descansava debaixo da lápide fria, aproveitada na reconstrução: a ave representaria o Espírito Santo, a figura humana maior o

Pai e a menor o Filho e a coincidência precisa entre as letras identificáveis com a divisão tripartida do mistério fundamental do cristianismo corrobora definitivamente a ideia. Assim, acrescentando as letras truncadas, podemos reconstruir, se não a totalidade, pelo menos parte da inscrição que chegou até aos nossos dias: [3]PESO[AS] / [S]antis[ima] / [tr]INDA[de].

José Domingues encara os três elementos como configurando um todo, mas não de raiz; trata-se de uma disposição, de uma “colagem”, de elementos preexistentes independentes. Esta recomposição configura, por si, uma criação intencional, uma construção de segundo grau, com recurso a artefactos pré-construídos, que acaba por se apresentar como um conjunto escultórico. Ganha, portanto, em ser equacionada como uma totalidade, embora cada parte preserve significados específicos

Figura 5 Escultura da Trindade. Black Abbey, Kilkenny, Irlanda, c.1264.
Fonte: Wikipedia. Autor: Sheila 1988



Figura 6 Breviário de João sem Medo e Margarida de Bavária. Uso de Roma. França, 1410-1419. Fonte: A Clerk of Oxford.



Figura 7 Saltério Royal 2 B VIII f.101v. Inglaterra. Século XV.
Fonte: A Clerk of Oxford.

primitivos.

A decifração da lápide é admirável. As esculturas e as inscrições funerárias têm, efetivamente, como vocação ajudar o defunto na “grande passagem”, a segunda e última, contando com o batismo. Podiam assumir diversas modalidades. Alegóricas, através de cenas e personagens tais como o sacrifício de Isaac, Daniel na cova dos leões, Noé ou David, rogavam a Deus para salvar o defunto tal como o fez com esses personagens bíblicos. Testemunhais, exibiam as qualidades, feitos e oferendas do defunto eventualmente passíveis de o valorizar aquando do julgamento. Uma terceira modalidade consistia na encomenda da alma do defunto a uma divindade, o que corresponde ao caso vertente.

No que respeita às “duas figuras humanas atarracadas, uma maior [o Pai] e outra mais pequena [o Filho]”, a iconografia cristã habituou-nos, umas vezes, a conceber o Pai maior (Figura 5) e minimamente mais elevado (Figura 6), outras sentados lado a lado (quase) simétricos. Acostumou-nos, também, a ver ambos nimbados, o que, aliás nem sempre sucede. No caso da Figura 7, a irradiação do Espírito Santo manifesta-se, por exemplo, suficiente. Habitamo-nos igualmente a ver

o Filho à direita do Deus Pai, numa posição frontal, o que também não é regra absoluta. No caso da igreja de Lamas de Mouro, a figura maior está à direita e voltada para o seu lado direito.

Durante o primeiro milénio, incluindo o período românico, as representações correspondiam, sobretudo, a emblemas, a imagens-signo alusivas a abstrações. Tendiam a ser rústicas, pobres, esquemáticas, sem requintes descritivos nem pretensões naturalistas ou simbólicas. Impunha-se apenas que significassem o motivo pretendido, graças a uma informação mínima suficientemente distintiva. Exigir nimbos de cinzelagem difícil e preciosismos geométricos numa escultura diminuta e grosseira talvez seja excessivo. Nem sequer sabemos se foi feita a pensar no Pai e no Filho da Santíssima Trindade. Pressupondo tratar-se de um reaproveitamento para um novo arranjo, resulta natural que comporte uma margem de reconversão, ressignificação e indeterminação.

Abundam exemplos de esculturas exibindo um casal, sobretudo em modilhões e mísulas. Em Portugal, espreitam nas igrejas de São Pedro de Rates, na Póvoa de Varzim, São Pedro de Roriz, em Santo Tirso, São Cristóvão de Nogueira, em Cinfães e Santiago de Adeganha, em Torre de Moncorvo (Joaquim Luís Costa, Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa, *Medievalista*, 17/2015: <https://journals.openedition.org/medievalista/1489>; acedido em 24/05/2022). A maioria dos historiadores limita-se a reconhecer neste tipo de escultura apenas um casal (*humano*), mais ou menos separado ou enlaçado, vestido ou nu, ascético ou erótico, a simbolizar, raramente, a unidade, quase sempre, a luxúria (Figuras 8 a 11).



Figura 8 Capitel. Igreja de Santiago de los Caballeros, Zamora. Séc. XI. Fonte: Wikipédia. Autor: Tamorlan.



Figura 9 Modilhão. Igreja de Saint-Séverin. Nieul-le-Virouil. Séculos XI e XII. Fonte: Wikipédia. Autor: William Ellison

Figura 10 Igreja de Santa María. Yermo. Cantabria. Início do século XIII. Fonte: Glosario ilustrado de arte arquitectónico.

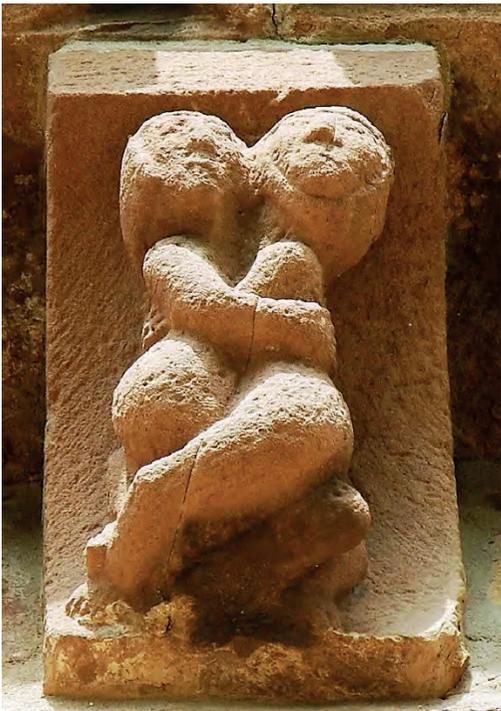


Figura 11 Modilhão. Igreja de San Claudio de Olivares. Zamora. Séc. XII. Fonte: Romanicozamora.

Há quem batize o casal da igreja de Lamas de Mouro como Adão e Eva. Esta opinião merece consideração. É certo que nenhuma passagem da Bíblia menciona Adão e Eva sentados nus. A catequese pela imagem costuma ater-se aos episódios explícitos do Livro do Génesis, como no caso exemplar da iluminura da Bíblia Moutier-Granval que, datada da segunda metade do século IX, ilustra a história do primeiro casal desde a “formação do homem com o pó da terra” até à condenação ao trabalho e à procriação (Figura 12).

Mas a iconografia cristã é fértil e criativa. Não hesitou em introduzir imagens com Adão e Eva sentados nus durante ou após o pecado original (Figuras 13 a 14).

Neste quadro, a associação da figura maior a Adão e da menor a Eva não deixa de se justificar. Tanto mais que as características peculiares da escultura reforçam essa leitura: Eva, protagonista principal, é focada em posição frontal, enquanto que Adão, mais passivo, se alheia numa postura algo desviada. É certo que a representação de Adão e Eva costuma fazer-se acompanhar pela árvore do conhecimento e pela serpente (Figura 15). Enfim, na igreja de Santa Maria de Meinedo, do século XIV, em Lousada, a escultura lavrada num modilhão, idêntica à da igreja de Lamas de Mouro (Figura 16), é reconhecida como Adão e Eva na página da Rota do Românico (<https://www.rotadoromânico.com/pt/monumentos/igreja-de-santa-maria-de-meinedo/>. Acedido a 07/06/2022). É, portanto, corrente a identificação do casal com Adão e Eva.

A ave não parece uma pomba, antes uma águia. Mas foi esculpida noutros tempos, por outros artesãos, para outros públicos. Vale o que foi anteriormente dito sobre as imagens-signo. Desde que tenha bico, asas ou patas, uma figura dificilmente não será uma ave; se posicionada sobre ou entre o Deus Pai e o Deus Filho, então é uma pomba, a pomba, o Espírito Santo, nem que pareça uma águia. Neste sentido, a ave que encima o conjunto escultórico da igreja de Lamas de Mouro pode ser uma pomba. Não obstante, presta-se a ser uma águia, símbolo universal proeminente na arte românica: nas gárgulas, modilhões, mísulas, capitéis, tímpanos, arquivoltas...

A águia, rainha das aves, voa alto, perto do Céu. “Pássaro de fogo”, fita o sol sem fechar os olhos. Vigorosa, penetrante e veloz, significa a contemplação, a transcendência e o destino. É “símbolo da encarnação e mensageiro da divindade”. Triunfante, emblema da vitória, acompanha deuses e heróis. Por acréscimo, põe três ovos!

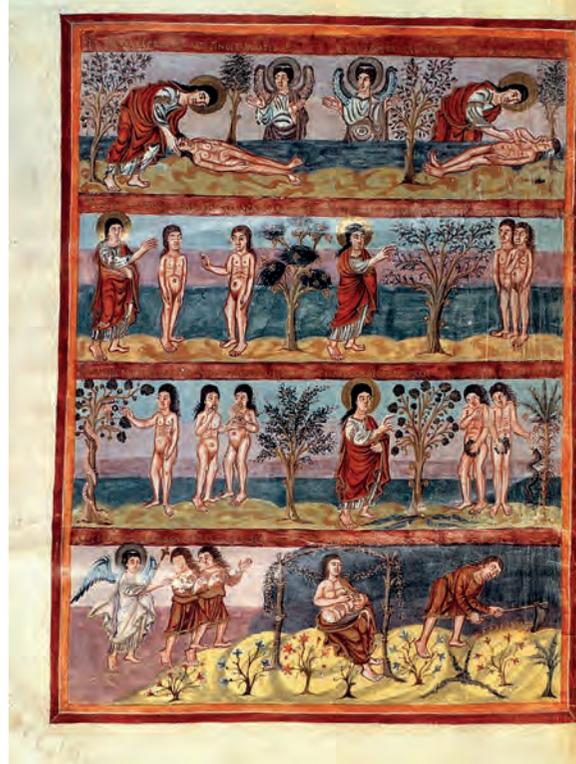


Figura 12 Bíblia Moutier-Grandval, ca. 850. British Library Ms. Add. M510546. Fonte: Wikipedia.



Figura 13 Comendo a maçã. Teto de igreja norueguesa. Por volta de 1200. Fonte: findinterestingplaces.



Figura 14 Sentados após o pecado. Igreja de Sta Ágata. Easby, Yorkshire. Séc. XI. Fonte: .National Churches Trust.

Figura 15 Adão e Eva. Igreja de Santa Baia de Tines. Corunha Século XII. Fonte: Galicia Pueblo a Pueblo.



Figura 16 Adão e Eva. Igreja de Santa Maria de Meinedo. Lousada. Século XIV. Fonte: Arquivo da Rota do Românico.



“A figura da águia indica a realeza, a tendência para os cumos, o voo rápido, a agilidade, a prontidão, a engenhosidade para descobrir alimentos fortificantes, o vigor de um olhar distendido livremente, diretamente e sem desvio para a contemplação dos raios, que a generosidade divina do Sol teárquico multiplica” (Pseudo-Dionísio Areopagita: Teologia Mística, in Jean Chevalier & Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1982, p. 12).

Apesar do seu rico simbolismo, aceitar a ave como uma águia não acrescenta grande valor à escultura. Trata-se de um motivo demasiado vulgar. Será possível encontrar uma interpretação alternativa mais auspiciosa? Por exemplo, individualizá-la, atribuindo-lhe um nome, à semelhança do casal nu. Não há como tentar, com o risco de a imaginação frisar o delírio.

A águia é o signo de S. João no Tetramorfo, figura que associa cada evangelista a um animal alado: o leão a Marcos, o touro a Lucas, o homem a Mateus e a águia a João (Figuras 17 e 18). Avançar com esta ligação ao Tetramorfo suscita, desde logo, sérias reservas. A principal reside no facto de a águia da igreja de Lamas de Mouro não estar nem nimbada nem alada, como reza a iconografia cristã. Para além do pendor pouco definido e detalhado das esculturas românicas, pode alegar-se a existência de muitas exceções, algumas célebres, em que o Tetramorfo de João não evidencia nem nimbo nem asas suplementares, divinas (Figura 19).

O Tetramorfo remete para duas visões bíblicas:

A primeira relatada pelo profeta Ezequiel (quatro seres angélicos vindos das chammas):

“Quanto às suas faces, tinham forma semelhante à de um homem, mas os quatro apresentavam face de leão do lado direito e todos os quatro apresentavam face de touro do lado esquerdo. Ademais, todos os quatro tinham face de águia” (Ezequiel 1, 10);

A segunda revivida por São João Apóstolo (quatro viventes que rodeiam o Cristo Entronizado):

“O primeiro Vivente é semelhante a um leão; o segundo Vivente, a um touro; o terceiro tem a face como de



Figura 17 Tetramorfo. Livro de Kells, c. 800. Fonte: Wikipedia.

Figura 18 Cristo e os Tetramorfos. Mosteiro de Santa Maria de Mur. Catalunha. Séc. XII. Fonte: Wikipedia.

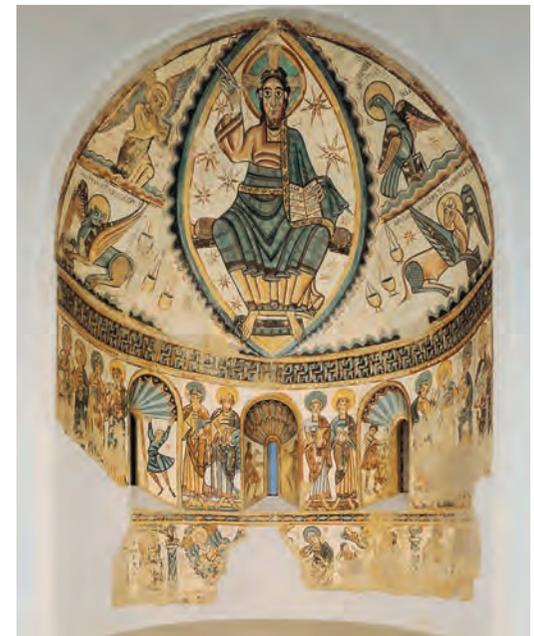




Figura 19 Batistério de Parma. Águia de João sem asas divinas. Séculos XIV-XV. Fonte: Wikipedia. Autor: sailko.

homem; o quarto Vivente é semelhante a uma águia em voo” (Apocalipse 4,7).

O Tetramorfo sobressai como um dos conjuntos escultóricos mais antigos e reproduzidos de toda a história da iconografia cristã. Consta também entre os mais fantásticos (Figura 18). Acompanha, normalmente, as imagens de Cristo em Glória, no Juízo Final. Encerra, portanto, uma ligação íntima com a morte, a passagem e a salvação das almas. Assim sucede no sarcófago de S. Martinho de Dume, datado do século IX, abrigado no Núcleo Museológico de São Martinho de Dume (Figura 20). Mas é nos tímpanos dos templos que os Tetramorfos mais florescem (Figura 21).

A escultura com a ave da igreja de Lamas do Mouro contém um detalhe, uma voluta jónica, que não aponta no sentido desta escultura ter pertencido a um tímpano; sugere, antes, um capitel, um modilhão ou uma mísula. À primeira vista, os Tetramorfos requerem, pela sua multiplicidade e complexidade, um espaço mais vasto do que o proporcionado por um mero capitel. Chegamos a um impasse? Não existirão casos em que os Tetramorfos conseguem coabitar num capitel? Não há como procurar! Basta um “caso favorável”.

No museu do Louvre, em Paris, está exposto um capitel duplo, do século XII, proveniente da catedral de Saint-Pons-de-Thomières (Languedoc, França), com “os símbolos dos evangelistas e Cristo a entregar a chave a São Pedro” (Figuras 22 e 23). Demonstra como é possível incluir



Figura 20 Sarcófago de S. Martinho de Dume. sec. IX, Núcleo Museológico de São Martinho de Dume. Fonte: Fondazione Raghianti.

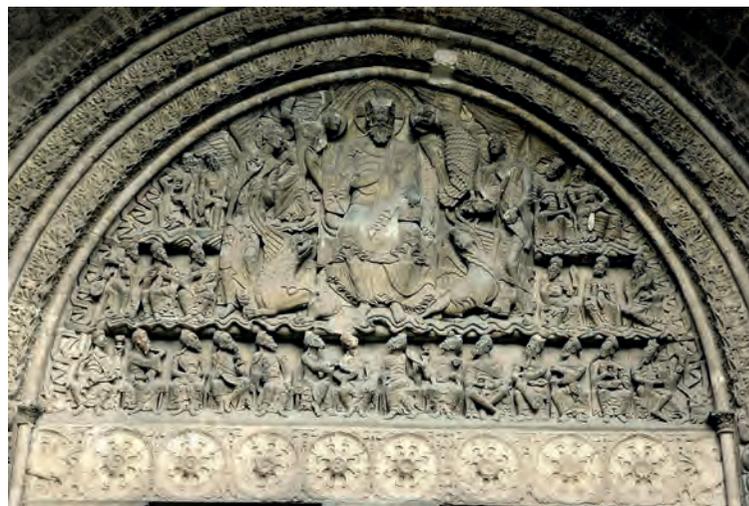


Figura 21 Abadia de Saint Pierre de Moissac. Portada sul. Séc. 1110-1120. Fonte: Flickr. Sérgio Zeiger.

nas várias faces de um único capitel os quatro Tetramorfos, para além de Cristo, são Pedro e são Paulo. Felizmente, este capitel escapou à inclemência humana. Atente-se na seguinte nota:

“História do objeto:

Provém do claustro, desaparecido, da abadia beneditina de Saint-Pons-de-Thomières (Hérault). Igreja abacial promovida a catedral em 1318. Claustro devastado pelos Protestantes em 1567, restaurado em 1668, deixado depois ao abandono e arrasado em 1785.

Capitel depositado em data desconhecida. Os dois capitéis do Louvre encontram-se no século XIX em Saint-Pons, numa propriedade, antiga casa do capítulo contígua ao claustro. Transmitida por herança em 1908 na coleção Jammes em Lagoutine, aldeia de Mazamet (Tarn).

Comércio de arte, Paris (Maurice e Raphaël Stora). Adquirido em 1933 com a participação da Caisse Nationale des Monuments Historiques (Museu do Louvre: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010094356>; acessado em 25/05/2022).

Mas importa manter acesa a chama do ceticismo. É certo que estamos perante um exemplo indiscutível de cinzelagem de um Tetramorfo num capitel, mas trata-se de um capitel bastante corpulento. Ademais, a ave da igreja de Lamas de Mouro dá ares de derivar de um modilhão, de uma mísula ou de um capitel incompatíveis com a carga de quatro Tetramorfos. Chegamos a outro impasse. Mas também não é o momento de desistir.

Terão os artesãos da pedra da era românica encontrado, com engenho e criatividade, alguma solução? Sobreviveram “provas materiais”? Cumpre-nos namorar a sorte e retomar a demanda de indícios.

A resposta é de uma simplicidade desarmante. Nada como dispersar os Tetramorfos, cada qual lavrado no seu capitel, no seu modilhão ou na sua mísula, mas dispostos de modo a formar, os quatro, um conjunto escultórico. Por exemplo, em série, uns a seguir aos outros, numa cachorrada, como a cornija da igreja de Saint-Pierre de Melle (Deux-Sèvres, França), dos séculos XI a XII, onde cinco modilhões se separam e se juntam ao mesmo tempo: Cristo no centro, com um par de evangelistas de cada lado (Figuras 24 a 27).



Figura 22 Parte de águia, leão, Cristo e humano. Capitel duplo proveniente da catedral de Saint-Pons-de-Thomières. 1125-1150. Louvre. Detalhe. Fonte: collections.louvre.

Figura 23 Touro, São Paulo, humano e águia. Capitel duplo proveniente da catedral de Saint-Pons-de-Thomières. 1125-1150. Louvre. Detalhe. Fonte: collections.louvre.





Ilustração 1 Figura 24 Igreja de Saint-Pierre de Melle. Séc. XII. Detalhe da Fachada. Fonte: Tripadvisor.

Figura 25 Saint-Pierre, Melle. Detalhe 1. O touro. Séc. XI-XII. Fonte: jalladeau.



Figura 26 Saint-Pierre, Melle. Detalhe 2. A águia. Séc. XI-XII. Fonte: jalladeau.



Figura 27 Saint-Pierre, Melle. Detalhe 3. O homem. Séc. XI-XII. Fonte: jalladeau.



Descoberta a receita (um por si, todos por todos), sobram soluções. Basta cada Tetramorfo valer como unidade e, simultaneamente, como parte de um todo. Por exemplo, no portal com o *Agnus Dei* da igreja de São Pedro de Rates, embora separados, os quatro Tetramorfos formam um retângulo: João e Mateus, em cima, Marcos e Lucas, em baixo; João e Marcos, na esquerda, Mateus e Lucas na direita (Figura 28).

A cerca de 30 km por estrada de Lamas de Mouro, a igreja de San Xillao de Lobios (1200-1225) apresenta uma outra solução de conjunto escultórico com os quatro evangelistas (Figuras 29 e 30):

“No interior, a secção do presbitério é coberta por uma abóbada nervurada assente em mísulas-capitel, elemento estrutural característico da arquitetura românica tardia galega. Nas quatro mísulas, o Tetramorfo aparece esculpido de acordo com a visão de Ezequiel. Se olharmos o altar de frente, à esquerda aparece o touro de São Lucas e o leão de São Marcos. À direita a águia de São João e o anjo de São Mateus” (Ribeira Sacra. Igreja de San Xillao de Lobios: <https://turismo.ribeirasacra.org/es/iglesia-san-xillao-de-lobios>. Acedido em 01/06/2022).

No Museu Arqueológico e Histórico da Corunha, estão expostas quatro lajes de pedra com os evangelistas do Tetramorfo. Estimadas provenientes das igrejas de Santo Domingo ou de Santo Tomás, da Corunha, não me foi dado conhecer qual era a sua disposição original. Só consegui, aliás, vislumbrar estas esculturas, primeiro, através de uma página da Internet que vende imagens (Alamy) e, em seguida, quase com uma lupa, e apenas o leão de São Marcos e o touro de São Mateus, num vídeo de apresentação do museu (Figura 31).

Esta pesquisa apoiou-se, principalmente, na informação disponível na Internet, onde abundam as fotografias de fachadas e pórticos e escasseiam as de capitéis, modilhões ou mísulas. Acedeu-se, nestas condições, a apenas uma ínfima parte dos casos sobreviventes nas largas dezenas de igrejas românicas do Norte de Portugal e da Galiza. Não é, portanto, de descartar a sobrevivência de mais Tetramorfos neste recanto da Europa. Os exemplos expostos confirmam a *possibilidade* de a ave da igreja de Lamas de Mouro pertencer a um conjunto escultórico deste género. Mas convém ponderar: possibilidade não é probabilidade. De qualquer modo, se as hipóteses de a ave corresponder a um Tetramorfo de S. João resultam moderadas, não são, contudo, negligenciáveis.

Resta, como boa prática, a consulta a especialistas. Eduardo Pires de Oliveira, historiador da arte, e Manuel Luís Real, arqueólogo medieval, são de parecer que a porta atual corresponde a um aproveitamento de um pórtico antigo bem maior.

“Observando as fotos, parece que a ave está no sítio original, pois vê-se uma junta directa à esquerda do portal moderno (séc. XVI?). Era a ombreira da porta românica. Seria o primeiro capitel do lado esquerdo dessa porta. A peça com figuras humanas pode corresponder a um antigo capitel do mesmo pórtico, só que a inverteram desajeitadamente para, com a parte lisa que encastrava no muro, poderem adapta-la a uma das aduelas da nova porta. Tenho encontrado vários testemunhos de acabamentos já em obra, nomeadamente de pedras reaproveitadas. É suposto que as figuras humanas seriam posteriormente desbastadas, para aplanar a restante parte da nova aduela. Tal não aconteceu por qualquer motivo. O mesmo iria suceder à ave, mas a profundidade de algumas partes da escultura resultaria algo defeituoso.” (Manuel Luís Real, mensagem eletrónica, 10/06/2022).

Ancorados neste arquipélago de exemplos, pressupostos e conjeturas, chegou o momento de sugerir uma alternativa complementar à interpretação global das esculturas da igreja de Lamas de Mouro avançada por José Domingues. Precise-se, desde já, que a aceitabilidade desta proposta não depende da presunção de o casal ser Adão e Eva, nem a ave um Tetramorfo. Não constituem condições necessárias. A verificar-se, contribuem como um expoente. Para a formulação de uma proposta alternativa, asseveram-se suficientes a ave, o casal e a lápide, na atual (dis)posição.

Desde o Segundo Concílio de Niceia, realizado em 787, a Igreja encara, oficialmente, as imagens como um recurso privilegiado para a evangelização dos menos letrados. Nos primeiros séculos do segundo milénio, assistiu-se a um desenvolvimento acelerado do mundo das imagens: nos templos, os frescos passaram a cobrir paredes e tetos, os vitrais a colorir a luz das janelas e as esculturas a povoar as fachadas.

As imagens disseminam-se e florescem nos livros de orações, nos salterios e nas bíblias. Nos frisos, nas fachadas e nas portas, as gárgulas e as mísulas atraem o olhar dos transeuntes, erguendo-se, demoníacas



Figura 28 Igreja de São Pedro de Rates. Portal. Século XIII.
Fonte: Wikiwand.

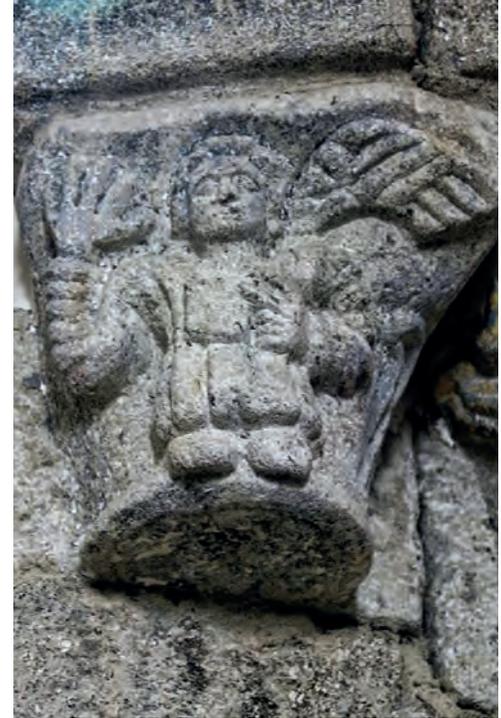


Figura 29 Humano/anjo de S. Mateus. Igreja de San Xillao de Lobios. 1200-1225. Fonte: Galicia Pueblo a Pueblo.

Figura 30 Águia de S. João. Igreja de San Xillao de Lobios. 1200-1225. Fonte: Galicia Pueblo a Pueblo.



ou angelicais, como ilustrações materiais e simbólicas do bem e do mal, opostas mas juntas, numa sociedade tomada pelo maniqueísmo.

Começemos pela posição do conjunto escultórico. Situa-se na fachada principal para onde convergem as pessoas. No exterior, como convém a eventuais monstruosidades e perversidades. Junto à passagem de um limiar, o portal que abre e fecha, une e separa dois mundos: o profano e o sagrado, o impuro e o puro. No canto superior esquerdo do portal. Mero acaso? Segundo os estudos de cinestesia, o movimento ocular privilegia a direção para cima e para a esquerda, local onde as esculturas cativam um acréscimo de atenção. O olhar tende a erguer-se para a ave, tal como esta se eleva para o céu, aprecia o topo e a glória, abre-se ao “símbolo da encarnação e mensageiro da divindade”.

Ao descer, os olhos fitam um casal nu, a carne, o baixo corporal, a luxúria, o sexo e o pecado. As formas deixam de voar e o fardo torna-se pesado.

No alto, a esperança na redenção e na salvação, em baixo, a quase certeza da condenação e do fogo eterno. As chaves para ambas, para a recompensa ou para o castigo, forjam-se neste mundo, nesta vida.

Os olhos descem, agora, em direção à lápide funerária. O baixo reforça-se; desta vez, é material, remete para o túmulo e para a terra. A lápide funciona como um marcador de fronteira, um outro portal de um outro limiar numa outra passagem, a morte.

Em conjunto, as três esculturas configuram um aviso, uma advertência, incontornável. Uma espécie de “semáforo” acompanhado por um “painel publicitário”. O verde da ave, do alto e da redenção, e o vermelho, do casal, do baixo e da condenação. Anexo, o “anúncio”, a lápide, com o seguinte lema: “Entras nesta porta como daquela saíres”. Pelos vistos, o homem medieval sabia propor, dispor e compor as suas pedras simbólicas. Espartilhado entre Deus e o diabo, num caminho de incerteza, tentação e sofrimento, avança com um “sentimento trágico da vida e do mundo”.

O humor ajuda o conhecimento. Relativiza-o. Chegou a hora da despedida. Empenhei-me, entretendo-me, com os trunfos de que disponho e as regras que me impus. Esteve em jogo (re)vestir a igreja de Lamas de Mouro com camadas suplementares de sentido. Verdadeiras ou não, essa não é a questão. Em jeito de conclusão, regresso ao início, ao João Gigante. Saberá ele, ao sugerir uma fotografia tão despojada, que quanto mais minimalista é a fonte, maior a sede de imaginação que provoca?



Figura 31 Tetramorfos de São Marcos e São Lucas, à direita, no museu Arqueológico e Histórico, da Corunha. Excerto de vídeo do museu.

LAMAS DE MOURO

ÁLVARO DOMINGUES

Em Lamas de Mouro existe um café-restaurante junto à estrada que se chama *Paysan*. O negócio ocupa parte do rés-do-chão de uma casa que está suficientemente afastada da berma de modo a que os clientes possam estacionar os automóveis, entrar ou sair sem causarem problemas de tráfego.

Mais à frente, na direcção de Castro Laboreiro, está o cruzamento que dá acesso ao lugar de Lamas assinalado por um cruzeiro em pedra que homenageia as bodas de ouro do Padre Aníbal Rodrigues. Lugar adentro, apercebemo-nos dos caminhos bem cuidados, dos velhos muros dos campos, da levada e do lavadouro e tanques de água, do forno comunitário, da igreja paroquial de origem medieval, do cemitério, das alminhas e das casas novas. Algum tractor que se ouça, o sinal da passagem do gado, algumas hortas ou lameiros, espigueiros..., são indicadores de alguma actividade agrícola que por aqui existe. As casas, quase todas em granito, não têm vestígios das velhas casas cobertas de colmo, exíguas, com janelas minúsculas ou inexistentes onde habitava quase em permanência o fumo das lareiras. Na maior parte do ano, a terra é muito fria e o vento vindo dos altos nevados da montanha, ainda mais.



O nome do café-restaurante é bastante esclarecedor: é em francês porque quase toda a gente emigrou para França (outros para o Canadá francófono) e é *Paysan* porque muitos clientes gostam de romantizar o velho mundo rural e porque Lamas do Mouro era camponesa antes da debandada geral da emigração. Com a florestação e a criação do Parque Peneda Gerês o que já era duro, tornou-se ainda mais e a prosperidade europeia do pós-guerra demandava mão-de-obra remunerada muito além da miséria portuguesa do salazarismo.

Como o próprio nome indica, Lamas de Mouro era um extenso lameiro de montanha onde se podia criar gado, tal como nos terrenos do baldio da freguesia. A florestação e o Parque Nacional, 1971, a racionalidade técnica, a prepotência e os valores da conservação da natureza (seja lá o que isso for), vieram quebrar séculos de cultura comunitária e de uma gestão muito equilibrada dos recursos existentes – do baldio inicial de cerca de 1500 hectares, ficaram 380 para pastoreio. A emigração acabaria sempre por acontecer, mas a entrada do Estado foi desastrosa e incompreensível – até hoje. A tal natureza que o Parque Nacional pretendia conservar e proteger era, afinal, uma natureza domesticada mantida por séculos de cultura agro-pastoril, uma *natureza cultural*. Desde que os humanos inventaram esta dicotomia, não há maneira de nos entendermos. Lavoisier, o químico do século dezoito, estabeleceu uma lei que diz que “na natureza, nada se perde, nada se cria, tudo se



transforma”. No passado tudo era criação de deus; depois do século das luzes, a racionalidade científica matou os deuses, as ciências naturais inventaram a natureza e a ordem natural das coisas e o resto eram os humanos e a cultura. Felizmente ainda há pessoas em Lamas de Mouro para quem a natureza vai desde os pedregulhos dos montes, à trovoada, às galinhas e ao gado, às árvores e às manifestações do sobrenatural em forma de sinais e prodígios tão inexplicáveis como a matéria negra do universo.

Lamas é tudo isto, um mundo compósito onde há garranos que ora pertencem à natureza natural, ora à doméstica, aventurando-se pela zona de merendas, pelo parque de campismo ou pela erva mais tenra que cresce junto ao açude onde os veraneantes se banham pelos calores do verão; existem estradas que separam mundos, de um lado um Parque Nacional onde existem terrenos comunitários e privados e, do outro casas, campos e bouças que repetem as mesmas paisagens, mas se regulam por outros vínculos que as vacas não percebem e por isso pastam indiferenciadamente de um lado e do outro da estrada; pelas encostas, em vez de pastores ou corços, andam homens fardados do Corpo Nacional de Agentes Florestais armados de roçadeiras mecânicas que são abastecidas no posto de gasolina próximo. À porta da igreja, juntam-se mulheres, talvez porque vêm cuidar do asseio do templo, talvez porque a ocasião se preste a saberem umas das outras,

das famílias, de quem está fora ou de quem está de visita.

Aconteceu-me numa tarde andar por aqui a encontrar gente simpática e convidativa com vontade de falar e conviver depois de tanto isolamento por causa da pandemia. Nessa mesma tarde, falou-se de uma receita de cabrito (*secretá*) que se vai poder voltar a comer no *Paysan*, falou-se da falta de jovens e gente mais miúda, dos mais velhos, da França e do Canadá, da invasão da Ucrânia pela Rússia, do frio que não deixa as ervilhas nascerem, de aparições de mortos e presenças do invisível, de histórias da emigração, dos subsídios à criação de gado e das vacas cachenas, de ovelhas comidas por lobos e de doutoramentos em biologia. Dias antes, um fotógrafo tinha surpreendido uma roda de garranos em volta de um pinheiro; pelas cercanias havia neve que cobria o pasto, mas a copa da árvore tinha abrigado um círculo de erva enxuta. Aí juntaram-se os animais adultos e as crias numa espécie de assembleia de compartes, dividindo recursos comuns e regras de prioridade. Por mor das fotografias serem também metáforas, ficou aí registada uma cena das origens primordiais do comunitarismo serrano que hoje só vale a pena invocar para finalidades de propaganda turística e alívio da mágoa que certas nostalgias provocam quando se desfazem.

TÍTULO

UMA PAISAGEM DITA CASA

AUTOR

JOÃO GIGANTE

DESIGN

JOÃO GIGANTE

TEXTOS

ALBERTINO GONÇALVES

ÁLVARO DOMINGUES

GRÁFICA

PLANOZEN

TIRAGEM

300 EXEMPLARES

DATA DE IMPRESSÃO

05 / 07 / 2022

EDIÇÃO

AO NORTE - ASSOCIAÇÃO DE PRODUÇÃO E ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL

COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO

MDOC - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIO DE MELGAÇO

DEPÓSITO LEGAL

502327/22

ISBN

978-989-53363-2-6

NORTE2020
PROGRAMA OPERACIONAL ESPECIAL DE NORTE

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu

ISBN 978-989-53363-2-6



9 789895 336326

