

A RODA DA FORTUNA / RODA DA VIDA DO TÚMULO DE D. PEDRO, EM ALCOBAÇA

Por C. A. Ferreira de Almeida

A Roda da Fortuna é, sem dúvida, um dos temas mais característicos e dos mais glosados na Idade Média final. A partir do século XIII, ela parece estar omnipresente nos comentários, nas explicações e nas ilustrações da mundividência desse tempo. Mas a circunstância deste motivo estar mais ligado ao quotidiano e ao profano que à cultura religiosa não favoreceu a conservação dos seus testemunhos, mormente os iconográficos¹.

¹ Para uma consulta de exemplos iconográficos veja-se P. Courcelle, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire*, Paris, 1967; H. Patch, *The goddess Fortuna in medieval literature*, Londres, 1967; Kurose, *Miniatures of goddess Fortuna in medieval manuscripts*, Tóquio, 1977; Mersman, *Rosenfenster und Himmelskreise*, Mittenwald, 1982.

Na Península Ibérica, conhecemos, para além do caso que estudamos uma outra representação, em fresco, a do Castelo de Alcañiz (Teruel) Santiago Sebastián, *Teruel y su Provincia*, Barcelona, 1959, p. 158). Literariamente, *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria de D. Pedro*, (Porto, 1940), glosa o tema diversas vezes, aludindo sempre à precaridade dos bens desta vida. Elucidativa, quanto à aceitação do tema, é a notícia de que nos festejos feitos, em 1428, em Valladolid, por motivo da chegada da infanta de Navarra, havia, entre a decoração levantada, uma fortaleza de madeira e um rico pano onde se representava uma grande roda, doirada, dita «Rueda de la Ventura». Para mais exemplos, em Castela, veja-se Juan de Rios Mendoza Negrillo, *Fortuna y Providencia en la literatura Castellana del siglo XV*, Madrid, 1973. Ver também *Studi in Memoria de Enzo Giüdici — Il tema della Fortuna nella Litteratura francese e italiana del Rinascimento*, Florença, 1990.

A Roda da Fortuna foi um tema já bastante glosado na Antiguidade, em autores como Séneca, Cícero, Amiano Marcelino, Claudiano, e outros. É, porém, Boécio, com a sua obra *De Consolatione Philosophiae* que a Idade Média tanto estimou, o grande responsável pela introdução deste motivo na cultura medieval, onde a Roda da Fortuna encontrou um campo propício à sua difusão e para as suas recriações. O entendimento da vida como uma roda, com as venturas e os infortúnios distribuídos pelo seu andar ou desandar, é muito característico dos finais da Idade Média. Sabemos que, então, foi prática corrente, em Portugal e na Europa, oferecerem-se rodas a Santa Catarina — por analogia com a do seu martírio — e a outros santos para testemunhar a «boa sorte» alcançada ou para a pedir.

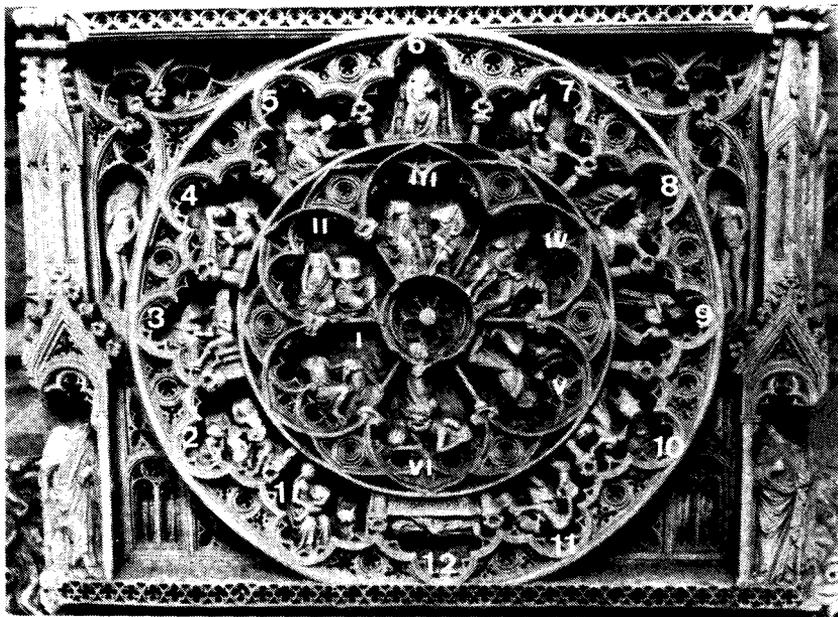
Se, como tema-referente, a Roda da Fortuna tem na Idade Média um desenvolvimento muito maior que na Antiguidade também, neste período, a sua iconografia é muito diferente, muito mais rica e mais inovadora. A representação clássica da Fortuna como uma mulher, alada ou não, de pé, sobre esfera, em equilíbrio instável, a Idade Média preferiu representá-la como uma mulher, umas vezes com dupla cabeça e outras com os olhos vendados, ou com metade do seu corpo em cor preta e a outra parte em branco, presidindo a uma roda que move e pára com suas mãos, em cujo perímetro, no sentido ascendente, há figurantes afortunados e pessoas desafortunadas no sentido descendente. Na iconografia mais divulgada da Roda da Fortuna é habitual haver quatro figurantes, sendo a figura do cimo a de um rei, acompanhada da legenda: *regno*. Contrapõe-se-lhe, na parte inferior, a representação de um homem, sem coroa ou com ela caída, com o dístico: *regnavit* ou *sum sine regno*.

A partir do século XIII, a iconografia da Roda da Fortuna teve desenvolvimentos muito distintos relativamente aos textos que ilustra. Evolve com uma grande autonomia para novas apresentações dotadas de uma riqueza significativa muito superior à das glosas escritas sobre o tema². As muitas dezenas de representações de rodas de fortuna que nos chegaram são muito variadas e miscegenam-se, muitas vezes, com a Roda da Vida e a das Idades. Algumas entram até na ambiência das danças macabras. Os miniaturistas gostaram de representar diagramas de

² Este fenómeno é muito frequente na arte medieval, o que torna mais difícil a apreensão global do significado das representações. Neste aspecto, a iconografia medieval não é apenas uma «Bíblia dos ignorantes», nem um simples reflexo das diferentes enciclopédias, como Mâle pretendeu demonstrar. A procura de uma grande riqueza significativa estava bem interiorizada na *Kunstwollen* da época e dos artistas medievais.

mnemónica na forma de rodas, tais como a do Zodíaco, a do Velho ou a do Novo Testamento, a das Virtudes ou a dos Vícios, a das Artes Liberais ou a das Idades da Vida³. Nenhuma, porém, foi tão divulgada e enriquecida como a da Fortuna ou da «Ventura», como também se dizia. E, por isto, as suas representações são uma óptima via para fazer uma devassa semiótica à cultura medieval do seu tempo.

A Roda da Fortuna/Roda da Vida, esculpida na testeira do túmulo de D. Pedro, em Alcobaça, embora continue a ser ignorada na bibliografia internacional que trata deste assunto⁴, deve considerar-se como



uma das suas mais notáveis e ricas realizações plásticas, medievais, em toda a Europa. Foi M. Vieira Natividade o primeiro erudito⁵ que redescobriu na rosácea desse sarcófago a representação de passos da vida

³ Veja-se J. Friedman, *Les Images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique*, «*Jeux de mémoire*», Montréal, 1985, p. 169-184.

⁴ Conheço apenas a parca e empobrecedora referência de L. Réau em *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, 2.^a parte, Paris, 1957, p. 640.

⁵ Racynski e outros eruditos do século XIX falaram já da existência de cenas da vida de D. Pedro no seu túmulo. Fizeram-no vagamente sendo provável que tivessem em mente as edículas dos pés onde se representa o rei a receber os últimos sacramentos.

amorosa e trágica de D. Pedro e de D. Inês de Castro, conforme nos revela em artigo publicado, em 1902, estudo que depois desenvolveu no livro, *Ignes de Castro e Pedro, o Crú, perante a iconografia dos seus túmulos* (Lisboa, 1910). As conclusões deste trabalho foram, geralmente, aceites, embora suscitassem algumas reacções discordantes, como a de Reinaldo dos Santos⁶. Alguns anos depois, com outro apoio historiográfico, o D. António de Vasconcelos (*Inês de Castro*, Porto, 1918; 2.^a edição, revista, 1933) confirmava algumas cenas e aprofundava e descobria novas identificações. Mais recentemente, Montalvão Machado (*Amores de D. Pedro e D. Inês*, Lisboa, 1966) voltou ao tema, aceitando, no geral, as interpretações de António de Vasconcelos. Côncios de que há ainda algumas dificuldades na identificação de algumas das cenas, por não conhecermos minuciosamente as vidas de D. Pedro e de D. Inês e porque, infelizmente, grande parte das figuras têm as mãos ou as cabeças partidas⁷. Isto dificulta imenso a leitura iconográfica, dada a importância da expressão e do significado dos rostos e da barba e devido às potencialidades expressivas da linguagem gestual, já tão desenvolvida na plástica do século XIV⁸.

Com um jacente *ao vivo*, de grande tamanho, o túmulo de D. Pedro deve ter sido lavrado entre 1361 e 1367, ano em que o monarca morreu. Trata-se, sem dúvida, de uma grandiosa realização, onde tudo nos lembra e desmesura do encomendador e o empenho que o rei colocou no seu aparato e na sua temática narrativa⁹. As cenas da vida de Cristo do sepulcro de D. Inês, D. Pedro preferiu ter nas edículas do seu túmulo episódios da vida de S. Bartolomeu, o seu santo protector¹⁰. No facial dos

⁶ Reinaldo dos Santos, até porque algumas das interpretações de Vieira Natividade, casos da Fonte dos Amores e da Fonte das Lágrimas, eram muito forçadas, não aceitou este entendimento da rosácea, falando antes numa significação moral e religiosa, ainda desconhecida (*A iconografia dos túmulos de Alcoçaba*, «Lusitania», vol. I, 1924, p. 83-90).

⁷ Esta mutilação de cabeças e mãos sobre a rosácea do túmulo é tão sistemática que nos parece ter sido intencional. Será difícil sabermos em que época e quais os motivos, talvez poderosos, porque foi feita.

⁸ Se a perda das cabeças nos retira a possibilidade de distinguirmos, bem, os reis (com coroa), os nobres (com barba), e os plebeus (sem barba) e a respectiva expressão dos seus rostos, mais limitativa é ainda a perda de grande parte da linguagem dos gestos. Cfr. Moshe Barach, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge, 1987.

⁹ O túmulo de D. Pedro patenteia-nos um narrativismo muito prolixo, próprio do século XIV e da fase avançada do gótico cortês.

¹⁰ As cenas que nos relatam a infância de S. Bartolomeu, onde vemos o seu nascimento e o diabo a raptá-lo do berço (deixando no lugar do santo um filho seu, raquítico), indo depois abandoná-lo em um monte onde uma águia o protegeu, são episódios idênticos a outros pintados num retábulo de Tarragona e de que há relatos

pés, temos duas cenas testemunhando a «boa morte» do rei e nos frisos superiores, onde no túmulo de D. Inês há toda a série dos músicos do Apocalipse que realçam a ambiência sagrada das suas representações, vemos neste uma longa sequência de episódios alusivos à vida do rei¹¹. É porém na testeira do túmulo de D. Pedro que mais doutra e expressivamente se representa a vida amorosa e trágica do nosso rei.

A rosácea da cabeceira do túmulo de D. Pedro apresenta duas rodadas de figurações¹² tendo em cada uma delas a sua própria estrutura narrativa, embora ambas evidenciem uma significação bastante aparentada. Não se deve colocar, como um problema fundamental, a questão da sucessão cronológica de cada uma delas e das respectivas cenas no seu interior, como têm feito os diversos estudiosos, desde Natividade a Montalvão Machado. A sequência cronológica das cenas é mais aparente que estrutural. A leitura ou, melhor, o entendimento de cada uma das rodadas tem de ser global, abrangendo simultaneamente as cenas de cima e de baixo e de ambos os lados, ascendentes e descendentes. Como na análise de lendas ou de contos¹³ e como já Aristóteles, na sua *Poética*, defendia para a tragédia, o entendimento de uma Roda de Fortuna tem de ser global, porque a aparente sucessão cronológica que mostra só se resolve no entendimento do conjunto¹⁴. Parece certo, até pela análise dos programas iconográficos de muitas outras rosáceas góticas, que a parte central tem mais importância e um maior relevo na estrutura narrativa.

medievais na vida do Santo, como revela um estudo de De Gaiffier (*Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelas, 1967, p. 176 e segs.). Este bolandista ignora o nosso caso. Curiosamente, este episódio, acontecido a S. Bartolomeu quando era ainda bebé, não vem referido na *Legenda Dourada* nem no manuscrito alcobacense *Vidas e Paixões dos Apóstolos*. Ele seria, contudo, bem conhecido da tradição medieval portuguesa porque devido a este episódio, S. Bartolomeu é o advogado das crianças que têm medos ou são gagas ou têm epilepsia. Porque D. Pedro era muito gago, como nos diz o seu cronista, e talvez tivesse na infância alguns problemas psíquicos, S. Bartolomeu era o seu patrono, como ainda hoje acontece às crianças que mostram os mesmos problemas.

¹¹ Com duas ou três figuras, geralmente sentadas, estas numerosas cenas, certamente ligadas à vida familiar de D. Pedro, apresentam grandes dificuldades de interpretação correcta e convincente.

¹² Não são frequentes as iconografias da Roda da Fortuna com dupla rodada de figurantes. Alguns casos em Patch, *The goddess Fortuna*, Londres, 1967, est. 8 e 9, e em M. Schilling, *Rota Fortunae*, in «Deutsche Literatur des späten Mittelalters-Hamburger Colloquium — 1973.», est. 3.

¹³ Para esta questão, veja-se R. Barthes, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, 1981, p. 18.

¹⁴ Boa exposição sobre este problema em F. Thürlemann, *Die narrative sequenz mit doppelter Figurenentität — zur Erzählstruktur der Rota Fortunae*, in «Variorum Munera Flora. Festschrift für H. F. Haefele», Sigmarigen, 1985, p. 141-156.

É o caso desta, como veremos. Conforme é mais comum, as rodas da Fortuna devem começar a ler-se de baixo para cima e da nossa esquerda para a direita, isto é, dos estados mais felizes para os da adversidade.

A rosácea do túmulo de D. Pedro mostra-nos, a partir de um nódulo circular, central, uma estrutura radial de seis grandes pétalas cujo remate é preenchido por moldura bilobada. No espaço de cada uma destas pétalas há uma cena, sempre com D. Pedro e D. Inês, as quais numeramos de I a VI.

I — D. Pedro acaricia D. Inês que está sentada à sua esquerda, certamente porque ainda não estavam casados¹⁵.

II — D. Inês senta-se à direita de D. Pedro, porque haviam casado. As mãos esquerdas uniam-se e apertavam-se sobre o peito de D. Pedro, conforme garante a sua direcção e a cicatriz da partição, simbolizando o seu casamento¹⁶.

III — Sentados no mesmo banco, D. Pedro com espada e perna cruzada, numa atitude de nobre¹⁷, preparavam-se para governar e ser felizes.

IV — D. Afonso IV tem D. Inês sentada à sua esquerda e, mostrando-nos a palma da mão direita e o dedo indicador da esquerda virado a D. Inês, indica-nos que lhe comunica uma resolução incriminatória¹⁸.

V — D. Inês, tendo em atenção as atitudes e os vestígios das mãos, repele um homem com barba que tudo sugere ser D. Afonso IV, o qual se prosta a chorar com as mãos na cabeça¹⁹.

¹⁵ Esta é a única cena em que D. Inês está à esquerda de D. Pedro. Esta posição de D. Inês repete-se na pétala IV, no encontro com D. Afonso IV.

¹⁶ Este é o gesto normal, embora se utilizem as mãos direitas, para simbolizar que um homem e mulher estão casados. Compare-se os jacentes de D. João I e D. Filipa e o de D. Duarte, na Batalha.

¹⁷ A perna cruzada era símbolo de nobreza e de poder. Encontramos esta atitude até em muitos jacentes ocidentais. No túmulo de D. Inês, Pilatos tem perna cruzada. Não faltam exemplos. Esta cena, posta no cimo, tem o seu oposto na representação do fundo.

¹⁸ Isto está de acordo com o significado dos gestos e com o que sabemos, historicamente.

¹⁹ Há notícia histórica sobre este drama de D. Afonso IV, mas não da altivez, à maneira nobre, de D. Inês.

VI — D. Inês e D. Pedro, prostrados no chão, um para cada lado, estão tragicamente subjugados pelas garras de um animal monstruoso de cujo costado emerge uma figura feminina que agarra uma parte do eixo da rosácea²⁰. Esta figura híbrida, de monstro e de mulher dominante, representa a Fortuna e o Infortúnio, à Boécio, e pode comparar-se às figuras que nos mostram a Fortuna bifronte, com duas caras diferentes, e também às representações que no-la apresentam com a metade superior do corpo em preto e a outra parte em branco. Na Roda da Fortuna de Alcañiz, Saragoça, vemos, na sua direita, um galo que significará a aurora e a esperança e, na esquerda, um lobo que simboliza a noite e o mal.

No fundo da parte central da rosácea alcobacense, a Fortuna segura com as mãos o eixo da roda onde, parece, colocou um cravo que nos indica ter a vida de D. Pedro parado para sempre²¹.

Trata-se sem dúvida, em oposição à cena superior, de uma representação sumamente trágica.

A orla exterior da rosácea do túmulo de D. Pedro tem uma sequência de doze largos alvéolos, de remate trilobado, com outras tantas cenas que enumeramos de 1 a 12.

1 — D. Inês, sentada, acalenta-se e tem no regaço o seu primeiro filho que entretanto morreu. Vê-se, nitidamente, ao lado, uma lareira onde arde o fogo e se cozinha. Não é pois a Fonte dos Amores que Vieira Natividade e outros pretenderam²². Não nos parece que represente a infância de D. Pedro.

2 — D. Inês e D. Pedro, já casados, convivem com os seus três filhos, afagando dois deles.

²⁰ Parece-me indiscutível que se não represente aqui a Fonte das Lágrimas, como acreditou Vieira Natividade. A figura feminina que emerge também não pode ser a personificação do espírito de D. Constança, primeira mulher de D. Pedro, como escreveu António de Vasconcelos. Por tudo e porque está ligada à roda só poderá ser a Fortuna que emparceira com o Infortúnio para dominar D. Inês e D. Pedro. Como outra Eva, a Fortuna sai do costado do Infortúnio.

²¹ O pequeno tomo que vemos cravado na parte interior do aro do círculo do eixo da roda deve ser um cravo para a fazer parar. No Cancioneiro de Baena, na composição n.º 547 onde se glosa a Roda da Fortuna, diz-se: «Tyren el clavo e ande la rueda». A sugestão que se poderá ter de que esta saliência poderia representar a união dos pulsos donde saíam umas mãos erguidas não me parece provável.

²² É pois uma representação de um interior de cozinha com lareira, a significar a privacidade, isolada, em que se encontrava D. Inês, antes de morrer D. Constança. Verifica-se assim que a ligação da Fonte dos Amores à vida de D. Inês será mais tardia, como já sugerira Carolina Michaëlis.

3 — D. Inês e D. Pedro jogam o xadrez²³.

4 — D. Inês e D. Pedro mostram-se em doce convívio. Numa atitude nobre, D. Pedro tem uma perna cruzada.

5 — É uma cena difícil de ler. Parece que D. Inês subjuga uma figura, talvez de mulher, que está no chão²⁴.

6 — Majestático, de pernas abertas, D. Pedro reina²⁵. Como o eixo semântico de qualquer roda da vida é o vertical, a esta cena opõe-se, no fundo, a de D. Pedro no túmulo.

7 — Ao que parece, vemos um conselheiro do reino calcando D. Inês. Levará na mão um rolo de legista²⁶.

8 — D. Inês reage e, nobremente, despreza e calca o mesmo conselheiro de D. Afonso IV.

9 — Figura da Justiça indica a sentença do conselho do rei: a degolação de D. Inês. Terá uma morte pouco nobre, «mísera e mesquinha».

10 — Algoz, sem barba e veste curta, executou D. Inês cuja cabeça, de belo rosto, jaz no chão.

11 — Dois algozes matam o conselheiro Pero Coelho, de barba comprida, apunhalado pelo peito.

12 — D. Pedro jaz no seu túmulo até ao Juízo Final, conforme nos diz a inscrição, inspirada no símbolo dos Apóstolos: A(qui) E(spero) A FIN DO MU(n)DO.

²³ Vieira Natividade disse que estavam a ler. Montalvão Machado falou em tabuleiro de damas, mas será antes de xadrez, jogo nobre, como diz D. João I no *Livro da Montaria*, o qual se divulgou pela Europa nos finais do século XI. Veja-se M. Pastoureau, *L'échiquier de Charlemagne*, Paris, 1990.

²⁴ António Vasconcelos entendeu, simbolicamente, que se representa D. Inês vencendo a Intriga.

²⁵ Os eruditos que têm tratado da significação desta rosácea têm visto, nesta figura, D. Afonso IV. A estrutura narrativa da Roda da Vida não permite esta identificação. Se, em baixo, no túmulo, está D. Pedro, em cima, também é ele, reinando, isto por força do eixo semântico.

²⁶ O facto de ser uma figuração de personagem com barba não permite a sua identificação como sendo um algoz, como pensava A. Vasconcelos.

A Roda da Fortuna/Roda da Vida do túmulo de D. Pedro tem um nítido e muito original enquadramento de rosácea arquitectónica. Tanto que lhe tem merecido, sistematicamente, a designação de rosácea²⁷. Mas a sua fundamental razão de ser está nas duas rodadas de relevos cénicos onde se glosa e mistura a noção de precaridade do bem estar e o da fragilidade da vida com um sentido trágico muito forte, bem ao gosto desses tempos de pós-Peste Negra, tempos em que se inventa o jacente *em transe* e se preparam as danças macabras.

Este sentido da precaridade dos bens da vida, «porquanto a Roda da Ventura nunca pode sossegar, e continuamente exalçando huuns abayxa os outros», como escrevia D. Pedro na *Virtuosa Bemfeitoria*, e deste mundo como «vale de lágrimas» é ambientado e explicado pela presença de Adão e Eva, após o seu pecado. Adão assiste, de corpo envergonhado, à direita da roda e Eva representa-se na parte esquerda.

As duas rodadas de cenas desta rosácea têm, como vimos, um significado global bastante afim. A roda central, sempre alusiva à vida comum de D. Pedro e D. Inês, é mais nobre e patenteia-nos um sentido mais denso e trágico. Está mais próxima de uma Roda da Fortuna. O circuito narrativo exterior é mais prolixo, tem cenas mais particularizadas e mais alusivas à vida pessoal do rei D. Pedro. Está mais perto de uma Roda da Vida do rei.

Por tudo isto, a rosácea do túmulo de D. Pedro é uma preciosa fonte monumental para a história e cultura do seu tempo e, no seu género, uma realização sem par em toda a Europa.

²⁷ Esta miscigenação da composição da Roda da Fortuna com a da rosácea foi, então, frequente. Cfr. V. Beyer, *Rosaces et roues de Fortune à la fin de l'art et au début de l'art gothique*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und kunstgeschichte», t. 22, 1962, p. 34-43.

