

Evocações do Paraíso na iconografia da Idade Média

MARIA ISABEL ROQUE

Universidade Europeia

O termo Paraíso tem proveniência persa (*pardés*), onde designava um parque junto ao palácio (cf. Xenofonte livro I, cap. 2, § 7), posteriormente assimilado pelo grego como *paradeisos* (*παράδεισος*), fixando o significado de jardim aprazível. Na tradição bíblica, o Paraíso primordial é terrestre e refere-se ao jardim do Éden e à felicidade ideal do homem antes da queda. Porém, depois do sofrimento e da imperfeição a que o pecado original o condena, o homem tem ainda a possibilidade da suprema felicidade no Paraíso celeste, marcando um retorno ao estado de graça anterior à transgressão, um estado de beatitude que os justos alcançam após a morte e onde podem ver a Deus (cf.: Mt 5,8; Mt 25, 34; Mc 16, 19; Lc 10, 20; Lc 20, 36; Lc 23, 43; Jo 10, 28; Jo 14, 2).

A representação iconográfica do Paraíso no âmbito da arte cristã incide sobretudo na representação do arquétipo terrestre e segue a informação visual apresentada no Génesis:

“Depois, o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, ao oriente, e nele colocou o homem que havia formado. O Senhor Deus fez desabrochar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da vida, ao meio do jardim; e as árvores da ciência do bem e do mal. Um rio nascia no Éden e ia regar o jardim, dividindo-se, a seguir, em quatro braços. O nome do primeiro é Pison, rio que rodeia toda a região de Évilat, onde se encontra oiro, oiro puro, sem misturas e também se encontra lá bdélio e ónix. O nome do segundo rio é Gheon, o qual rodeia toda a terra de Cus. O nome do terceiro é Tigre, e corre ao oriente da Assíria. O quarto rio é o Eufrates.” (Gn 2, 8-14)

No resto do texto bíblico, o termo Paraíso é esporádico e, ainda, mais raro para se referir a um espaço concreto: no Eclesiástico, é um lugar de bênçãos associado à bondade, à misericórdia e ao temor do Senhor (Ecli 40, 17 e 27); no livro de Isaías, é a renovação de Sião, como um “lugar de

delícias (...) onde haverá gozo e alegria, cânticos de louvor e melodias de música” (Is 51, 3); no Novo Testamento, no Evangelho de São Lucas, Cristo refere-o ao bom ladrão, como promessa de salvação, afirmando que “Em verdade te digo: Hoje estarás Comigo no Paraíso” (Lc 23, 43), tema que é retomado, no Apocalipse de São João, ao afirmar que “ao que vencer, dar-lhe-ei a comer da Árvore da Vida que está no Paraíso de Deus” (Ap 2, 7). A escatologia apocalíptica refere-se ao Paraíso celeste, relacionando-o com a exaltação prometida a Jerusalém no fim dos tempos (Ap 21, 10-27 e 21, 1-5).

Consoante as épocas, a inspiração teológica e a sensibilidade religiosa de cada uma, também os temas dominantes na representação do Paraíso evoluem ao longo da história da arte. Ao longo da Idade Média, o termo Paraíso referia-se exclusivamente ao jardim do Éden, enquanto a cidade celeste, o lugar onde os justos gozarão da felicidade definitiva e eterna, é referenciada através do Apocalipse.

A iconografia faz-se essencialmente em função do texto bíblico. Regista-se, ainda, a influência da obra *De Coelesti Hierarchia*, de Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que, por volta do século V, sistematizou a corte celeste em três hierarquias (esferas ou tríades) sobrepostas, cada uma com três ordens angélicas (ou coros): Serafins, Querubins e Tronos; Dominações, Virtudes e Potestades; Principados, Arcanjos e Anjos. A hierarquização baseia-se na proximidade de Deus, sendo a primeira a que lhe estava mais próxima e estando a última perto dos homens.

PARAÍSO CELESTE

No período paleocristão, o Paraíso é um jardim verdejante e florido, com palmeiras que sugerem a influência persa, e onde esvoaçam pássaros, criando um contexto bucólico para a representação do Bom-Pastor. Com a oficialização do cristianismo, no século IV, e a consequente permissão à construção de templos, predomina, na cúpula da abside, o

tema escatológico do Apocalipse, com o Cordeiro místico sobre o monte, onde nascem os quatro rios do Paraíso, em cujas águas se dessedentam veados, sob um céu estrelado, ao centro do qual, surge, por vezes, a mão de Deus. Esta representação arcaica do Paraíso celeste segue a representação do Paraíso terrestre, como um jardim perpetuamente verdejante, com a árvore da vida e a fonte de graça (Cf. Giorgi-Féral, 2004: 54).

Além de fulcral, a presença do Cordeiro místico, referido no Apocalipse, é o elemento diferenciador que caracteriza a representação do Paraíso celeste e o demarca do jardim do Éden.

Na arte bizantina, predomina a presença de Cristo Pantocrator (Παντοκράτωρ, todo-poderoso ou onipotente), onde se confundem as figuras de Deus-Pai e do Filho, que lhe era consubstancial (cf. Réau, 1996: t. 1, v. 1, 31). Representado em busto, na cúpula das absides, a figura destaca-se sobre o fundo uniforme dourado (Cf. Zemsz, 1985: 16).

O Paraíso celeste é simbolicamente representado como um espaço absoluto, através da utilização da cor solar e, por conseguinte, da luz, o elemento primordial associado à divindade e à criação cósmica.

Entretanto no Ocidente, ao longo da Idade Média a iconografia do Paraíso celeste assume diversas vias de representação: a partir dos modelos paleocristãos, fixa-se a imagem da Jerusalém celeste; com origem na arte oriental, a partir do século X, começa a implantar-se o tema alegórico do seio de Abraão; entre os séculos XII e XV, também a partir do Oriente, predomina a iconografia do Juízo Final (Giorgi e Féral, 2004).

A imagem de Jerusalém celeste, ou nova Jerusalém, é reinterpretada como a cidade ideal a partir da descrição do modelo terreno veterotestamentário. São Paulo refere-se-lhe como “a Jerusalém, lá do alto” (Gal 4, 26), “Jerusalém celeste, das miríades de anjos, da assembleia dos primogénitos que estão inscritos nos céus” (Heb 12, 22-23) ou cidade “futura” (Heb 13, 14). A referência mais circunstanciada surge no Apocalipse:

“Transportou-me em espírito ao cimo de uma grande montanha e mostrou-me a Cidade Santa, Jerusalém, que descia do Céu, de junto de Deus, resplandecente da glória de Deus” (Ap 21, 10-11).

Era, por isso, o local imanente do divino:

“Não vi templo algum na cidade, porque o Senhor, Deus Todo-Poderoso, é seu Templo, assim como Cordeiro” (Ap 21, 22).

Do ponto de vista formal, a Jerusalém celeste, feita de ouro e ornamentada com pedras preciosas, é descrita como uma cidade de planta quadrangular, cujo perímetro era delimitado por muralhas, nas quais se abriam doze portas, três em cada um dos lados orientados aos pontos cardeais.

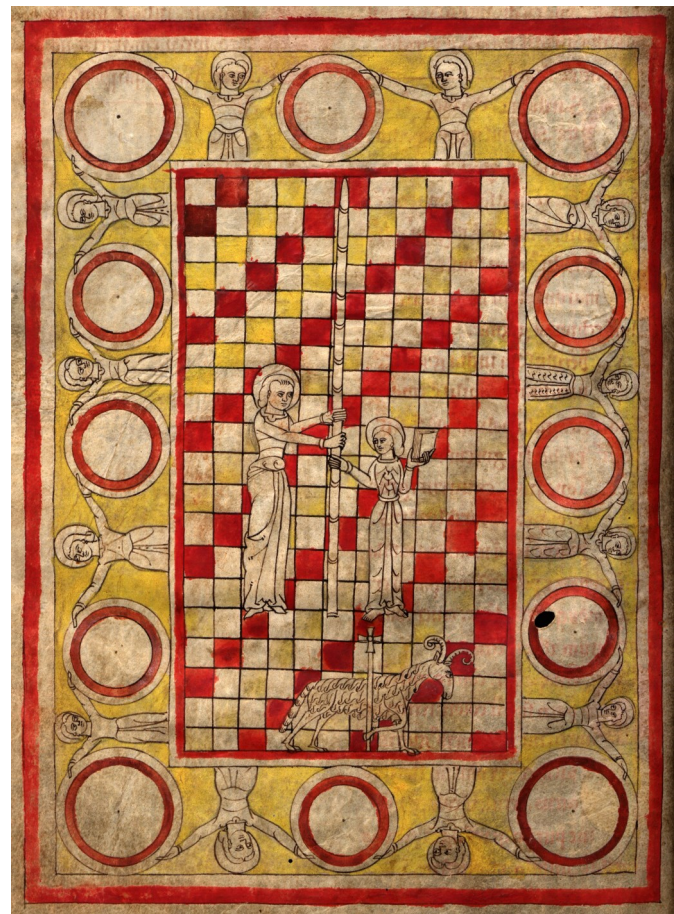
[A Cidade Santa de Jerusalém] “tinha uma grande e alta muralha com doze portas, guardadas por doze anjos, nas quais estavam escritos os nomes das doze tribos dos filhos de Israel: ao Oriente, três portas; ao Norte, três portas; ao Sul, três portas; ao Ocidente, três portas; a muralha da cidade tinha doze fundamentos e sobre eles os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro. Aquele que falava comigo tinha uma cana de ouro, para medir a cidade, as suas portas, e a sua muralha.” (Ap 21, 12-15)

A iconografia da Jerusalém celeste deriva do caráter concreto e incisivo do relato apocalíptico, facilmente assimilado e compreendido pelo homem comum como um espaço ideal, cuja perfeição se elaborava a partir dos melhoramentos e correções introduzidas no espaço conhecido do seu quotidiano. Por isso, desde o século III e ao longo de toda a Idade Média, a representação da cidade quadrada, muralhada e com as portas guardadas por anjos-guardiões, é um dos temas mais recorrentes, quer adossado à arquitetura integrado em conjuntos iconográficos mais complexos, como na representação do Juízo Final, quer isolado e sintético, em capitéis, alfaías e paramentaria religiosas, ou em códices e objetos de devoção privada.

Os *Beatos*¹, que constituem uma das principais fontes iconográficas medievais, fixaram a distinção formal entre o círculo celeste e o quadrado da cidade simbólica de Jerusalém do fim dos tempos. Em Portugal, existe uma cópia medieval, datada de 1189, proveniente do mosteiro cisterciense do Lorzão e atualmente conservada na Torre do Tombo (códice 44 (CF 160)), onde a representação gráfica da Nova Jerusalém segue genericamente a descrição do texto apocalíptico, ainda que limitada pelos condicionismos inerentes à execução da iluminura.

“o nosso iluminador preferiu subordinar-se ao formato do suporte do que seguir o texto: de quadrada (comprimento igual à largura) transforma-se em rectangular; a reduzida paleta das cores não lhe permite exprimir a diversidade das gemas referidas pelo texto.” (Nascimento, 1999: 168).

O círculo e o quadrado constituem símbolos fundamentais. O círculo, enquanto linha contínua, sem princípio nem fim, simboliza o espaço divino e, por conseguinte, o Paraíso celeste (Cf. Champeaux e Sterckx, 1992: 36).



Apocalipse do Lorzão, 1189, f. 209v
Lisboa, ANTT, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorzão, códice 44 (CF 160)
Foto ANTT

Por seu turno, o quadrado e, por lhe estar intrinsecamente associada, a cruz, enquanto figuras angulares, formadas por linhas quebradas em diversas direções, aludem à terra e ao espaço onde se insere o homem e a sua imperfeição (Id.: 40).

Os símbolos do círculo e do quadrado têm repercussões não só no domínio das artes visuais, como na própria arquitetura religiosa, em cuja planta se distingue entre as zonas quadrangulares destinadas aos fiéis e as circulares para os espaços do altar e contribuem para a compreensão de algumas opções compositivas na iconografia da arte medieval e, em particular, da relação entre o espaço semicircular dos tímpanos e a representação do Paraíso ou das alegorias e símbolos que lhe estejam associados.

Ao longo da Idade Média, a iconografia do Paraíso celeste está ligada ao tema do triunfo sobre a morte terrena e, por inerência, ao ideal da ressurreição e da vida eterna.

A alegoria do seio de Abraão, que já na tradição bizantina era o local de acolhimento das almas associado ao jardim paradisíaco (cf. Grabar, 1994: 306), surge na arte ocidental a partir do século X e insere-se neste tema ao evocar a narrativa da ressurreição de Lázaro.

Adão é representado sentado, a segurar as almas dos justos, *in sinue jus*, segundo o evangelho de S. Lucas:

“No inferno, achando-se em tormentos, ergueu os olhos e viu, de longe, Abraão, e Lázaro no seu seio” (Lc 16, 23).

Inicialmente, considerado como um local de espera até à ressurreição, de acordo com uma tradição atribuída a Tertuliano, S. Tomás de Aquino define-o como o local da recompensa suprema, equiparável ao Paraíso:

“Et ideo status sanctorum ante Christi adventum potest considerari et secundum id quod habebat de requie, et sic dicitur sinus Abrahæ”² (Tomás de Aquino, S. Th. III supl., 69, 4).

Na iconografia medieval, a representação do seio de Abraão está ligada ao tema do Juízo Final ou apresenta-se de forma autónoma, como alegoria do reino dos céus.

Porém, a partir do século XII, a iconografia do Paraíso celeste centra-se na representação do Juízo Final, presidido pela figura majestática de Cristo, rei e juiz, segundo a profecia de Isaías:

“O céu é o meu trono, e a terra escabelo dos Meus pés.” (Is 66, 1).

Nas igrejas românicas, era no tímpano sobre a porta de entrada que a imagem do Paraíso se formulava em torno dos temas do Juízo Final, da salvação e da bem-aventurança (Cf. Honour-Flemming, 1995: 333).

No extremo ocidental da igreja, o portal de entrada, é, simultaneamente, em lugar iniciático e transitório, de acesso ao espaço divino, e assume, por isso, um significado escatológico.

A iconografia do Paraíso ou do Juízo Final, frequente no portal axial, contextualiza e confere um sentido teológico ao espaço cemiterial que lhe é anexo (Cf. Sull, 1922 : 142-143).

Era aqui que se iniciava o cântico gregoriano *In paradisum*, que acompanhava o cortejo fúnebre até ao local de enterramento, confirmando o sentido subjacente à iconografia, ao mesmo tempo que funcionava como advertência moral (Id.: 141).

A evocação do Paraíso é formalizada através de Cristo Pantocrator (ou Cosmocrator), que se apresenta em majestade (*Majestas Domini*), num intencional paralelismo com a representação do poder profano, desde a era constantiniana



Cordeiro de Deus (*Agnus Dei*), século XII
Tímpano sul da igreja de São Pedro de Rates, Póvoa de Varzim
Foto SNBCI

(Cf. Grabar, 1994: 79). Assim, a iconografia triunfante de Cristo em majestade corresponde à descrição do Paraíso no Apocalipse:

“Vi um trono no Céu no qual Alguém estava sentado. O que estava sentado era, na aparência, semelhante à pedra de jaspé e de sardónio; e um arco-íris rodeava o trono, semelhante à esmeralda. (...) no meio do trono e em redor do trono, quatro viventes cheios de olhos por diante e por detrás. O primeiro era semelhante a um leão; o segundo, a um touro; o terceiro tinha um rosto como que de um homem, e o quarto era semelhante a uma águia em pleno voo.” (Ap 4, 2-3 e 6-7)

Cristo é representado como rei e juiz, sentado no trono com os pés sobre um escabelo. A *Majestas Domini* insere-se numa mandorla, variante do círculo obtida pela interseção de dois segmentos, configurando a glória do céu num espaço reservado a Deus ou aos seus símbolos (Cf. Duchet-Suchaux e Pastoureau, 1994: 86).

Não obstante, utiliza-se esta expressão para designar a figura de Cristo no trono, mesmo quando se encontra rodeada pelas hierarquias celestes, profetas, santos e mártires que sublinham a diegese do Paraíso. Além disso, e ainda de acordo com o Apocalipse, Cristo pode ser simbolicamente representado através do Cordeiro de Deus (*Agnus Dei*):

“A seguir olhei, e vi no meio do trono e dos quatro viventes, e entre anciãos, um Cordeiro de pé, como que imolado.” (Ap 5, 6)

No contexto periférico do românico português, a iconografia do Paraíso é esparsa e sucinta em torno do tema dominante da *Majestas Domini*, com carácter apocalíptico, seja na forma de Cristo entronizado em glória, seja no esquema mais recorrente do Cordeiro de Deus.

O cordeiro é um dos símbolos cristológicos mais frequentes, aludindo ao sacrifício de Cristo pela salvação da Humanidade, resgatando-a do pecado original, em substituição do animal imolado no culto israelita e com idêntico propósito de purificação, tal como é apresentado por São João Batista, o Percursor: “Aí está o Cordeiro de Deus que vai tirar o pecado do mundo” (Jo 1, 29). O cordeiro místico apresenta-se geralmente trespassado por uma cruz, que segura com uma das patas dianteiras, nimbado e com a flâmula, atributo de Cristo ressuscitado, triunfante sobre a morte. Particularmente frequente na região de Braga, foram identificadas doze representações do tema no espaço português (Almeida, 2001: 157), nomeadamente, nos tímpanos



Cristo em majestade, século XII
Tímpano axial da igreja de São Salvador, Bravães, Ponte da Barca
Foto Nuno Saldanha



Cristo em majestade, século XII
Tímpano axial da igreja de São Pedro, São Pedro de Rates, Póvoa de Varzim
Foto Paulo Costa Pinto

dos portais axiais das igrejas de Fonte Arcada, no Lugar do Mosteiro (Póvoa de Lanhoso), e de São Romão de Arões (Fafe) e outro em São Cristóvão de Coimbra, destruído no século XIX, mas surge também sobre as portas laterais sul ou norte e sobre a porta principal no interior da igreja³.

A iconografia apresenta variantes, quer na atitude do cordeiro, em perfil completo ou com a cabeça virada para trás, com diferentes flexões de uma das pernas dianteiras, quer nos atributos, com ou sem nimbo e a cruz de várias tipologias, eventualmente acompanhada pela flâmula do Ressuscitado.

Na igreja de São Pedro de Rates, importante marco do Caminho de Santiago português próxima de Póvoa do Varzim, a representação do Cordeiro de Deus crucífero surge duplamente: no interior da igreja, no reverso do tímpano principal, numa composição inédita, enquadrado por duas figuras humanas; no tímpano da porta sul, integrado num arco cairelado com dupla arquivolta. Nos arranques da arquivolta externa são perceptíveis o leão e o anjo, símbolos dos evangelistas São Marcos e São Mateus, permitindo supor que nos restantes, muito deteriorados, estariam o boi e a águia, completando o Tetramorfo. Seria, dessa forma, aquele que mais se aproximava do texto apocalíptico.

Ainda menos frequentes em Portugal, registam-se cinco tímpanos axiais com a representação de Cristo em majestade: na igreja de São Pedro, em Rubiães (Paredes de Coura); na igreja de São Salvador, em Bravães (Ponte da Barca); na igreja de São Salvador, em Carrazeda de Ansiães; na igreja de São Pedro de Rates; e um outro que se encontra deslocado, atualmente, na capela-mor da Igreja Paroquial de Sepins, adossado à parede do lado da Epístola.

Um dos exemplos primaciais é o tímpano da igreja rural de São Salvador de Bravães, datado do século XII e que constitui um dos mais relevantes exemplos da iconografia do Paraíso (Cf. Almeida, 2001: 96).

O tímpano, inserido num portal reentrante de arco pleno, é preenchido pela representação da *Majestas Domini*: Cristo sentado no trono e inserido numa mandorla, agarrada por dois anjos. Nos colunelos médios do portal, duas estátuas-colunas, interpretadas como a Virgem e o Anjo, compõem a mais importante Anunciação do românico português. Lido globalmente, o portal estabelece a complementaridade entre o espaço terreno, através da dimensão humana de Cristo, no momento da conceção divina evocada

no registo inferior, e o espaço do Paraíso onde a entidade divina se manifesta na glória celeste, no plano superior semicircular.

A composição torna-se mais complexa e elaborada no portal axial da igreja do mosteiro de São Pedro de Rates, de refundação beneditina e datado do século XII, em Póvoa de Varzim. No tímpano desta igreja, Cristo com nimbo cruciforme, sentado em majestade e inserido na mandorla mística, está ladeado por duas figuras nimbadas, hieráticas e frontalizadas. Estas figuras, que têm sido interpretadas como dois profetas, apóstolos ou evangelistas, apresentam-se de pé sobre duas outras figuras nuas e híbridas, meio humanas, meio bestiais, estendidas no chão. Nos extremos, em segundo plano, vislumbram-se duas cabeças.

A pedra desgastada dificulta a leitura, sobretudo por ter eliminado os detalhes faciais e eventuais atributos das figuras. Paulo Pereira (2014: 42) identifica as duas figuras superiores como os apóstolos São Pedro e São Paulo – como, aliás, também o faz em relação à dupla que segura a mandorla no tímpano de São Salvador de Bravães – e as cabeças em segundo plano, com o sol e a lua. Ferreira de Almeida (2001: 157) refere-as como dois profetas, um dos quais seria São João Batista. Manuel Luís Real (1982: 28) interpreta-as como evangelistas que, com as duas cabeças em segundo plano, comporiam o Tetramorfo. Jorge Rodrigues (1995: 269) avança a hipótese de identificação dos dois evangelistas como São João e São Mateus, no desempenho do papel regularizador assumido pelos Beneditinos face aos vestígios de Arianismo na região de Entre Douro e Minho.

As duas figuras inferiores, têm sido interpretadas como dois hereges e identificados como Judas Iscariotes e Arius (Almeida, 2001: 157), o diácono que, no início do século IV, contestou o dogma trinitário, e cuja traição teve idêntico castigo por derramamento de sangue (Rufino de Aquileia, 1878: lib. 1, cap. XIII, cols. 485-486). A representação do Paraíso prolonga-se no arranque das arquivoltas, com a representação do Tetramorfo, e nas aduelas, com apóstolos e anjos turiferários e crucíferos.

A introdução do castigo através das figuras heréticas subjugadas constitui uma aproximação inédita ao tema da dualidade entre o bem e o mal, o mundo dos eleitos e o dos condenados, na iconografia do Juízo Final nos tímpanos portugueses e, como refere Ferreira de Almeida, “sem paralelos na escultura europeia” mas “já bastante vulgar na arte

imperial romana que muitas vezes representou o imperador calcando os vencidos” (Almeida, 2001: 157). Regista-se, aqui, uma aproximação à complexidade dos programas catequéticos que associam o tema à pesagem das almas e à separação entre o Paraíso e o Inferno, mas dispostos respetivamente à direita e à esquerda de Cristo e não, como acontece aqui, nos planos superiores e inferiores de cada um dos lados da figura central. O esquema está em conformidade com o salmo messiânico que apresenta Cristo como rei e juiz:

“Palavra do Senhor ao meu Senhor: ‘Senta-te à minha direita, enquanto ponho os teus inimigos por escabelo dos teus pés.’” (Sl 110 (109), 1).

Este salmo será sucessivamente citado por Mateus (22, 44), Marcos (12, 36) Lucas (20, 42-43) e na carta de São Paulo aos Hebreus (1, 13). Já a anunciar o Gótico, este é um dos mais relevantes programas iconográficos do Juízo Final em contexto português, mas ainda longe do aparato imagético e da complexidade formal e iconográfica de outros tímpanos coetâneos.

Nos restantes, a representação obedece ao mesmo esquema simplificado, apesar de apresentar algumas variantes compositivas: com a mandorla, entre duas rosetas, na igreja de São Pedro, em Rubiães; rodeado pelo Tetramorfo, na igreja de São Salvador, em Carrazeda de Ansiães; ladeado apenas pela águia e pelo anjo, na antiga igreja de Sepins, em Cantanhede, onde a mandorla é substituída por uma arcada e o trono é uma elaborada estrutura com arcarias.

Os programas escultóricos do românico português refletem as contingências do processo de Reconquista e da organização do território e acusam a marginalidade face ao desenvolvimento do estilo na Europa ocidental. A escultura, associada à arquitetura religiosa marcadamente monástica e rural, embora ofereça uma gama variada de motivos e soluções, é limitada aos espaços relativamente modestos dos portais e capiteis. No caso específico da iconografia do Paraíso, a economia dos esquemas compositivos contrasta com os programas monumentais e complexos que se encontram em França ou no norte da Península Ibérica e, em particular, ao longo das vias de peregrinação para Compostela.

Uma das mais relevantes obras neste domínio é o tímpano ocidental da igreja abacial de Sainte-Foy de Conques, também um importante local de peregrinação integrado no Caminho de Santiago (via Podiensis), em França. A importância deste tímpano deve-se, quer à elaborada composição, quer à densidade do programa iconográfico. O Paraíso celeste é representado em termos sensíveis e concretos, como uma glória, em forma de mandorla, contornada por nuvens e pontuada por estrelas sobre o fundo onde são visíveis os vestígios de azul. Cristo em majestade, inserido na mandorla, está rodeado de anjos e acolhe os eleitos no Paraíso, à sua direita, um lugar ordenado e sereno, sobretudo quando comparado com o Inferno desordenado e caótico, à esquerda. Jerusalém celeste é um espaço definido arquitetonicamente através de torres com ameias e de uma arcaria escalonada assente em colunas. Sob o arco central, Abraão com as almas dos justos e, nos restantes, as virgens sábias com as lâmpadas, os mártires com as palmas, os profetas com pergaminhos enrolados e os apóstolos com os livros, completam a iconografia do Paraíso.

O tímpano de Conques constitui um dos mais eloquentes exemplos da iconografia românica deste tema, que se tornou muito frequente a partir do século XII, persistindo ainda na arte gótica. Nesta, é particularmente emblemática a representação do tema no tímpano do portal sul da catedral de Chartres, esculpido no início do século XIII, com um esquema mais sintético, mas onde se incluem a figura fulcral de Cristo a presidir ao Juízo Final, ladeado pelas figuras intercessoras da Virgem e de São João e rodeado pelos anjos, que apresentam os símbolos da Paixão, o cortejo dos eleitos e a figura de Abraão com três almas no regaço. A representação do Paraíso celeste é ampliada, numa crescente complexidade e número de figuras, que povoam as arquivoltas dos portais góticos, em torno dos temas do Juízo Final e da Coroação da Virgem.

A influência da catedral de Chartres impulsionou o culto mariano:

“This change put an increased emphasis on Mary, although it kept her clearly within the traditional context of mother and child. The second development, more innovative than the first, was the creation of a new sculptural cycle devoted to the death, resurrection, and triumph of the Virgin”⁴. (Gold, 1985: 61)

Os temas marianos da Assunção, Coroação e Glória da Virgem são um pretexto para a inclusão da iconografia do Paraíso. Enquanto a escatologia moralizadora domina nas composições escultóricas adossadas à arquitetura românica, as representações marianas, mais apaziguadoras, tornam-se mais frequentes nas catedrais góticas e em objetos de devoção privada.



*Maître de l'Échevinage de Rouen, [Livre de Horas]
Rouen, 1426-1476, [p. 133], Lisboa, BNP, IL. 42
Foto BNP*

No *Livro de Horas* iluminado pelo Maître de l'Échevinage de Rouen, ativo em meados do século XV, atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal (IL. 42), a iluminura que antecede os Salmos Penitenciais representa a Coroação da Virgem, em substituição da habitual representação do rei David. A Virgem, com a cabeça inclinada e as mãos sobre o peito, num gesto de humildade que evoca a atitude da Anunciação, ajoelha-se junto a Deus Pai, que a abençoa, enquanto um anjo lhe põe a coroa sobre a cabeça. Este é o modelo habitual no século XV (Réau, 1996: t. 1, v. 2, 645), em que o Pai substitui a figura de Cristo, mais frequente nos programas escultóricos das catedrais góticas. Não obstante, a postura de humildade e submissão é menos comum, aproximando-se do modelo de submissão existente no transepto norte da catedral de Notre-Dame, em Paris. O registo torna-se, assim, interrelativo em conexão com o salmo que lhe está anexo:

“Converte nos deus salutaris noster: Et averte iram tuam a nobis.”⁵ (Sl 85 (84), 5).

A Coroação - “un tema de la vida celestial de la Virgen, que sigue inmediatamente a su Asunción”⁶ (Réau, 1996: t. 1, v. 2, 644) - contextualiza a representação do Paraíso, sublinhada ainda pela presença do coro de anjos músico, no topo, e pela cercadura azul pontuada de estrelas.

Ainda no século XIII, a iconografia do Paraíso é redefinida, passando a integrar as figuras simbólicas das hierarquias celestes, e ganha novos espaços, como os retábulos ou as abóbadas das igrejas e batistérios. O espaço semiesférico das cúpulas é aproveitado para representar as hierarquias celestes organizadas numa geometria circular e concêntrica.

Na sequência deste tema, surge, já na transição para o Renascimento, a representação da subida, espiralada ou concêntrica, ao espaço supremo do céu empíreo. O conceito de empíreo, do grego *empyros* (ἐμπυρος de εν + πυρ, "fogo"), o que está em fogo, sendo já referido na filosofia clássica e, nomeadamente, nas obras de Aristóteles e Ptolomeu, fixa-se no século XIII, como o espaço transcendente, infinito e imóvel, acima das esferas celestes, “le plus proche de Dieu, enflammé de sa lumière et où les anges et les bienheureux jouissent de sa présence”⁷ (Giorgi-Féral, 2004: 63).

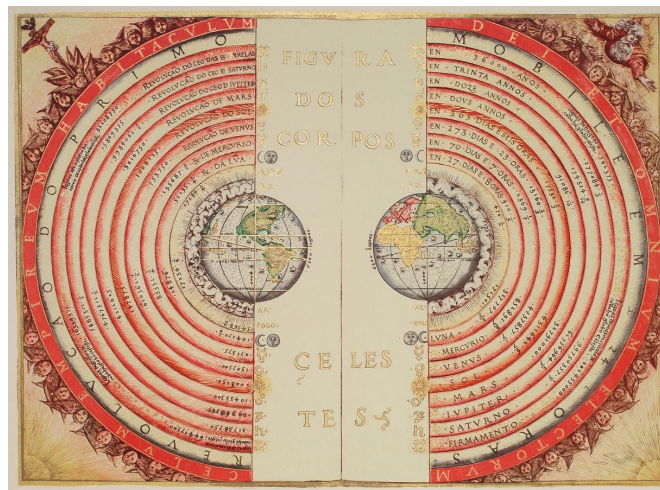
A escolástica medieval sintetiza o pensamento clássico com a doutrina cristã. São Tomás de Aquino, na *Summa Theologica*, acrescenta ao modelo aristotélico-ptolemaico de nove esferas, uma décima, descrita como empíreo, imóvel e imaterial:

“caelum autem Empyreum non est mobile (...). Non ergo caelum Empyreum est aliquid materiae informi concreatum.”⁸ (Tomás de Aquino, S. Th. I, 66, 3); “caelum Empyreum est supremum corporalium locorum, et est extra omnem mutabilitatem”⁹ (Id. I, 102, 2).

Além disso, o empíreo é o lugar dos bem-aventurados: “Sed Angelus statim a principio factus est habitator loci beatorum, scilicet caeli Empyrei”¹⁰ (Id. I, 102, 2).

Em 1568, cartógrafo português Bartolomeu Velho inseriu, na obra *Principio da verdadeira cosmographia e geographia universal de todas as terras que são descubertas*, conservada na Bibliothèque nationale de France (Richelieu, RES GE EE-266), o mapa “Figvra dos corpos celestes”, onde conjuga a cosmologia ptolomaica geocêntrica com a cartografia atualizada pelas viagens de descobertas (Cf. Builes, 2008: 20).

O empíreo, identificado pela inscrição “C[O]ELVM EMPIREVM HABITACVLVM DEI ET OMNIVM ELECTORVM”¹¹, contornado por cabeças de anjos, é



Bartolomeu Velho, *Principio da verdadeira cosmographia e geographia universal de todas as terras que são descubertas*, 1568
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, RES GE EE- 266 | Foto BNF

enquadrado pelas figuras de Cristo crucificado encimado pela pomba do Espírito Santo, no canto superior esquerdo, e de Deus Pai, o canto superior direito, compondo, no topo, a representação da Santíssima Trindade.

Em Portugal, contudo, quer a representação das hierarquias celestes, quer a do empíreo, são um tema raro na arte medieval e de transição para o Renascimento. Nesta altura, os modelos da iconografia medieval do Paraíso alteram-se por influência da pintura dos primitivos flamengos, surgindo no enquadramento de temas relacionados com a Santíssima Trindade e a coroação ou a glória da Virgem.

PARAÍSO TERRESTRE

Enquanto o Paraíso celeste é tratado sobretudo nos programas escultóricos integrados na arquitetura religiosa, o tema do jardim terrestre é retomado no final da Idade Média, em particular, nos manuscritos e códices iluminados. Nos livros de horas, que abordam, preferencialmente, temas neotestamentários dos ciclos de Cristo e da Virgem, referindo o Antigo Testamento apenas no início dos Salmos Penitenciais, através da figura do rei David, a representação do Paraíso terrestre é pouco frequente. Em contrapartida, é um tema recorrente nas bíblias, a ilustrar o relato genésico da Criação.

O jardim é representado como *hortus conclusus*, um espaço luxuriante em torno de uma fonte gótica, colocada ao centro, e cercado por um muro a toda a volta, de acordo com o Cântico dos Cânticos:

“És jardim fechado, minha irmã, minha esposa, nasceste fechada, fonte selada. As tuas plantas são como um bosquezinho de romãzeiras, com frutos deliciosos, com cipreste e nardo, nardo e açafraão, canela e cinamomo, com todas as árvores de incenso, com mirra e aloés e todos os balsameiros mais selectos. És fonte que jorra a borbotões, fonte de águas vivas que correm do Líbano.” (Cant 4, 12-15)

O jardim primordial é rodeado por um muro circular, que o define formal e simbolicamente como lugar divino e perfeito.

Um dos mais célebres e significativos exemplos deste tema na arte medieval surge nas *Très Riches Heures du Duc de Berry*, um manuscrito, maioritariamente iluminado pelos irmãos Limbourg (Herman, Paul e Johan), entre 1412 e



Irmãos [Herman, Paul e Johan] Limbourg,
Très Riches Heures du Duc de Berry, c. 1410, f. 25v.
 Bibliothèque et les Archives du Château de Chantilly (Ms. 65) | Foto BACC

1416, para Jean I^{er} de Berry, terceiro filho do rei de França, e atualmente na biblioteca do Château de Chantilly (Ms. 65). A representação do jardim do Éden (fl. 25v) integra quatro cenas sequenciais entre o pecado original e a expulsão: na árvore do conhecimento do bem e do mal, enrosca-se uma figura fabulosa, metade serpente, metade mulher, associada a Satanás, que entrega a maçã proibida a Eva; esta partilha o fruto com Adão; Deus surpreende os dois faltosos que tentam ocultar a nudez com os braços à frente do corpo; ambos, cobrindo-se com folhas de figueira, são expulsos do Paraíso por um anjo de fogo. O Paraíso é um jardim circular, luxuriante, fechado por uma muralha que o separa da água e das montanhas, o que o configura como *Antichthon* (Antiterra) nas antípodas do mundo habitável, para lá de um oceano intransponível. Dois elementos arquitetônicos góticos marcam as transições da narrativa: ao centro, a fonte da vida, separa as cenas do pecado, num ambiente de serena graciosidade, e as do castigo; à direita, um magnífico portal evoca a simbologia deste elemento na arquitetura religiosa da época.

Em Portugal, tal como nas representações do Juízo Final, a iconografia do Paraíso terrestre é tratada de forma sucinta e tem como suporte preferencial também a iluminura.

A partir do século XIII, a capitular I, de “Incipit” ou “In [principio]” na abertura do livro do Génesis, ocupa a altura da página e é preenchida, ao longo da haste, com uma coluna de medalhões, cujo número corresponde habitualmente aos seis dias da Criação referidos no relato bíblico, sobrepostos com iconografia relativa à Criação e, por conseguinte, ao Paraíso terrestre. A representação miniatral das cenas obriga a um discurso iconográfico sintético e, por norma,

de grande rigor teológico, enquanto o fundo da letra é profusamente preenchido por entrelaços vegetalista, palmetas, acantos, flores e outros elementos fantasistas que, sendo recorrentes noutras iniciais, margens, tarjas e cercaduras, ganham aqui um cunho de afinidade com o tema do jardim.

Na *Bíblia*, proveniente da Livraria de Alcobaça e atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal (ALC. 458), o “I” historiado a cores e ouro é preenchida por uma coluna com sete medalhões principais, a que se acrescentam três de menor dimensão, em cada um dos topos, e mais doze, truncados e dispostos verticalmente nas laterais dos principais. A leitura organiza-se do registo superior para o inferior.

Os medalhões principais correspondem às sete fases da Criação, conciliando a diacronia bíblica com a classificação em obras de separação e obras de ornamento (Nascimento, 2000: 58): no primeiro, a criação da luz, separada das trevas; no segundo, a separação das águas superiores e inferiores; no terceiro, a criação das plantas, ou separação da terra deserta e terra fértil; no quarto, a criação dos elementos celestes; no quinto, a criação dos animais; no sexto e no sétimo, a criação de Adão e Eva, respetivamente.

A representação do jardim terrestre no contexto da Criação é colocada em confronto com os espaços divino e humano. No topo, o Paraíso celeste é citado com a representação de Deus, com as duas mãos erguidas e os dedos da direita no gesto de poder supremo, ladeado por dois serafins. Nas reservas laterais, também em sentido descendente, desenvolve-se o ciclo de Adão, Eva e da sua descendência: o aviso divino em relação ao fruto proibido; o pecado original; a expulsão do Paraíso; os trabalhos de Adão, a lavar, e de Eva, a fiar; os sacrifícios de Caim e Abel; o fratricídio de Abel; a fuga de Caim; a descendência de Caim.

A iconografia do Paraíso, mediante a introdução do ciclo adâmico, é uma das mais completas em capitais historiadas do Livro do Génesis, “mas cada iluminador assume a representação a seu modo ou alarga o número de medalhões e os temas que para eles transpõe” (Nascimento, 2000: 56). A imagem de Cristo Pantocrator pode ser substituída por uma representação alusiva ao descanso divino no sétimo dia, ou pela figura de Cristo com o livro, numa alusão ao Verbo (*logos*), como início e fundamento de toda a criação. Pode, ainda, incluir cenas veterotestamentárias, como a Anunciação e o Calvário, sugerindo uma leitura teológica mais elaborada do conjunto, como acontece na *Bíblia* datada de finais do século XIII, existente na Biblioteca Pública de Évora (Manuscritos CXXIV/1-3). Em contrapartida, pode também reduzir o número de cenas, como na *Bíblia* de Santa Cruz de Coimbra, atualmente na Biblioteca Pública Municipal do Porto (Ms. 32, f. 2v), cuja letra “I” ocupa dois terços da página e apresenta apenas três medalhões com cenas do ciclo adâmico (criação, pecado e castigo).

A representação do Paraíso também aparece nos livros de horas, embora, em função do conteúdo genericamente neotestamentário e hagiográfico, este seja um tema secundário. Na abertura das Horas Marianas, do códice iluminado pelo Maître de l’Échevinage de Rouen existente na Biblioteca Nacional de Portugal (IL. 36), a cena do pecado original está subjacente à Anunciação, junto ao salmo de súplica e arrependimento “Domine labia mea aperie”¹². (Sl 51 (50), 17). Evidencia-se, desta forma, a conexão existente entre os dois temas, dado que a vinda de Cristo tem como fundamento a remissão da falta cometida por Adão e Eva.



Bíblia [manuscrito], [1201-1250],
f. 3v, Lisboa, BNP, ALC-458 | Foto BNP



Maitre de l'Échevinage de Rouen, [Livre de Horas], Rouen, 1476-1500,
f. 20a, Lisboa, BNP, IL. 36 | Foto BNP

Nestas cenas, a iconografia do Paraíso é convencional: ao centro, a árvore do conhecimento do bem e do mal é ladeada por Adão e Eva simetricamente posicionados e de pé. Eva conversa com a serpente tentadora, enrolada no tronco da árvore e representada com torso de mulher (*in specie virginis*), tal como era comum nas representações dos Mistérios e nas composições escultóricas das catedrais da época (cf. Réau, 1996: t. 1, v. 1, 108). Adão come o fruto proibido enquanto Eva recebe um outro que a serpente lhe oferece. Ambos cobrem o sexo com a mão deixada livre, ao tomar consciência da nudez e do pecado cometido. A árvore situa-se num vale entre colinas verdejantes, para lá do qual se entende a paisagem até às muralhas que separam o jardim paradisíaco do resto do mundo.

Os livros litúrgicos e devocionais não são o suporte exclusivo para a iconografia do Paraíso terrestre. Numa cópia do *Régime du Corps*, também conhecido como *Traité de Médecine*, de Aldobrandino da Siena, existente na Biblioteca da Ajuda (BA-52-XIII-26), o texto inicia com a frase “Dieu qui par sa grant [sic] puissance tout le monde établi”¹³, numa paráfrase do Génesis e do salmo de Jeremias (Jer 51: 15), acompanhado por uma iluminura com a representação da Criação do Mundo. Sob a magnífica figura de Deus, esvoaçante, em traje pontifício, com tiara e o cetro na mão esquerda, domina no topo da composição. O jardim é um lugar luxuriante, compartimentado por elevações rochosas, sebes arbóreas ou cursos de água, criando clareiras

profusamente povoadas por animais de distintas espécies, alguns exóticos ou fantasistas. Para lá deste contexto da criação, uma ponte dá acesso a uma estrutura arquitetónica com uma porta monumental, aberta sobre o jardim onde duas figurinhas nuas junto a uma árvore, destacada ao centro, compõem a cena do Pecado.

Por outro lado, o tema da localização do Paraíso terrestre foi amplamente tratado na cartografia medieval.

Na *Topographia Christiana*, obra de Cosmas Indicopleustes (literalmente “aquele que viajou para a Índia”), de meados do século VI, de que se conservaram duas cópias manuscritas em grego, uma na Biblioteca Vaticana (MS Grec. 699) e outra na Biblioteca Medicea Laurenziana (Plut.9.28), em Florença, a Terra é plana e retangular, com a mesma forma e proporções do tabernáculo descrito no Livro do Êxodo, com o Paraíso localizado a oriente.

Posteriormente, a representação do mundo conhecido continua a ser simbólica e esquemática, mas passa a refletir as descrições presentes nas *Etymologiae* de Santo Isidoro de Sevilha, escritas entre 627 e 630:

“[De orbe] Divisus est autem trifarie: e quibus una pars Asia, altera Europa, tertia Africa nuncupatur. Quas tres partes orbis veteres non aequaliter diviserunt. Nam Asia a meridie per orientem usque ad septentrionem pervenit; Europa vero a septentrione usque ad occidentem; atque inde Africa ab occidente usque ad meridiem.”¹⁴ (Isidoro de Sevilha, lib. XIV, 2, 1-2).



Dieu qui par sa grant puis
sance tout le monde establi
qui premierement fist le
ciel. Apres fist les quatre
elementz. C'est la terre
leau. L'air. et le feu
Si lui pleust que toutes
autres choses & la lune





Em cima: *Psalter (The Map Psalter)*, 1262-1300, f. 9
Londres, British Library, Add MS 28681f | Foto BL

Na página anterior: Aldobrandino de Siena, [*Le régime du corps ou Le régime de santé*], f. 1, Lisboa, Biblioteca da Ajuda, BA-52-XIII-26 | Foto BA

Retomando o conceito do mundo em forma de esfera formulado por Platão, Isidoro de Sevilha descreve o mundo habitado inscrito numa circunferência (O), por sua vez, tripartida em três segmentos formando uma cruz de tau (T), formando os dois elementos as iniciais de *Orbis Terrarum* e configurando os mapas T em O (T-O), característicos da cartografia medieval. A Ásia ocupa a parte superior e a Europa e a África, a inferior, respetivamente à esquerda e à direita.

O esquema foi amplamente repetido ao longo da Idade Média. Os *Comentários (Commentaria In Apocalypsin)* de São Beato incluíam um dos mais antigos mapas medievais de que há notícia, mas que, entretanto, terá desaparecido. Pelas cópias existentes¹⁵, sabe-se que correspondia ao modelo T-O e localizava o Paraíso no ponto mais alto da parte superior, correspondente à Ásia (cf. Kominko, 2008: 151; Ribeiro, 2010: 29), conjugando a tradição grega com a interpretação bíblica.

“On one hand the continent of the antipodes, which for ancient geographers was inaccessible, becomes the fourth part of the inhabited world and thus open to access; meantime on the other hand the presence of Paradise clearly indicates limitations of human knowledge even within the oikoumene.”¹⁶ (Kominko, 2008: 153).

O mapa de Ebstorf, atribuído a Gervásio de Tilbury e datado da primeira metade do século XIII, foi destruído em 1943, durante um bombardeamento, e é atualmente conhecido apenas através de versões fac-similadas. A forma circular (O) representava, simultaneamente, o mundo e o corpo de Cristo. No interior do O, o esquema em T traçava uma analogia com a cruz. No topo que marcava o oriente, a cabeça de Cristo confinava com a representação do Paraíso, à sua direita. De forma retangular, rodeado por uma muralha de fogo, com uma torre, o jardim dividia-se em duas secções: a esquerda, com a árvore da vida e a fonte com os quatro rios; a direita, com a árvore do conhecimento, onde a serpente se enrola, ladeada por Adão e Eva. Na legenda superior, lia-se:

“Paradysus. Et lignum vit[a]e et iiii flu[m]i[n]a fluentes de paradyso ubi primos parentes decepit serpe(n)s suade (n)s de ligno vetito manducare”¹⁷.

O Paraíso localizava-se na Ásia, acima das montanhas da Índia, aludindo a uma terra longínqua e separada do resto do mundo habitado (Cf. Deus, 2001: 195).

No centro geométrico e espiritual do mundo representado, retomando a simbologia arcaica de *omphallos*, situava-se a Jerusalém celeste, como um espaço quadrangular e muralhado, no interior do qual se encontrava a figura de Cristo ressuscitado, sentado sobre o túmulo e erguendo a flâmula triunfante.

O mapa do Saltério (Map Psalter), atualmente na British Library (MS 28681), em Londres, datado de 1262, pouco posterior ao de Ebstorf, está inserido num pequeno códice iluminado, em formato miniatural (c. 9,5 cm de altura), sem prejuízo do detalhe na representação das muitas figuras e toponímias, refletindo os conceitos teológicos dos mapas T-O de maior dimensão. O mundo, de forma circular (O), está tripartido (T) e é orientado, com a Ásia a oriente, na metade superior, a Europa no quadrante inferior esquerdo e a África no direito. Sobre o círculo do mundo, Cristo, em busto, ladeado por dois anjos turiferários, ergue a mão direita no gesto de poder, enquanto a esquerda apresenta o globo (*orbis terrarum*), identificável pelo esquema T-O. O Paraíso está representado na parte superior do mapa, sob a figura de Cristo: um medalhão circular com os rostos de Adão e Eva, emoldurado pela muralha de fogo que o separa do resto do mundo. Entre os dois rostos, está representada a árvore do conhecimento, em tamanho miniatural, na qual se vislumbra uma maçã. Do círculo partem os principais rios que correm através do mundo, em conformidade com os quatro rios referidos no Génesis. O Antigo Testamento, a partir do jardim do Éden, é citado, através de elementos gráficos e textuais, na parte superior do mapa, enquanto a parte inferior alude ao Novo, estando ambos ligados através de Jerusalém, o *omphallos*, localizado no centro.

A cartografia medieval manteve este esquema, acentuadamente simbólico, mas que confirmava a certeza na existência de um Paraíso terreal, situado em local inacessível a oriente.

Ao longo da Idade Média, define-se a iconografia do Paraíso e fixam-se os conceitos simbólicos que se lhe relacionam. O Paraíso terrestre é um local nas antípodas ou intransponível para lá do espaço habitado e conhecido e é o lugar da felicidade humana antes da queda, enquanto o Paraíso celeste é referido como empíreo, onde habitam as milícias celestes junto ao Pai e ao Filho que preside ao Juízo Final, a derradeira hipótese para reaver a felicidade perdida.

O Humanismo, movimento cultural que surgiu na península itálica no século XIV e se desenvolveu de forma hegemónica por toda a Europa ao longo da centúria seguinte, deslocou a supremacia teológica para um novo paradigma centrado no homem, ao mesmo tempo que, contrapõe os *studia humanitatis* à intelectualidade escolástica medieval.

Na arte, o espírito humanista, recupera os princípios de idealização e estilização platónica da realidade. “*Nobilitare*”, neste âmbito, significa o enobrecimento da realidade, representando-a melhor do que é, isenta de sentimentos negativos ou de manifestações vulgares. Do ponto de vista da técnica, a influência clássica traduz-se, na pintura, pelo aperfeiçoamento da perspectiva, representando a profundidade e o horizonte, e, na escultura, pela proporção e harmonia do corpo humano, em consonância com o ideal atlético da arte grega.

Na arte quatrocentista, a criação artística deriva de uma cultura visual focada no homem e no seu quotidiano, sem usar a temática religiosa como pretexto; em contrapartida, a introdução de paisagens e de cenários domésticos confere um aspecto realista e humanizado à representação das cenas religiosas.

É nestas circunstâncias que se altera a iconografia do Paraíso: o Paraíso celeste, evocado através do Juízo Final, abandona progressivamente a estrutura em registos e a figura de Cristo-juiz, sentado no trono em majestade, para se tornar numa composição mais fluida e dinâmica em torno de Cristo ressuscitado, de pé e a apresentar as marcas da Paixão; o empíreo fixa-se como uma glória iluminada aberta num círculo de nuvens povoado de anjos e santos, em escorços cada vez mais pronunciados, sublinhando o movimento ascensional; o Paraíso terrestre, sem prejuízo da simbologia atribuída a cada elemento, é essencialmente, um jardim onde domina a natureza.

As viagens de exploração marítima, a descoberta de novas terras e o progressivo conhecimento do mundo, fazem prevalecer a representação do espaço idílico, enriquecido pela introdução da fauna e da flora encontrados nessas paragens. Ao mesmo tempo, o contacto com outras culturas enriquece a iconografia do Paraíso com novas interpretações e sínteses, construídas a partir dos modelos europeu. ■

1. Os *Beatos* são a designação dada aos diversos códices, geralmente miniaturados, dos séculos X a XIII, com o texto do Apocalipse de São João e os *Comentários* (*Commentarium in Apocalypsin*) de São Beato (Beato de Liébana), redigidos no século VIII.
2. “O estado dos santos antes da vinda de Cristo pode ser considerado segundo o que, de resto, ele tinha, e por isso é chamado o seio de Abraão”.
3. Existe também uma placa, proveniente da zona de Milreus e atualmente no Museu Nacional de Machado de Castro (n.º 614), com a representação de um *Agnus Dei* eucarístico, entrelaçado em hastes de videira e cachos de uva semelhantes a pinhas. Não se enquadra, portanto, na tipologia do Cordeiro crucífero, nem a morfologia aponta para uma utilização como tímpano.
4. “Esta alteração coloca uma maior ênfase em Maria, embora se mantenha claramente no contexto tradicional da mãe com o filho. O segundo desenvolvimento, mais inovadora do que a primeira, foi a criação de um novo ciclo escultórico dedicado à morte, ressurreição e triunfo da Virgem”.
5. “Vira-te para nós, ó Deus, nosso salvador. E afasta de nós a tua ira.”
6. “É um tema da vida celestial da Virgem, que se segue imediatamente à sua Assunção”.
7. “O mais próximo de Deus, inflamado na sua luz onde os anjos e os bem-aventurados gozam a sua presença”.
8. “O céu empíreo, no entanto, não é móvel [...] O céu empíreo não é, portanto, feito de matéria informe.”
9. “O céu empíreo é o lugar supremo dos lugares corpóreos e está isento de qualquer mudança”.
10. “O anjo habitou desde o início a morada dos bem-aventurados, isto é, o céu empíreo”.
11. “Empíreo celeste, morada de Deus e de todos os eleitos”.
12. “Abre, Senhor, os meus lábios [para que a minha boca possa anunciar o teu louvor]”.
13. “Deus que pelo seu grande poder cria o mundo inteiro”.
14. “[O mundo] Está dividido em três partes: das quais uma é chamada Ásia, a segunda Europa, a terceira África. Os antigos não dividiam igualmente essas três partes do mundo. Para a Ásia, estende-se a partir do sul para o norte, a leste; a Europa a partir do norte para o oeste; e a partir daí, a África do oeste para o sul.”
15. Na cópia dos *Comentários* existente na Torre do Tombo (vd. nota 1), o mapa está truncado, mas conserva a parte relativa à Ásia com a representação do Paraíso.
16. “Por um lado, o continente das antípodas, inacessível aos antigos geógrafos, torna-se a quarta parte do mundo habitado e, portanto, de acesso livre; entretanto, por outro lado, a presença do paraíso indica claramente as limitações do conhecimento humano, mesmo dentro do *oikoumene* [terra habitada].”
17. “Paraíso. Onde estão a árvore da vida, os quatro rios que correm para fora do Paraíso e a serpente que persuadiu os nossos primeiros pais a comer da árvore proibida”.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1988) - *História da arte em Portugal: O românico*. Lisboa: Publicações Alfa.
- BUILES, Rubén Darío (2008) - *Europa descriptio: Cervantes' "Persiles" and the resilient map of tradition*. Stanford (CA): [s.n.]. Ph.D. Thesis submitted to the Department of Spanish and Portuguese at Stanford University.
- CHAMPEAUX, Gerard de; STERCKX, Sebastien (1992) - *Introducción a los símbolos*. 3ª ed. Trad. Abundio Rodriguez. Madrid: Encuentro.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982) - *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont / Jupiter.
- DANTE Alighieri (1981) - *A divina comédia: o Paraíso*. Trad. Armindo Rodrigues. [Lisboa]: Círculo de Leitores.
- DEUS, Paulo Roberto Soares de (2001) - O Paraíso na iconografia de mapas-múndi medievais: Ebstorf e Hereford. *História revista*. Goiânia (Goiás BR): Universidade Federal - Faculdade de História. V. 6, nº 1 (Jan.-Jun. 2001), p. 173-203. Consulta em 2014, 4 Jul., em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/10574>
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1994) - *La Bible et les saints: guide iconographique*. Paris: Flammarion.
- FLEMING, John; HONOUR, Hugh; PEVSNER, Nikolaus (1998) - *The Penguin dictionary of architecture and landscape architecture*. London; New York: Penguin Books.
- GIORGI, Rosa; FÉRAULT, Dominique (2004) - *Anges et démons: Repères iconographiques*. Paris: F. Hazan.
- GOLD, Penny Schine (1985) - *The Lady and the Virgin: image, attitude, and experience in twelfth-century France*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- GRABAR, André (1994) - *Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Age*. Paris: Flammarion, 1994.
- HALL, James (1994) - *Dictionnaire des mythes et des symboles*. Trad. Alix Girod. Paris: Gérard Monfort.
- HONOUR, Hugh; FLEMING, John (1995) - *Histoire mondiale de l'art*. Pref. André Chastel. Paris: Bordas.
- KOMINKO, Maja (2008) - New perspectives on Paradise: levels of reality in Byzantine and Latin medieval maps. In TALBERT, Richard J. A.; UNGER, Richard W. *Cartography in antiquity and the Middle Ages: fresh perspectives, new methods*. Leiden: Brill, p. 139-153.
- LOPES, Patrícia Raquel Ferreira (2006) - *Tímpanos românicos portugueses* [Texto policopiado]; *temas e problemas*. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Consulta em 2014, 4 Jul., em http://iha.fcsh.unl.pt/~iha/uploads/DM_PatriciaLopes.pdf
- MURRAY, Peter; MURRAY, Linda (1996) - *The Oxford companion to Christian art and architecture*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- NASCIMENTO, Aires Augusto (1999) - [Commentarium in Apocalypsum: entrada de catálogo]. *A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI): catálogo da exposição* [Lisboa, 26 Abr. -30 Jun. 1999]; coord. Maria Adelaide Miranda; apresent. Carlos Reis. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- NASCIMENTO, Aires Augusto (2000) - Bíblia [entrada de catálogo]. *Cristo fonte de esperança: exposição do grande jubileu do ano 2000* [Catálogo da exposição, Porto, 17 Jun.-17 Set]; dir. Carlos A. Moreira Azevedo. Porto: Diocese do Porto, p. 56-59.
- PEREIRA, Paulo (2014) - *Decifrar a arte em Portugal: Idade Média*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REAL, Manuel (1986) - La sculpture figurative dans l'art roman au Portugal. GRAF, Gerhard N. - *Portugal roman: le sud du Portugal*. Trad. G. Sebecber. Yonne, França: Zodiaque, Vol. I, p. 33-75.
- RÉAU, Louis (1996) - *Iconografía del arte cristiano [t. 1]: iconografía de la Biblia*. Trad. Daniel Alcoba. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros (2010). A cartografia medieval: o mundo dos homens e o mundo de Deus. *Opsis*. Goiânia (Goiás BR): Universidade Federal - Departamento de História e Ciências Sociais. Vol. 10, nº 2 (Jul.-Dez. 2010), p. 27-42. Consulta em 2014, 4 Jul., em <http://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/12223/8559#.UYADD7WsiSq>
- RODRIGUES, Jorge (1995) - A escultura românica. In PEREIRA, Paulo, dir. - *História da arte portuguesa: o mundo romântico (século XI-XIII)*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, Vol. 1, p. 265-331.
- RUFINO de Aquilea (1878) - Tyrannii Rufini Aquileiensis presbyteri Opera omnia: Accedunt Pelagii, Coelestii, Juliani et Aniani haereticorum scripta quae supersunt. In MIGNE, Jacques-Paul - *Patrologiae cursus completus ... Series latina*, t. XXI Parisiis: apud Garnier fratres.
- SOUSA, Luís Correia de (2013) - O Alcobacense 458. Um manuscrito de exceção na livraria de Alcobaça. *Mosteiros cistercienses: história, arte, espiritualidade e património* [Atas do Congresso Internacional, Alcobaça, 14-17 Jun. 2012]; dir. José Albuquerque Carreiras. Alcobaça: Jorlis. T. 2, p. 289-310.
- SULL, Karel van (1922) - In Paradisum!. *Nouvelle revue théologique*. Tournai: Casterman. T. 49, p. 141-148.
- TOMÁS DE AQUINO, São (2006) - Summa Theologiae. In ALARCÓN MORENO, E. (dir.) - *Corpus thomisticum: S. Thomae de Aquino: Opera omnia*. Navarra : Universidad de Navarra. Consulta em 2014, 4 Jul., em <http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>
- XENOFONTE (1854) - *The Anabasis: or Expedition of Cyrus, and the Memorabilia of Socrates*. Trad. do grego: J. S. (John Selby) Watson; coment.: William Francis Ainsworth. London: George Bell.
- ZEMSZ, Abraham (1985) - *Les optiques cohérentes: la peinture est-elle un langage?*. Paris: Groupe de recherches semio-linguistiques.