

UNIVERSIDADE ABERTA



A *ANJA* DE JOSÉ RODRIGUES

Yolanda Silva

MESTRADO EM ESTUDOS DO PATRIMÓNIO

**Dissertação orientada pela
Professora Doutora Carla Alexandra Martins Pedrosa Gonçalves**

Março de 2026



A *Anja* de José Rodrigues © 2026 por Yolanda Silva está licenciado sob a licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International, excetuando onde indicado em contrário.

Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

AGRADECIMENTOS

Na realização da presente dissertação, contei com o apoio direto ou indireto de várias pessoas e instituições às quais estou profundamente grata. Quero deixar uma nota especial de agradecimento:

À Professora Doutora Carla Alexandra Gonçalves, pela orientação científica desta dissertação e pelo apoio constante ao longo de todo este percurso.

Ao Mestre José Rodrigues (1936-2016), pela *Anja* e por tudo o que ela me ensinou a ver.

Aos professores e colegas da Universidade Aberta que me acompanharam durante o Mestrado em Estudos do Património, pela partilha de conhecimentos e pelo estímulo intelectual – em especial ao Leo Caballero Piza (1990-2022), cuja memória permanece.

À Ágata Rodrigues, filha do escultor José Rodrigues, pela sua amabilidade, disponibilidade e generosidade em partilhar testemunhos, pelas conversas sobre o seu pai e o seu processo criativo e pelos materiais que enriqueceram esta investigação.

Ao Alfredo Vieira, assistente do Mestre José Rodrigues, pelo testemunho e pela disponibilidade na cedência de materiais sobre a *Anja*.

Ao Ângelo Ferreira de Sousa, pela documentação e informação sobre o desaparecimento da *Anja*, preservada pela Associação de Amigos da Praça do Anjo.

À Maria Augusta Martins, da Câmara Municipal do Porto, pelos testemunhos e informações sobre a escultura.

Aos funcionários do Convento de San Payo, Casa-Museu do Escultor José Rodrigues, pela simpatia e disponibilidade.

Aos amigos, pela compreensão das ausências e afastamentos temporários, e pela força que me deram nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio incondicional.

Ao Cesário e ao David, a minha vida, pela paciência infinita, pelo amor, pela alegria e por tornarem tudo possível.

Declaração de integridade



DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.ª série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 09 de fevereiro de 2026

Nome completo/Full name: Yolanda Teresa Pereira da Silva

Assinatura/Signature:

Assinado por: Yolanda Teresa Pereira da
Silva
Num. de identificação: 12128672
Data: 2026.02.09 10:07:15+00'00'

manuscrita ou digital / handwritten or digital

A *Anja* de José Rodrigues

RESUMO

Esta dissertação analisa a escultura *Anja* (1996), do Mestre José Rodrigues, como obra de síntese e rutura no panorama da arte pública portuguesa contemporânea. O estudo estrutura-se em três eixos fundamentais: a trajetória artística de José Rodrigues e a sua investigação sobre a corporeidade feminina e o sagrado; a genealogia iconográfica do anjo desde as influências das culturas da Antiguidade até à contemporaneidade; e a leitura iconológica da obra no seu contexto urbano original – a Praça de Lisboa (antiga Praça do Anjo), no Porto. Através de uma metodologia que articula a iconologia de Panofsky e Warburg – mediada pela leitura de Didi-Huberman sobre a imagem como *sintoma* e como *sobrevivência* –, com os conceitos de *lieu de mémoire* de Pierre Nora e de *mundo* de Martin Heidegger, demonstra-se que a *Anja* rompe com a tradição angelológica ao apresentar uma figura feminina nua, fragmentada e exposta, fundindo o sagrado e o profano. A análise do lugar de implantação revela uma inversão simbólica deliberada: onde o corpo feminino foi historicamente confinado (no Recolhimento do Anjo), José Rodrigues propõe a sua exposição pública. A investigação conclui que a *Anja* não encontrou o seu mundo – o espaço urbano, ele próprio em crise de identidade, não ofereceu as condições para que a escultura pudesse enraizar-se. Contudo, apesar do seu roubo e mutilação em 2006, a escultura persiste como memória crítica da cidade, interrogando a relação entre arte pública, vulnerabilidade e amnésia urbana. A *Anja* transcende, assim, a sua materialidade para se converter num objeto de consciência – e talvez numa promessa de um tempo que ainda não chegou.

Palavras-chave: José Rodrigues; *Anja*; Iconologia; Arte Pública; Nu Feminino; Memória Urbana.

A *Anja* de José Rodrigues

ABSTRACT

This dissertation analyses the sculpture *Anja* (1996), by Master José Rodrigues, as a work of synthesis and rupture within the landscape of contemporary Portuguese public art. The study is structured around three fundamental axes: the artistic trajectory of José Rodrigues and his investigation into female corporeality and the sacred; the iconographic genealogy of the angel, from the influences of ancient cultures to the contemporary period; and an iconological reading of the work in its original urban context – Praça de Lisboa (formerly Praça do Anjo), in Porto. Through a methodology that articulates Panofsky and Warburg's iconology – mediated by Didi-Huberman's reading of the image as *symptom* and as *survival* – with Pierre Nora's concept of *lieu de mémoire* and Martin Heidegger's notion of *world*, the dissertation demonstrates that *Anja* breaks with angelological tradition by presenting a nude, fragmented and exposed female figure, merging the sacred and the profane. The analysis of the site reveals a deliberate symbolic inversion: where the female body was historically confined (in the Recolhimento do Anjo), José Rodrigues proposes its public exposure. The research concludes that *Anja* did not find its world – the urban space, itself in an identity crisis, failed to offer the conditions for the work to take root. Nevertheless, despite its theft and mutilation in 2006, the sculpture persists as a critical memory of the city, interrogating the relationship between public art, vulnerability and urban amnesia. *Anja* thus transcends its materiality to become an object of consciousness – and, perhaps, a promise of a time yet to come.

Keywords: José Rodrigues; *Anja*; Iconology; Public Art; Female Nude; Urban Memory.

ÍNDICE GERAL

Resumo	IV
Abstract	V
Índice	VI
Índice de figuras	VII
Índice de quadros	IX
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos	X
Introdução	1
<i>Tema, objetivos, metodologias e estrutura</i>	1
<i>Estado da Arte</i>	5
1. José Rodrigues Breve apontamento de uma vida longa	14
1.1. Entre vida e criação: a arte como resposta ao mundo em José Rodrigues	14
1.2. O feminino na obra de José Rodrigues	28
2. Arte sacra e o sacro na arte: a iconografia do anjo	39
2.1. Divindades aladas e a sua permanência no imaginário	39
2.2. A figura do anjo: origem, função simbólica e iconografia	50
2.3. A representação do anjo na História da Arte: da Cristandade primitiva à Contemporaneidade	62
3. <i>Anja</i> : Contributo para uma leitura iconológica	99
3.1. A <i>Anja</i> : nudez e feminilidade na releitura angelical	100
3.2. A <i>Anja</i> e a memória do lugar: ressonâncias da Praça do Anjo	110
3.3. Síntese iconológica: rutura, memória e ausência	121
Conclusão	129
Referências bibliográficas	132
ANEXO	
Anexo I – <i>Anja</i> – Projeto de José Rodrigues entregue ao CRUARB	143

Índice de figuras

Fig. 1.1. José Rodrigues. <i>Guardador de Estrelas II</i>	16
Fig. 1.2. José Rodrigues. <i>Guardador de Estrelas II</i>	16
Fig. 1.3. José Rodrigues. <i>Máscara para um Exorcismo</i>	17
Fig. 1.4. José Rodrigues. <i>Máscara</i> (Série <i>Exorcismos</i>)	18
Fig. 1.5. José Rodrigues. <i>Jardim</i> (Série <i>Jardins de Metal</i>)	19
Fig. 1.6. <i>Fachada traseira do edifício da Árvore - Escola Artística e Profissional</i>	20
Fig. 1.7. José Rodrigues. <i>Esforço</i>	23
Fig. 1.8. José Rodrigues. <i>Figura Feminina</i>	24
Fig. 1.9. José Rodrigues. <i>Figura Feminina</i>	24
Fig. 1.10. José Rodrigues. <i>Figura Feminina</i>	24
Fig. 1.11. José Rodrigues. <i>Babilónia</i>	26
Fig. 1.12. José Rodrigues. <i>Nossa Senhora do Ó</i>	27
Fig. 1.13. José Rodrigues. <i>Sem Título</i>	29
Fig. 1.14. José Rodrigues. <i>Rapto da Europa I</i>	30
Fig. 1.15. José Rodrigues. <i>Rapto da Europa</i>	31
Fig. 1.16. José Rodrigues. <i>Salomé</i>	32
Fig. 1.17. José Rodrigues. <i>Salomé</i>	32
Fig. 1.18. José Rodrigues. <i>O Anjo Protector da Cidade</i>	34
Fig. 1.19. José Rodrigues. <i>O Anjo Protector da Cidade</i>	34
Fig. 1.20. José Rodrigues. <i>O Anjo Protector da Cidade</i>	34
Fig. 1.21. José Rodrigues. <i>Anja</i>	35
Fig. 1.22. José Rodrigues. <i>Anja que perdeu a asa</i>	36
Fig. 2.1. <i>Lamassu proveniente de Dur-Sharrukin</i>	40
Fig. 2.2. Rafael Sanzio. <i>A Visão de Ezequiel</i>	41
Fig. 2.3. <i>Ísis a proteger Osíris com as suas asas</i>	42
Fig. 2.4. <i>Serafim adornando mísula de altar</i>	43
Fig. 2.5. E. A. Wallis Budge. <i>Ba sobre a múmia</i>	43
Fig. 2.6. <i>Eros e Psique</i>	44
Fig. 2.7. Pintor de Brygos. <i>Lécito com representação de Niké</i>	45
Fig. 2.8. <i>Relevo proveniente de Knossos, representando Eros e Anteros</i>	46
Fig. 2.9. Joaquim da Costa Carvalho. <i>Querubins/putti com Arma Christi</i>	47

Fig. 2.10. Gustave Doré. <i>A expulsão de Adão e Eva do Paraíso</i>	51
Fig. 2.11. William Blake. <i>O Sonho de Jacob</i>	54
Fig. 2.12. <i>Adoração dos Magos</i>	64
Fig. 2.13. <i>Cristo Pantocrátor, ladeado por Anjos</i>	65
Fig. 2.14. Diogo Pires, o Moço. <i>Anjo Heráldico</i>	68
Fig. 2.15. Simone Martini. <i>Anunciação</i>	69
Fig. 2.16. Fra Angelico. <i>Anunciação</i>	70
Fig. 2.17. Sandro Botticelli. <i>Anunciação</i>	70
Fig. 2.18. Melozzo da Forlì. <i>Anjo músico</i>	73
Fig. 2.19. Gian Lorenzo Bernini. <i>O Êxtase de Santa Teresa</i>	74
Fig. 2.20. Artemisia Gentileschi. <i>Anunciação</i>	75
Fig. 2.21. <i>Detalhe de mísula de altar lateral (Evangelho): serafins</i>	76
Fig. 2.22. Pedro Roldán e Juan de Valdés Leal. <i>Anjo Passionário com o véu de Verónica</i> ..	77
Fig. 2.23. Mestre Ataíde. <i>A Virgem Entrega o Menino Jesus a Santo António</i>	78
Fig. 2.24. W.-A. Bouguereau. <i>A Igualdade perante a Morte</i>	80
Fig. 2.25. W.-A. Bouguereau. <i>A Canção dos Anjos</i>	80
Fig. 2.26. William Wetmore Story. <i>Angel of grief</i>	81
Fig. 2.27. Giulio Monteverde. <i>Anjo da Ressurreição</i>	82
Fig. 2.28. Guillaume Geefs. <i>Le génie du mal</i>	83
Fig. 2.29. Ricardo Bellver. <i>O Anjo Caído</i>	83
Fig. 2.30. Mikhail Vrubel. <i>Demon Seated</i>	85
Fig. 2.31. Mikhail Vrubel. <i>Six-winged Seraph (Azrael)</i>	86
Fig. 2.32. Paul Gauguin. <i>Visão após o Sermão</i>	87
Fig. 2.33. Paul Klee. <i>Angelus Novus</i>	88
Fig. 2.34. Ernst Barlach. <i>Anjo Flutuante</i>	89
Fig. 2.35. Antony Gormley. <i>The Angel of the North</i>	90
Fig. 2.36. Andy Scott. <i>Rise</i>	91
Fig. 2.37. Fred Kormis. <i>Angels</i>	92
Fig. 2.38. Amélia Carvalheira. <i>O Anjo de Portugal</i>	93
Fig. 2.39. Clara Menéres. <i>Anjo da Paz</i>	95
Fig. 3.1. José Rodrigues. <i>A Anja ao centro da Praça de Lisboa</i>	99
Fig. 3.2. José Rodrigues. <i>Anja: pormenor das asas</i>	101

Fig. 3.3. José Rodrigues. <i>Anja</i>	103
Fig. 3.4. José Rodrigues. <i>Corpo de Anja</i>	106
Fig. 3.5. José Rodrigues. <i>Anunciação</i>	107
Fig. 3.6. José Rodrigues. <i>Anunciação: pormenor</i>	108
Fig. 3.7. <i>Vista aérea da Praça de Lisboa na sua configuração atual, a partir da Torre dos Clérigos</i>	110
Fig. 3.8. James Holland. <i>Torre dos Clérigos, Oporto, Portugal</i>	112
Fig. 3.9. Costa Lima Júnior. <i>Planta do Mercado do Anjo e envolvente</i>	114
Fig. 3.10. <i>Vista aérea do Mercado do Anjo, a partir da Torre dos Clérigos</i>	115
Fig. 3.11. Photographia Portuense. <i>Chafariz do Mercado do Anjo</i>	116
Fig. 3.12. <i>Bancas de venda, no Mercado do Anjo</i>	116
Fig. 3.13. <i>Anja de José Rodrigues, após ser recuperada pela Polícia Judiciária</i>	121
Fig. 3.14. <i>Vista aérea do Clérigos Shopping em ruína, na Praça de Lisboa</i>	123

Índice de quadros

Quadro 2.1. Influências das culturas da Antiguidade na iconografia do Anjo	48
Quadro 2.2. Síntese das nove ordens de anjos	59
Quadro 2.3. Evolução da representação iconográfica do anjo na arte ocidental	97
Quadro 3.1. Evolução simbólica da presença feminina na Praça do Anjo/Praça de Lisboa	118

Lista de Abreviaturas, Siglas e Acrónimos

Abreviaturas latinas e bibliográficas

a.C. – antes de Cristo	Fig. – figura
apud – citado por	n.º - número
Art. – artigo	p. / pp. – página / páginas
c. – cerca	Q. – questão
Cap. – capítulo	s.d. – sem data
cf. – conferir	séc./sécs. – século / séculos
D. – Dom / Dona	Vol. – volume
d.C. – depois de Cristo	vs. – versus
Ed./Eds. – editor(a) / editores(as)	

Abreviaturas da Bíblia e dos Livros Apócrifos

2 En – Segundo Livro de Enoch	Is – Isaías
Act – Atos dos Apóstolos	Jo – João
Ap – Apocalipse	Jz – Juízes
Dn – Daniel	Lc – Lucas
En – Enoch	Mc – Marcos
Ev. Psd.-Mat. – Evangelho de Pseudo-Mateus	Mt – Mateus
Ex – Êxodo	Nm – Números
Ez – Ezequiel	Protoev. Tg. – Protoevangelho de Tiago
Gn – Génesis	Sl – Salmos
Hb – Hebreus	Tb – Tobite (Tobias)
	Zc – Zacarias

Acrónimos e siglas institucionais e geográficas

AAPA – Associação de Amigos da Praça do Anjo
ARAS – The Archive for Research in Archetypal Symbolism
CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade
CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
CMP – Câmara Municipal do Porto

CRUARB – Commissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo

DN – *Diário de Notícias*

ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto

EUA – Estados Unidos da América

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

FCSH–UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

FCTUC – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

FEJR – Fundação Escultor José Rodrigues

FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

JN – *Jornal de Notícias*

MAP – Mercado Abastecedor do Porto

UP – Universidade do Porto

Introdução

Tema, objetivos, metodologias e estrutura

José Rodrigues foi um artista plástico contemporâneo, aluno e mestre da Escola Superior de Belas Artes do Porto/Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Não sendo do Porto, foi portuense toda a sua vida, deixando a cidade pontuada de várias das suas obras, desde o *Cubo da Ribeira*, o *Monumento ao Empresário*, a *Pantera* (símbolo do Boavista Futebol Clube, junto ao Estádio do Bessa), a *Salomé*, colocada postumamente junto ao Palácio dos Correios, o *Monumento ao General Humberto Delgado*, realizado em conjunto com o escultor Manuel Sousa Pereira, entre tantas outras. Também deixou o seu legado no fomento à atividade e ensino artísticos, com a fundação da Cooperativa Árvore e, mais recentemente, a Fundação Escultor José Rodrigues, na Fábrica Social.

As suas esculturas convivem no espaço público com quem passa pelas ruas de várias cidades a norte do País, como Vila Nova de Cerveira (*Esforço* e *O Cervo*), Paredes de Coura (*A Fonte da Sabedoria*), Vila do Conde (*Praça-Monumento a D. João II*), Paços de Ferreira (*Monumento ao Marceneiro*), Marco de Canavezes (painéis da *Infância de Jesus*), Arcos de Valdevez (*Monumento ao Recontro de Valdevez*), apenas para mencionar algumas obras.

José Rodrigues representou Portugal no estrangeiro, quer com a criação de obras para o espaço público (Angola, Macau, Estados Unidos, entre outros), quer através da participação em diversas exposições e bienais, por todo o globo (como Tóquio, Brasil e Paris).

Escultor de formação, revelou, desde cedo, as linhas fundamentais com que daria corpo à sua extensa obra. Recorreu à utilização de materiais diversificados, experimentando técnicas, formas e composições, concretizando dualidades e confrontos, harmonias e desejos, em obras tão diferentes como *O Guardador do Sol* (1963), ou *Figura Feminina* (1972), esculturas com as quais prestou provas na ESBAP (de final de curso e de agregação ao cargo de professor, respetivamente).

Aliando um espírito inquieto e inquisitivo, à sua apetência pela experimentação, o seu legado demonstra, pois, diversidade e uma constante evolução, aliando, primorosamente, a inovação e a tradição académica, através do recurso a diferentes

expressões plásticas, materiais e técnicas, que deram corpo a temáticas variadas, desde o sagrado ao profano.

Não é pretensão desta dissertação realizar um novo inventário da obra de José Rodrigues, na medida em que já existe uma monografia de referência, realizada pela professora Leonor Soares, em 2010, entre outros trabalhos – como aqueles de Susana Costa, Ana Sofia Oliveira, Laura Castro e Agostinho Santos – que refletem, de forma cabal e satisfatória, as várias facetas artísticas patentes no *corpus* de obra do Mestre José Rodrigues. O objetivo principal que motiva esta dissertação configura-se num caso de estudo com foco sobre uma escultura emblemática, a *Anja*, hoje desaparecida.

Esta escultura surgiu, em meados dos anos 1990, no contexto de uma encomenda do Município do Porto a José Rodrigues, com vista à revalorização da Praça de Lisboa. Inspirado pela anterior toponímia do local (Praça do Anjo), José Rodrigues apresentou, em 1996, a *Anja*. Concebida como figura central de uma fonte, a escultura representa uma mulher alada, que parece querer lançar-se ao céu, brotando de entre jatos de água, como se saísse de entre nuvens. Foi a primeira vez que o escultor materializou no bronze esta ideia da *mulher-Anjo* que vinha a explorar, em desenho, desde os anos 1970 e 1980.

No final de 2006, a *Anja* foi furtada e mutilada. Embora já incompleta, a obra foi reavida pela Polícia Judiciária do Porto, numa fundição da área metropolitana e encontra-se, atualmente, nas reservas do Município. Este destino trágico levanta questões que ultrapassam o mero episódio criminal, interrogando as condições (urbanas, culturais e simbólicas) que tornaram possível a redução de uma obra de arte a sucata.

O objetivo fundamental é compreender o significado da escultura *Anja*, de José Rodrigues, situada originalmente na Praça de Lisboa, no Porto, e refletir sobre o seu enquadramento simbólico, iconográfico e artístico no contexto da figura angelical. Em última análise, a questão que atravessa toda a investigação é aparentemente simples, mas profundamente complexa: o que é uma *Anja*?

Para responder a esta questão, definiram-se vários objetivos específicos:

- Analisar a identidade angelical da *Anja*, investigando os elementos formais e simbólicos que a aproximam ou distinguem da figura tradicional do anjo.
- Comparar a escultura com a tradição teológica judaico-cristã, avaliando semelhanças e diferenças em relação à iconografia clássica dos anjos e, assim, explorar a iconografia da *Anja*, identificando elementos visuais e simbólicos que a

associem à figura do anjo na arte e na cultura visual.

- Estudar a conceção de género nos anjos segundo José Rodrigues, procurando entender se a atribuição de género à *Anja* foi intencional e significativa para o artista.
- Investigar a existência de representações de anjos com figuração feminina na obra de outros artistas, de modo a perceber se a *Anja* tem paralelos ou constitui uma criação singular.
- Refletir sobre a relação entre a escultura e o espaço urbano de implantação, interrogando o significado do seu desaparecimento e da sua não-reposição no contexto da memória da Cidade.
- Estabelecendo o confronto entre as características e significados reconhecidos do anjo, em representações visuais e literárias, lança-se a possibilidade de esclarecer o que terá motivado José Rodrigues a criar a *Anja*.

Para compreender as tipologias e os significados do anjo e da *Anja*, empreendeu-se uma pesquisa destinada ao levantamento de dados (em bibliotecas, arquivos, bases de dados em linha, etc.) sobre a origem da representação do anjo na História da Arte e da Imagem. Foram usadas diversas fontes (publicações, teses, dissertações, periódicos, catálogos, etc.), a fim de obter informação que permitisse compreender a imagem do anjo e, partindo desses dados, cruzar os resultados com a obra de José Rodrigues.

De par com a pesquisa em bibliotecas gerais e especializadas (como a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, previamente ao fecho para obras de requalificação, e Biblioteca Municipal Almeida Garrett), a pesquisa incidiu, igualmente, em repositórios abertos e catálogos de bibliotecas em linha (como *Scielo*, *JSTOR*, *Academia*, *Scopus*, *Internet Archive* e *Google Scholar*), que permitiram alargar o acesso a obras de diferentes épocas, culturas e geografias.

Não se pode deixar de reconhecer, pois, que é importante encontrar e analisar paralelos e diferenças, através da comparação de imagens de diferentes espaços temporais e geográficos, defendendo que existe uma *persistência* de registos na história, que se metamorfoseiam na própria imagem, mediante o contexto da sua produção.

O processo de pesquisa e seleção de bibliografia iniciou-se, assim, pela recolha de referências, com vista à fundamentação teórica da presença do anjo na história e na arte, visando o reconhecimento e compreensão da sua iconografia. A consulta e recolha de

informação em catálogos de coleções e de exposições (alguns disponíveis em linha¹) e a análise direta das obras (*in loco*), permitiram uma análise iconográfica do anjo na arte e o devido enquadramento da evolução iconográfica da sua representação.

Contudo, deve referir-se que a eventual consulta de catálogos não substitui a observação direta das imagens, seja em contexto museológico, seja no contexto para o qual foram criadas. No decorrer desta investigação, procurou-se, sempre que possível, aprofundar o estudo da iconografia religiosa – com principal foco na figuração do anjo – a partir da observação *in loco* de peças representativas, desde a talha e a pintura das igrejas do norte do País (da Basílica do Bom Jesus de Braga à Igreja dos Carmelitas, no Porto) às representações contemporâneas (da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, no Porto, às esculturas de Amélia Carvalheira e Clara Menéres, no Santuário de Fátima).

Reconhecendo as procedências textuais e iconográficas da representação do anjo, avançou-se para a questão da motivação do escultor em criar um anjo no feminino. O contacto direto com as peças e o seu registo visual são cruciais, no âmbito da investigação em história da arte, sendo dos mais singulares e importantes métodos de *aprender* com o artista. Através da relação física com o objeto – nas suas superfícies, texturas, volumes e temperaturas –, o observador acede a perceções e estímulos que constroem empatias e significados, revelando dimensões que a imagem reproduzida não transmite. Por esse motivo, as visitas ao Museu do Convento San Payo, em Vila Nova de Cerveira, foram, igualmente, instrumentais, por se tratar da única possibilidade atual de contato direto com a obra do artista, relativamente ao caso em estudo.

Finalmente, e tendo em mente o que se aprendeu sobre o contexto de produção da *Anja*, procurou-se analisar o local para onde foi criada a escultura (Praça de Lisboa). Esta reflexão permitiu identificar uma relação com a toponímia: o local para o qual a escultura foi encomendada era anteriormente designado como Praça do Anjo, onde se encontrava, até meados do século XX, o Mercado do Anjo. Uma importante referência, na medida em que estabelece uma relação com o título da escultura e, possivelmente, com a intencionalidade do artista. De facto, o local foi estudado por Elisabete Soares de Jesus, em *Poder, caridade e honra: o Recolhimento do Anjo do Porto (1672-1800)* (2006), que

¹ Na impossibilidade de observação direta de algumas obras, recorreu-se a catálogos e bases de dados digitais de acesso público, como o *British Museum*, os arquivos fotográficos da *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra*, o *Wikimedia Commons*, o arquivo gráfico e fotográfico do Arquivo Histórico Municipal do Porto (gisaweb.cm-porto.pt), entre outros.

apresentou um interessante estudo em torno do papel (e do destino) das mulheres no século XVII e XVIII, desde órfãs a viúvas, e a responsabilidade do *Recolhimento da Rainha Santa Isabel do Anjo da cidade do Porto*. Mais recentemente, Rita Ferreira Costa, em *Mulheres (in)visíveis na cidade do Porto: uma análise comparativa entre o Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel do Anjo e o Recolhimento de Órfãs de Nossa Senhora da Esperança (1672-1800)* (2024), ofereceu continuidade a esta investigação, analisando as dinâmicas de transição entre a vida secular e a clausura em vários recolhimentos no Porto. Estes estudos levaram a que se concluísse que poderá ter existido, para o escultor, uma ponte entre a presença feminina e a angelical, naquele lugar específico.

Estaria, pois, o escultor a demonstrar a sua posição no que concerne ao problema social e cultural ainda tão atual, da igualdade de género, assim como do papel da mulher na sociedade e na família, como pilar fundamental, embora, tantas vezes, apagada ou ignorada? Estaria José Rodrigues a propor uma elevação do papel da mulher, sem pretender endeusá-la diretamente?

Partindo da informação recolhida, organizou-se o estudo de acordo com três vetores essenciais – a obra do Mestre José Rodrigues, a iconografia do anjo e a relação entre a escultura, o espaço urbano e a memória do lugar. A estrutura do estudo dividiu-se, assim, do seguinte modo: o primeiro capítulo apresenta o escultor, situando a *Anja* no contexto mais amplo da sua investigação sobre a corporeidade feminina e a figuração do sagrado; o segundo capítulo traça a genealogia iconográfica do anjo, desde as influências da Antiguidade – mesopotâmica, egípcia e greco-romana – até às reinterpretações contemporâneas, identificando os elementos que a *Anja* retoma, subverte ou abandona; o terceiro capítulo articula a análise formal da escultura com o seu contexto de implantação, refletindo sobre as dinâmicas de memória urbana e sobre o significado do seu desaparecimento. A síntese iconológica, desenvolvida no final deste último capítulo, constitui o momento em que as várias dimensões do estudo convergem, propondo uma leitura integradora da escultura.

Estado da Arte

O estudo que aqui se apresenta movimenta-se em torno de três vetores essenciais, que determinaram o levantamento de informação: José Rodrigues (incidindo,

maioritariamente, sobre a sua obra escultórica e, em particular, na figura feminina), iconografia dos anjos (que impele à análise da imagem de *per si*, além da imagem dos anjos, em específico) e a escultura *Anja*. A apreciação que se faz de seguida pretende salientar os títulos que se revelaram instrumentais para a fundamentação da problemática proposta.

Na sequência do levantamento de informação referente à *fortuna artística* de José Rodrigues, concluiu-se que este artista foi alvo de alguns estudos que se encontram, ainda, dispersos. Apesar de a sua obra se estender desde os anos 1960, com acentuada presença na escultura em espaço público, apenas na última década do século XX é que se assiste a um mais expressivo interesse pelo seu legado artístico. Importa sublinhar, contudo, que até à data da conclusão desta investigação, não se identificou qualquer estudo académico dedicado especificamente à escultura *Anja*.

O estudo mais completo é a tese de doutoramento de Leonor Soares, *José Rodrigues – Traduções do Ser Apaziguando o Tempo. Vertentes e modos de um percurso* (2010), que elenca e descreve a produção artística do escultor, circunscrita ao seu período de maior atividade (1960 a 2007). Releva-se, neste estudo monográfico, o carácter diversificado da sua obra e a inevitável relação entre o desenho e a escultura. A tese comporta dois volumes, encontrando-se o segundo dividido em quatro tomos, compostos por fichas de inventário das obras de José Rodrigues (escultura, cenografia, medalhística, cerâmica, vidro, desenho, ilustração), constituindo um recurso fundamental para a presente investigação. O elenco completo da obra escultórica permitiu estabelecer uma relação de todas as figuras angelicais criadas pelo escultor e possibilitou a construção de um quadro analítico e comparativo.

Por seu turno, *Da Medalhística de José Rodrigues: Experiências profissionais na Fundação Escultor José Rodrigues*, de Susana Costa (2017), apresenta a coleção de medalhas produzidas por José Rodrigues e que fazem parte da coleção da Fundação, oferecendo uma visão detalhada desta faceta do escultor. Resumidamente, salienta-se, da sua medalhística, os mesmos traços que caracterizam a obra plástica de José Rodrigues: a inovação nas volumetrias, a exploração dos materiais e técnicas, a aplicação de formatos expressivos e invulgares (criando medalhas circulares, retangulares, triangulares), concebendo aquilo a que se pode denominar de *medalha-objeto*.

Destaca-se, ainda, um projeto de um roteiro para uma aplicação virtual, da autoria de Ana Sofia Oliveira. O projeto *José Rodrigues: roteiros da arte para uma aplicação móvel* (2019), realizado em conjunto com os serviços informáticos da Universidade do Porto, apresenta a vida do artista em detalhes georreferenciados, com pequenas notas biográficas, com base nos locais e nas obras em espaço público mais representativas. Embora contenha uma breve apresentação relativa à *Anja*, não se alonga na descrição ou na interpretação da escultura.

Para criar um contexto sobre o homem e o artista, recorreu-se a vários catálogos de exposições, nomeadamente *Tocar as coisas da Memória. José Rodrigues, aproximações ao sagrado: Esculturas e Desenhos* (2008), *José Rodrigues: Travessias do Desenho e da Escultura* (2011), *José Rodrigues – Esculturas na cidade do Porto* (2016), aos quais se somam outras publicações que documentam exposições e projetos do escultor. Nestas publicações identificaram-se vários artigos que fornecem informações relevantes sobre o artista e a sua produção, além de permitirem, ainda, manter presente a amplitude da obra do Mestre ao longo da investigação.

Por seu turno, a entrevista biográfica *Na sombra dos deuses. Conversa com José Rodrigues*, de Agostinho Santos (2016), revelou-se particularmente útil, evidenciando aspetos essenciais da criação do escultor, como a importância das Sagradas Escrituras nas suas reflexões criativas e o papel da Mulher ao longo da sua vida.

Merece, ainda, destaque o ensaio *O Terceiro Anjo – José Rodrigues: Anjo em Desconstrução*, de Nuno Higinio (2007). Neste trabalho, Higinio oferece uma leitura filosófico-teológica em torno das representações do anjo pelo escultor, sublinhando que a questão do género (anjos ou *anjas*) «não é desprezível» (2007, p. 7). O texto constitui, assim, uma referência pertinente para a problemática da investigação que aqui se apresenta.

Mantendo presente que o objetivo da investigação se centra na compreensão dos significados da *Anja*, é imprescindível incidir o estudo sobre um quadro de referências dos domínios da iconografia e iconologia.

A interpretação da imagem pela perspectiva iconológica direcionou a pesquisa para os escritos de Aby Warburg, cuja investigação oscila entre a história e a antropologia, com vista a enriquecer a prática da história da arte. Conforme Warburg explicou em *O Nascimento de Vénus e A Primavera de Sandro Botticelli* (2012), a imagem não é apenas um documento histórico, mas um elo que transporta os resquícios de vivências e culturas

passadas. O que do autor se retira de fundamental é a sua insistência na leitura de uma imagem sem separá-la do contexto cultural em que foi criada – premissa essencial para analisar a escultura em espaço público de José Rodrigues.

É nesta linha que Erwin Panofsky, em *Meaning in the Visual Arts* (1955), sistematiza a distinção entre iconografia e iconologia, propondo uma leitura que ultrapassa a identificação dos temas, atributos e convenções representativas para aceder àquilo que chama o *significado intrínseco* da obra – método que se revelou fundamental para a análise da *Anja*.

Georges Didi-Huberman aprofunda a iconologia de Warburg em *The Surviving Image. Phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's History of Art*, (2017a), estruturando os mecanismos de leitura da imagem: *a imagem como “fantasma”* (a permanência das formas e as *impurezas* do tempo, remetendo ao processo da memória e ao carácter anacrónico da história da arte); *a imagem como ‘pathos’* (as formulações da emoção e das suas intensidades, que se movem na imagem e podem criar linhas de fratura); *a imagem como sintoma* (abordagem derivada do conceito freudiano de *sintoma*, pretendendo identificar a revelação daquilo que se encontra reprimido, que não foi pensado e que reside no inconsciente). É precisamente esta leitura da imagem como sintoma – como cristalização de tensões que opera um despertar no observador – que se revelará operatória na análise iconológica da *Anja*, articulando-se o método warburguiano com a reflexão sobre a fragmentação e a ausência que estrutura o Capítulo 3.

Em *Diante do Tempo* (2017b), Didi-Huberman refere que também Walter Benjamin escrevera que o imaginário humano é, desde sempre, povoado de *sobrevivências*²: representações *interiores* materializadas, em constante acordo ou desacordo com a própria evolução da percepção que a humanidade tem de si mesma e do seu entorno. Resulta daqui uma questão: que ressonância da vida de José Rodrigues poderá ter-se manifestado na *Anja*? Como colecionador de arte sacra e ávido leitor da Bíblia, admitindo a influência dos Textos Sagrados na sua produção artística, apesar de não sentir qualquer afinidade com a religião (Santos, 2016, p. 39), que imagens *sobrevivem* nestas esculturas?

² O termo utilizado por ambos autores é *Nachleben*, que pode traduzir-se como as *vidas póstumas* das imagens.

Tendo em vista a abrangência de áreas de estudo que se impõem pela iconologia, salientam-se, como contributos para o enquadramento conceptual da presente investigação Hans Belting, no âmbito da antropologia da arte, Carla Alexandra Gonçalves, na psicologia da arte, e Wassily Kandinsky, cuja reflexão sobre a dimensão espiritual da criação artística se revelou igualmente operatória.

Da análise dos artigos de Belting (*Por uma antropologia da imagem e Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, ambos de 2005), salientaram-se três conclusões importantes: a distinção de três níveis de representação: a *imagem* (ou objeto, no sentido abstrato), o *meio* (que permite a revelação da imagem) e o *corpo* (o suporte que existe em representação da imagem); as imagens não existem por si, mas através de algo *físico* – o que evidencia uma relação entre a perceção e a transmissão da mensagem simbólica, assim como a interdependência entre a aparência do objeto e o objeto em si; o *objeto físico* que representa a imagem é sempre passível de transformação, porque aquilo que faz representar é mutável (2005b, p. 302).

Complementarmente, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (1994) revelou-se operatória para a análise da figuração angelical, na medida em que problematiza a tensão entre a materialidade da imagem e a transcendência do sagrado – questão central na representação do anjo ao longo da tradição iconográfica cristã e, como se verá, também na leitura da *Anja*.

No seu livro *Para uma Introdução à Psicologia da Arte. As Formas e os Sujeitos* (2018), Carla Alexandra Gonçalves explora os processos de aquisição e criação de conhecimento começando a sua análise na perspetiva fisiológica da perceção. Sendo esta linha de aprendizagem *perceção-representação* um processo em permanente renovação, remete-se para a ideia de que a representação está sempre a *reconstruir* a imagem e não apenas a *imitá-la* (Gonçalves, 2018, p. 248) – o que evidencia a interioridade e subjetividade do processo de perceção dos símbolos e inevitável reconstrução, ou mutabilidade.

O *significado intrínseco* da obra de arte sendo, portanto, resultante de um conjunto de fatores internos e externos ao indivíduo, traça o caminho da imagem como *projeção* de si mesma, criada a partir do imaginário (simbólico) do indivíduo (Belting, 2005a, p. 68), e abrindo-se a vários significados, mediante a perceção individual (do artista, do observador). Por outras palavras, o pensamento não revela a realidade, mas está

condicionado por estímulos externos e pela capacidade percetiva do indivíduo: «Vejo o que penso, e o que vejo são as minhas representações do visível» (Gonçalves, 2018, p. 99).

Por outro lado, a autora lembra, e bem, que a motivação para a criação artística age em concordância com a sensibilidade e a intuição, a memória e o intelecto (Gonçalves, 2018, p. 197). Por isso, a tarefa de interpretação da realidade que o artista generosamente oferece passa pelo enquadramento da sua pessoa no tempo e no espaço.

Remetendo esta reflexão ao problema avançado sobre a definição da *Anja*: se o contexto do escultor é um constructo com base na perceção (interior) e no conjunto das suas experiências, o que propiciou a sua manifestação física?

A ideia de que na criação artística reside *conhecimento* e que este é construído a partir de *significados*, é, igualmente, abordada no livro *Do Espiritual na Arte*, de Wassily Kandinsky (2020): «À medida que o homem se desenvolve, amplia-se o círculo das qualidades que aprendeu a reconhecer nas coisas e nos sons. E estes tomam um significado que se transforma em ressonância interior» (p. 58). Este *reconhecimento das coisas* de que fala o artista russo, e que também identificámos no discurso de Carla Alexandra Gonçalves (2018), é o fundamento do conhecimento simbólico que, inicialmente residindo no *interior*, é exteriorizado por um meio da comunicação. Kandinsky (2020) via na manifestação artística a evocação da sensação física e do irreal que reside apenas no imaginário: «todo o quadro encerra misteriosamente toda uma vida» (p. 17), sendo que a arte é «a única linguagem capaz de comunicar com a alma» (pp. 114-115).

Por fim, para a análise do corpo feminino na escultura, revelou-se operatória a dicotomia entre nu e nudez proposta por Kenneth Clark, em *The Nude: A Study in Ideal Form* (1956), permitindo compreender como o corpo da *Anja*, embora idealizado, não se apresenta como um nu intemporal, mas como uma nudez historicamente situada.

Para melhor compreender o escopo da representação da figura do anjo na tradição religiosa, destacam-se textos de âmbito teológico, em particular *A Hierarquia Celeste* de Pseudo-Dionísio Areopagita (século V), que apresenta a estrutura hierárquica mais reconhecida, e, durante séculos, considerada pelos artistas como o cânone para a representação das figuras angelicais. Igualmente relevante, o *Tratado dos Anjos* de São Tomás de Aquino (século XIII) explana sobre a natureza e a função dos anjos, baseando-se em textos canónicos e apócrifos.

Salienta-se a existência de vários trabalhos académicos recentes que permitem criar um enquadramento da angelologia geral, como *O anjo como mensageiro pessoal de Deus a partir da análise do livro de Tobias*, de Filipe Mirapalheta Oliveira (2022), e *O anjo como mediação*, de Mónica Ferreira de Neiva (2023). É inevitável concluir que a posição do anjo se mantém, entre as «criaturas no plano salvífico» (Oliveira, 2022, p. 63), enquanto intercessor e mensageiro, *mediador* necessário entre o visível e o invisível, que manifesta na imagem a «proximidade da divindade» (Neiva, 2023, p. 82). A sua presença nas práticas religiosas é, por isso, basilar, o que se reflete na sua representatividade iconográfica (procissões, altares, ex-votos, etc.).

Não se pode deixar de mencionar a tese de doutoramento de Luís Casimiro, *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico* (2004), estudo de excelente qualidade e valência em termos da análise iconográfica do anjo, oferecendo um extenso subcapítulo (*Representações dos Anjos*) dedicado à análise da figuração dos anjos e confrontando textos de autorias distintas, como Pseudo-Dionísio, Santo Isidoro de Sevilha ou São Gregório Magno (Casimiro, 2004, pp. 517-570).

O artigo *The Development of Winged Angels in Early Christian Art* (2001), de Therese Martin, traça o percurso da representação pictórica de anjos, nos períodos paleocristão e bizantino, salientando aquela que foi a primeira imagem associada à representação dos anjos, a sua idiossincrasia, as características que foram abandonadas e aquelas que permaneceram. A reflexão de Therese Martin atenta na justificação da utilização de seres alados para representar anjos, mas abre, ainda, a porta para a reflexão sobre o impacto de uma criatura divina de género *neutro* (por oposição às divindades clássicas), ambiguidade assim criada por necessidade, e mantendo em vista uma recusa pela idolatria a outro que não o Deus único. Também se havia visto que Casimiro, na sua escolha por estruturar os diferentes atributos, chega, mesmo, a definir as asas dos anjos como atributo *principal* (Casimiro, 2004, p. 327), e que os distingue dos demais.

O catálogo *Angelorum: Anjos em Portugal* (2012), resultante da exposição homónima no Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, constituiu um recurso fundamental para a compreensão da evolução iconográfica e contacto visual com representações de anjos na arte portuguesa. Entre os ensaios publicados, destacam-se os contributos de Ana Sofia Simões (anjo medieval), de Maria de Lurdes Craveiro (anjo

moderno), Manuel de Azevedo Graça (anjo oitocentista) e Hugo Barreira e Leonor Soares (anjo contemporâneo). Do mesmo modo, os estudos de Natália Marinho Ferreira-Alves sobre a talha barroca no Norte de Portugal (2001, 2003) revelaram-se importantes para a contextualização das representações angelicais no período barroco.

Naturalmente, a *Bíblia* (Antigo e Novo Testamento) constitui fonte primária indispensável, embora as referências diretas à iconografia dos anjos sejam raras. Salienta-se, no *Antigo Testamento*, o *Livro de Ezequiel*, onde se faz referência direta aos coros celestiais, relatando uma visão, em que se identificam e descrevem os querubins, o *Tetramorfo* e os tronos (Ez 1: 1-28). Para o contacto com os textos apócrifos, revelou-se fundamental a tradução de Frederico Lourenço, *Evangelhos apócrifos gregos e latinos* (2022), que permitiu o acesso direto a fontes essenciais para a compreensão da tradição angelológica.

Algumas publicações de carácter generalista revelaram-se identicamente úteis para a consolidação do enquadramento conceptual. Destacam-se, entre outros, *A Dictionary of Angels – Including the Fallen Ones*, de Gustav Davidson (1967), *Angels & Angelology in the Middle Ages*, de David Keck (1998), e *The Encyclopedia of Angels*, de Rosemary Ellen Guiley (2004), que permitiram desenhar uma base para o contexto da produção artística de anjos e abriram pistas para pesquisas mais específicas.

Tendo em conta que o último capítulo articula a análise da *Anja* com o seu contexto urbano e com a problemática da memória, revelou-se necessário recorrer a um conjunto de referências teóricas complementares.

A reflexão de Martin Heidegger sobre a obra de arte e o seu *mundo* (*A Origem da Obra de Arte*, 1990) oferece um enquadramento para pensar a relação entre a escultura e o espaço que a acolhe – ou que não a acolhe. Por sua vez, a noção de lugar de memória (*lieu de mémoire*), proposta por Pierre Nora (1989), e a fenomenologia da memória desenvolvida por Paul Ricoeur (2007) permitem compreender a Praça do Anjo/Praça de Lisboa como um lugar onde a memória se constrói de forma fragmentária e negociada, mesmo – ou sobretudo – após o desaparecimento do objeto que a convocava. De modo complementar, a reflexão de Marc Augé sobre os *não-lugares* (2009) ajuda a enquadrar a transformação funcional do espaço urbano contemporâneo.

O cruzamento destas referências, desde a *fortuna crítica* de José Rodrigues às fontes teológicas e iconográficas, passando pela teoria da imagem e pelas reflexões sobre

memória e espaço urbano, permitiu construir o quadro conceptual necessário para a análise da *Anja*. É neste diálogo entre tradição e rutura, entre presença e ausência, que a investigação se situa.

1. José Rodrigues | Breve apontamento de uma vida longa

A vasta e multifacetada obra de José Rodrigues é indissociável do seu percurso de vida, das suas convicções e do seu papel ativo na vanguarda artística portuguesa dos séculos XX e XXI. Longe de ser mero cenário para o seu processo criativo, a vida do escultor, marcada por experiências como o confronto na Guerra Colonial, o ativismo cultural na luta contra o academismo e a sua dedicação à pedagogia, é a própria matéria-prima que molda a sua obra.

Neste sentido, importa esboçar algumas das principais linhas orientadoras do seu percurso, com incidência na escultura e no desenho, para se compreender o contexto que leva à criação de uma escultura tão emblemática e pessoal como a *Anja*.

1.1. Entre vida e criação: a arte como resposta ao mundo em José Rodrigues

José Joaquim Rodrigues nasceu em Luanda (Angola), a 28 de outubro de 1936, filho de um casal natural de Alfândega da Fé. Aos oito anos veio a Portugal, pela primeira vez, onde conheceu a terra natal dos pais. Aquando desta visita, ficou ao cargo de familiares, enquanto os pais regressaram a África. Mas, não se tendo adaptado a Trás-os-Montes, ao cabo de um ano, tornou, também ele, a Luanda (Higino, 2008, p. 87).

Ganhou o gosto de moldar o barro ainda em criança (Santos, 2016, pp. 15-16), tendo sido o seu talento artístico reconhecido, desde jovem, com a apresentação daquela que foi a sua primeira escultura – um busto de Camões. Esta escultura figurou no periódico *Notícias de Luanda*, com o título *Nasceu um Escultor* – motivação suficiente para que Rodrigues se decidisse a prosseguir os estudos na área das artes plásticas (Santos, 2016, p. 16).

Convenceu-se que queria estudar na *Escola do Porto*, dirigida pelo arquiteto Carlos Ramos e onde lecionava o escultor Barata Feyo, do qual viria a ser Professor Assistente, após a conclusão do curso (Santos, 2016, p. 16). Assim, no final da década de 1950 iniciou a sua formação artística no Porto, na Escola de Artes Decorativas de Soares dos Reis (atual Escola Artística Soares dos Reis) e, cinco anos depois, na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP, atual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBAUP)

(Higino, 2008, p. 88). Concluiu o Curso Superior de Escultura em 1963, com a nota final de 20 valores.

Em 1961, foi convocado para a Guerra Colonial. Destacado para servir no Regimento Militar de Angola, viu-se forçado a combater contra aqueles a quem, outrora, tinha chamado de amigos (Soares, 2010, p. 19). Esta experiência, aliada à exposição diária à violência, transformou José Rodrigues, tornando-o «tosco, calado, perdido» (Sousa, 1990, p. 40) e gerou uma luta interna que deixou registada na sua produção artística: «na obra mais sua [...], tudo parece oscilar entre o horror e a alegria de viver» (Andrade, 1990b, p. 51).

Pode dizer-se que José Rodrigues regressou muitas vezes a África, através das suas obras. Se as séries de desenhos *Guerra e Exorcismos* são testemunhas da dor e angústia, a escultura *O Guardador de Sol* (1963), produzida como projeto final do curso de Escultura, aponta antes para uma procura de redenção, retornando, porventura, aos seus anos de infância.

O Guardador de Sol representa o guerreiro africano, solene e silencioso. É um guerreiro que se impõe pela sua dimensão³, pelos traços angulares e dinâmicos, pela sua verticalidade e pela volumetria contrastante entre o seu tronco e os membros inferiores. De cabeça elevada e queixo apontado, a postura do *Guardador* expressa resistência e transmite a sensação de determinação. Sente-se a tensão no braço que segura a lança, revelando prontidão e firmeza.

Nesta obra, Rodrigues conseguiu elevar a narrativa da escultura, incluindo elementos visuais que apelavam a muito mais do que apenas a figura humana representada. Por exemplo, o escudo está polido por forma a refletir a luz, uma memória do sol angolano, e a região abdominal do guerreiro está marcada por motivos vegetalistas, «interioriza[ndo] a paisagem, organicamente», como que lembrando a relação entre o humano e a natureza (Castro, Bochicchio & Soares, 2016, p. 31). José Rodrigues modela o corpo tão livremente que acrescenta uma dimensão tátil notável à própria escultura (Santos, 2021), revelando uma técnica escultórica que é mais próxima do *sentir* que do *saber*, e onde se identificam claras influências das novas vanguardas, particularmente do expressionismo, pela intensidade emocional, pelas linhas ousadas e pelo efeito dramático.

³ Dimensões do *Guardador de Sol*: 320 x 110 x 80 cm (de acordo com a ficha de inventário do Museu da FBAUP: <https://museus.up.pt/fbaup/ficha.aspx?id=2185&ns=216000&lang=PO&IPR=145>).

O próprio título reforça a abordagem poética de José Rodrigues à temática, revelando ser, em simultâneo, um retrato daquilo que guardava como memória e um apelo à convicção de que «fizera a guerra do lado errado» (Andrade, 1990a, p. 11).



Figs. 1.1. e 1.2. José Rodrigues (1936-2016). *Guardador de Estrelas II* (1963-64). Bronze patinado.

Coleção Convento San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal).

©Yolanda Silva (2022).

Também no *Guardador de Estrelas II* (Figs. 1.1 e 1.2), produzido no mesmo ano, Rodrigues estuda a organização das formas no espaço, procurando aplicar mais dinamismo nas suas composições, através da articulação de linhas, planos e espaços vazios (Soares, 2009, p. 421). Neste *Guardador*, o escultor exprime o dinamismo da composição com recurso às diagonais: a instabilidade da figura cujo rosto aponta para o céu, e o corpo que se encontra apoiado apenas na ponta do pé, como se estivesse a caminhar ou a dançar.

Por seu turno, nos anos 1960, as suas pinturas são uma exploração matérica, onde se denota o contacto com o informalismo catalão (Soares, 2010, p. 24; Bronze, 1968, pp. 36 e 38). Na primeira metade da década de 1960, a repercussão plástica da experiência do conflito bélico toma forma na aridez cromática e na agressividade dos materiais e texturas (Soares, 2010, p. 21).

A pintura em técnica mista *Máscara para um Exorcismo* (1965) (Fig. 1.3) é marcada pela inclusão de pregos e arames que percorrem um rosto de feições imprecisas e

angulares, cujos limites se podem reconhecer pela inclusão de aparas de cabelo. Recorrendo a incisões e uma mancha de tinta gestual, o artista acentua o curso de lágrimas, algumas salientadas com pinceladas a vermelho. As lágrimas são um símbolo que não é manipulado com reserva, mas com vista a criar perceções e sensações: «a materialização destes choros comoventes permite ao artista evidenciar a representação da dor» (Castro, 2011a, p. 18).



Fig. 1.3. José Rodrigues (1936-2016). *Máscara para um Exorcismo* (1965). Técnica mista. Coleção Convento San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal). ©Yolanda Silva (2022).

Evidenciado na *Série Exorcismos* (Figs. 1.3 e 1.4), José Rodrigues parte sempre do desenho, que utiliza como lugar de pesquisa e evocação (Castro, 2011a, p. 11), como forma de explorar as potencialidades plásticas e expressivas de uma variedade de técnicas e materiais, incorporando diferentes objetos no seu trabalho, «numa conjugação de registos tácteis [em que] se desenrolam sensações e consequentes reflexões sobre a violência e a dor física e psicológica» (Soares, 2010, p. 22).

A partir da segunda metade de 1960, denota-se um esforço para apaziguar as memórias nefastas, procurando aproximar-se mais da temática da Natureza, como atestam os seus desenhos desta época. Articulando entre o desenho, a grafite e a inclusão direta de materiais naturais, como troncos, pedras, fios ou tufo de algodão, José Rodrigues explora representações de pormenores retirados da Natureza, onde «a sobreposição de elementos e

as sombras constroem uma tridimensionalidade palpável para o desenho» (Castro, 2011a, p. 27).



Fig. 1.4. José Rodrigues (1936-2016). *Máscara* (*Série Exorcismos*) (1965). Técnica mista. Coleção Convento San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal). ©Yolanda Silva (2022).

Esta tendência continua, num tom cada vez mais abstratizante, nos desenhos da década seguinte, em que apresenta jogos de volumetrias (*série Geometrias*), onde, recorrendo ao recorte ou à colagem, pondera a mesma dinâmica plástica que viria a servir de base para a criação dos *Relevos* ou *Objetos Lineares Metálicos* (Soares, 2009, p. 423). Recorrendo à sobreposição de recortes de papel sobre um suporte, José Rodrigues propunha, com estes desenhos, a articulação dos elementos: formas/sombras criadas pelos recortes e aquelas criadas pelo traço da grafite ou da tinta (Bronze, 1968, p. 42).

É importante notar que se identifica a *linha* como principal objeto de pesquisa do artista, e é a partir dela que José Rodrigues explora os próprios limites dos géneros artísticos, oscilando entre o desenho e a escultura, resultando, por vezes, numa síntese de várias práticas. Tal como postulado por Laura Castro (2011a, p. 30), o seu desenho ultrapassa a mera representação gráfica, e, assim, também a escultura se revela como desenho em movimento no espaço (Soares, 2010, p. 431).

A segunda metade da década de 1960 foi particularmente marcada pela intensa atividade de José Rodrigues, que participou em exposições individuais e coletivas, nomeadamente com o grupo *Os Quatro Vintes*, criado em 1968. Recebeu a menção honrosa da Associação Internacional de Críticos de Arte, em 1968, e, no ano seguinte, foi galardoado com o *Prémio Cinquentenário da Morte do Pintor Amadeo de Souza-Cardoso* (Castro, 2011a, p. 33).

Em 1966, expôs, na Galeria Alvarez, «grandes esculturas em ferro com elementos móveis ou vibráteis» (Pinheiro, 2013, p. 49), que constituiriam o início da série *Relevos* ou *Objetos Lineares Metálicos*. As esculturas de chapa pintada e recortada, cujas composições recorrem a curvaturas ou depressões da chapa, são pensadas para criar efeitos visuais e cinéticos. A leitura de cada objeto está, assim, dependente de vários fatores externos, como o movimento ou posição do observador, a iluminação do local ou o ambiente circundante da peça, levando à criação sistemática de novas formas (abstratas), de acordo com o seu entorno (Soares, 2009, p. 423)⁴.

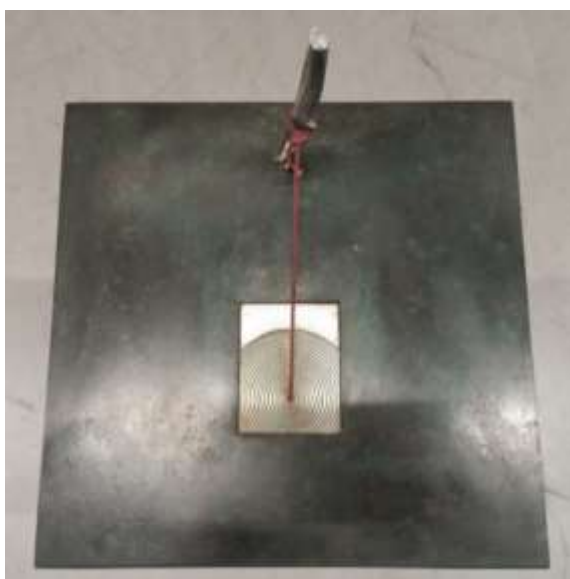


Fig. 1.5. José Rodrigues (1936-2016). *Jardim (Série Jardins de Metal)* (1971). Bronze. Coleção Convento San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal). ©Yolanda Silva (2022).

No final da década de 1960 e inícios da década seguinte, José Rodrigues cria as séries de *Jardins* (*Jardins Cheios de Silêncio*, *Jardins acrílicos*, *Jardins em metal*, etc.),

⁴ Esta ideia da dinâmica do entorno do objeto tornou-se um objetivo importante nos projetos de escultura em espaço público, nos quais participou, como se verá adiante.

apelando a uma relação com o meio natural. Em alternativa aos objetos cinéticos, em chapa recortada, e mantendo-se sempre o diálogo entre a sua produção gráfica e a escultórica, José Rodrigues concebe composições serenas, que apelam à meditação (Soares, 2010, p. 81; Oliveira, 2019, pp. 66-67), onde incluía elementos retirados do meio natural, como areia, folhas, troncos, cordas e pedras. Os *Jardins em Acrílico* exploram, ainda, os efeitos de luz e cromatismo, nas placas de acrílico ou *plexiglas* recortadas, que delimitam uma composição de elementos naturais, com uma dimensão cenográfica harmoniosa (Soares, 2010, p. 82), onde salienta a oposição entre o elemento artificial e o natural. Os *Jardins de Metal*, por sua vez, de corte regular ou irregular, com superfícies espelhadas ou polidas, contrastantes com as rugosidades das folhas fossilizadas sob o metal, revelam composições singelas de pequenos troncos, cordas ou pedras e incisões que imitam as marcas de reverberações na água (Fig. 1.5).

Recuperando as palavras de Francisco Pernes, Rui Mário Gonçalves lembrou o potencial de uma evocação erótica, nas «raízes e troncos, de potencial sugestão fálica» (Castro, 1990, p. 39). Segundo Soares (2009, p. 424), os *Jardins de Metal* resultaram de «depurações serenas de impressões visíveis e iconografias pessoais, atravessadas pelos ventos do oriente», quando da participação do escultor na Exposição Internacional de Osaka, na década de 1970.



Fig. 1.6. Fachada traseira do edifício da Árvore - Escola Artística e Profissional (2014).
Passeio das Virtudes (Porto, Portugal).

©Julien Maury ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porto_\(26145588739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porto_(26145588739).jpg)).

Ao longo de sua vida, o percurso de José Rodrigues foi moldado pela necessidade de encontrar o seu próprio caminho e romper com o *status quo* académico e político.

Nas décadas de 1950 e 1960, as artes plásticas em Portugal estavam a passar por um período de lenta transformação, enfrentando o conservadorismo imposto pelo Estado Novo (França, 2004, pp. 61-62). É neste contexto que intelectuais e artistas procuraram criar as suas próprias oportunidades, como a inauguração de galerias de arte independentes e a formação de coletivos, demonstrando uma vontade de se tornarem mais autónomos, aventurando-se para fora dos circuitos oficiais (Pelayo, 1999, pp. 36-37). E foi neste ambiente de inquietação política e cultural que, em 1963, nasceu, no Porto, a Cooperativa de Ensino Artístico Árvore (Fig. 1.6), fruto do labor de um grupo de intelectuais e artistas, do qual José Rodrigues foi cofundador (Moura, 2018, pp. 40-41). A Cooperativa era uma criação com o objetivo de «dar ensino, formas de pensar», centrando-se na inovação e no questionamento constante (Lourenço & Araújo, 2007, p. 32). A Árvore assumiu-se, portanto, como ponto de encontro e local de intercâmbio artístico e cultural, que rompia com o academismo predominante, promovendo uma abordagem mais abrangente, livre e colaborativa.

Indicativo da vontade de resistência ao contexto opressivo do Regime, a formação de coletivos de artistas, como o grupo *KWY* e *Os Quatro Vintes* (que se salienta do núcleo da Cooperativa Árvore, entre 1968 e 1972), era importante, porque abria caminho à experimentação e à troca de ideias, o que facilitaria a penetração no mercado da arte (Melo, 2000, p. 101).

Em 1968, Armando Alves, Jorge Pinheiro, Ângelo de Sousa e José Rodrigues formaram o coletivo *Os Quatro Vintes*. O nome, uma alusão satírica inspirada numa marca de cigarros (França, 2004, p. 158), fazia também referência, de modo irónico, à nota com que os quatro artistas concluíram o curso de Belas Artes. Além de terem sido todos alunos da ESBAP e partilharem a experiência de fazerem parte do corpo docente, estavam unidos pela sua postura desafiadora e vontade de mudança, atuando com perfeita autonomia artística.

O próprio gesto de salientar a nota com que saíram do curso foi um golpe de *marketing* e a formação do coletivo visava dar visibilidade aos quatro e fomentar a comercialização das suas obras (Santos, 2016, pp. 22-23). Esta atitude, aliada à sua visão reformista sobre o ensino artístico, que defendia uma abordagem mais experimental, como levar os alunos para a rua a desenhar (Pinheiro, 2013, p. 35), demonstra o seu compromisso contínuo com a inovação.

Datam deste período os seus contributos para a ilustração de obras de diversos autores, que é, igualmente, uma expressão que ganhou força, ainda nos anos 1970. Destacam-se as antologias poéticas de Eugénio de Andrade, *Eros de Passagem* (1968), *Poesia Erótica Contemporânea* (1968), *Variações sobre um Corpo* (1972), e o ensaio de Jorge de Sena, *Transformações e Metamorfoses do Sexo* (1980). Nestas séries de desenhos, emerge a expressão dominante de uma «iconografia de ressonância erótica» (Castro, 2011a, p. 36), traço com que viria a pautar a sua produção artística, de modo fundamental, ao longo dos anos seguintes.

A convicção de José Rodrigues à democratização da arte, alicerçada na sua experiência como cofundador da Cooperativa Árvore e do grupo *Os Quatro Vintes*, materializou-se na escultura em espaço público. As décadas de 1980 e 1990 foram, assim, marcadas por uma vertente de produção artística de importante efeito social e cultural.

José Rodrigues produziu várias obras para espaço público um pouco por todo o país, com especial incidência na zona Norte de Portugal (Alfândega da Fé, Arcos de Valdevez, Aveiro, Barcelos, Braga, Bragança, Lindoso, Lisboa, Matosinhos, Ovar, Paços de Ferreira, Paredes de Coura, Porto, Valpaços, Viana do Castelo, Vila do Conde, Vila Nova de Cerveira), estando, igualmente, representado no estrangeiro, como New-Bedford (*Monumento ao Infante Dom Henrique*, 1994), Recife (*Fraternidade*, 1995), Macau (*A Pérola*, 1997), Luanda (*Flor de Laranjeira*, 2003) (Soares, 2009, pp. 434-436).

As suas esculturas encontram-se distribuídas por espaços de natureza muito distinta, desde espaços públicos urbanos⁵ (em rotundas, espaços verdes, etc.), edifícios públicos⁶ (como hospitais, bibliotecas, escolas e tribunais), e, ainda, edifícios privados, embora acessíveis ao público⁷ (espaços exteriores e interiores de centros comerciais, instalações de empresas e de serviços), e espaços religiosos⁸.

⁵ *Monumento ao Marceneiro* (Praça da República, Paços de Ferreira, 1997), *Recontro de Valdevez* (Campo do Trasladário, Arcos de Valdevez, 1999); *Monumento a D. António Barroso* (Largo 1º de Dezembro, Porto, 1999).

⁶ *ADN* (Hospital de Magalhães Lemos, Porto, 1970), *Ícaro* (Escola das Virtudes, Porto, 2006), *A Lei* (Tribunal Judicial de Vila do Conde, 1972).

⁷ *Hera* (Centro Comercial Capitólio, Porto, c. 1994), *Anjo Protector da Cidade* (MAP, Porto, 1993).

⁸ Conjunto de 12 placas escultóricas alusivas aos *Mistérios da Infância do Menino Jesus* (Convento de Avessadas, Marco de Canaveses, 2002).



Fig. 1.7. José Rodrigues (1936-2016). *Esforço* (1984). Metal e granito.
Rua António José Duro, Vila Nova de Cerveira (Portugal).
©Yolanda Silva (2022).

A sua primeira obra em espaço público, *O Cubo*, foi instalada na Praça da Ribeira, no Porto, em 1983. Pretendendo simbolizar a cidade e a sua relação com o rio Douro, a fonte-escultura revela-se através de um cubo colocado na diagonal, tendo um vértice apoiado sobre um espelho de água. Similarmente a *Esforço* (1984) (Fig. 1.7), instalado em Vila Nova de Cerveira, a composição alude à ideia da força da gravidade, em que um jorro de água que brota do plano inferior parece sustentar a forma geométrica.

De facto, pode salientar-se, como nota dominante na obra em espaço público de Rodrigues, o recurso à presença da água⁹ como elemento plástico ou simbólico e o recurso ao uso de superfícies refletoras, como observado no *Monumento ao Empresário* (1992, Porto) e na *Praça-Monumento D. João II* (2001, Vila do Conde). Por outro lado, também se destaca o relacionamento de planos e interseções, com jogos de volumetria e uma procura por uma dinâmica articulação das formas geométricas, de que é exemplo o *Monumento ao Marceneiro* (1997, Paços de Ferreira), e a exploração das potencialidades estéticas das próprias alterações nos materiais decorrentes da passagem do tempo, desde os

⁹ Tendo instalado fontes como elementos valorizadores do conjunto escultórico, em alguns casos, a intencionalidade deste recurso não se prende ao valor plástico, como se trata da *Anja* (Praça de Lisboa, 1996), tal como afirma Soares (2009, p. 429).

processos de oxidação dos metais à erosão da pedra, que se observa, por exemplo, em *Esforço* (Soares, 2009, pp. 428-430).



Figs. 1.8., 1.9. e 1.10. José Rodrigues (1936-2016). *Figura Feminina* (1972). Bronze.
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal).
©Yolanda Silva. (2025).

A arte em espaço público tem o potencial de convocar e recuperar a identidade social (Abreu, 1999, p. 6), e, ao inscrever-se no quotidiano das populações e criar diálogos com os referentes simbólicos, históricos e culturais, atua como catalisador da memória coletiva.

Com a finalidade de prestar provas para Professor Agregado, na ESBAP, José Rodrigues apresenta, em 1972, a escultura em bronze *Figura Feminina*, também designada como *A Menina* (Figs. 1.8, 1.9 e 1.10). Em 1973, participa pela segunda vez na Bienal de São Paulo – a primeira fora em 1965 – e, em 1978, participa na Bienal de Veneza. A partir dos anos 1980, participa em várias exposições internacionais, por exemplo, em Washington, Viena, Bruxelas e Macau (Ataíde, Rodrigues, Vieira & Rosinhas, 2020, p. 53).

Ainda nas décadas de 1980 e 1990, o seu percurso é marcado pelos temas ligados à arte sacra, em que se destacam personagens e episódios do Antigo Testamento, como *Eva*, ou a exploração do contraste «entre a suavidade do bronze polido e as zonas texturadas» (Castro, 2011a, p. 52) nas esculturas de *Salomé* e *João Batista*.

A partir do século XXI, há um incremento na sua produção de arte sacra e de temática religiosa. Em 2002, José Rodrigues realiza, para uma capela particular em Cimo de Vila (Esposende), um conjunto escultórico de 44 painéis relevados, numa composição similar a um altar maneirista, onde se salientam cenas bíblicas, divididas em quatro registos. O primeiro corresponde ao tema do *Paraíso* e da *Tentação*, onde se inclui o painel d’*A Expulsão do Paraíso*; o segundo corresponde ao tema da *Anunciação*, a reação de Maria à presença do Arcanjo Gabriel; o terceiro explora cenas da *Vida de Cristo*, sobretudo momentos da infância e vida pública de Jesus; e o quarto e último inclui episódios relativos à *Paixão*, em que o artista se dedicou, por exemplo, ao tema da *Pietà* ou do *Descimento da Cruz* (Barreira & Soares, 2012, pp. 48-49).

As esculturas de temática religiosa têm a sua origem na aversão que nutria pela violência, tanto aquela que sentira na Guerra Colonial, como a que via no seu quotidiano, resultando numa longa meditação sobre a figura de Cristo, nas cenas da *Crucifixão*, do *Descimento da Cruz* e da *Pietà*. As dores de Cristo eram, no entendimento do artista, facilmente identificadas com as dores de qualquer homem comum¹⁰ (Soares, 2010, pp. 150-151), recuperando, para esta temática, os valores expressionistas, como o traço breve, expressivo e espontâneo, e os jogos de luz-sombra. Assim, nas cenas da *Crucifixão*, do *Descimento da Cruz* e da *Pietà*, o autor explora as dicotomias de texturas, utilizando o corpo humano como meio de expressão, desconsiderando convenções formais pré-estabelecidas. Alternando entre o bronze polido e a aspereza das marcas das formas humanas, nos contrastes de patines, nos gestos e expressões extremados, faz representar a figura de Cristo com o corpo mutilado e incompleto, onde traduz a dor, a amargura e a violência, na perspetiva do artista, ainda muito atuais. Através dos desenhos e das esculturas de pequeno formato, Rodrigues atesta que Cristo é «símbolo atual e englobante

¹⁰ Nas palavras do próprio: «Para mim, é o homem que, pregado na cruz e na hora da morte, diz: “Pai, porque me abandonaste?” Em todas as guerras há desses homens, abandonados. É um tema pertinente, que continua actual.» (Soares, 2010, p. 150). Quando apresentou a escultura a D. Armindo, o escultor terá revelado que a sua inspiração para o Cristo do Seminário de Viana lhe viera da sua experiência na Guerra Colonial: «para mim esse Cristo eu vi-o fuzilado em Angola» (Higino, 2008, p. 10).

de sofrimentos absurdos e implacáveis consequências de contextos de guerra» (Barreira & Soares, 2012, p. 43).



Fig. 1.11. José Rodrigues (1936-2016). *Babilónia* (2003). Grafite e pastel sobre papel.

©Alfredo Vieira (Reproduzido de Vieira, 2004, p. 28).

Em 2004, na exposição *O Sentimento Trágico da Vida*, demonstrou a sua repulsa pela situação palestiniana contemporânea, deixando lugar, também, para a interrogação e a crítica (Vieira, 2004, p. 6). O desenho exímio, associado a esfumados, cria composições indefinidas, como que sonhadas, de corpos sobrepostos, decepados ou esbatidos, e rostos anónimos carregados de expressão, em cujo olhar se leem o medo e a angústia (Fig. 1.11). Recorrendo ao bronze, mas, também, recuperando a modelação do barro, expressa-se, ainda, através da escultura de pequeno formato, registando, com o gesto rápido, as suas preocupações e ânsias.

No final dos anos 1990, D. Armindo Lopes Coelho, à época bispo da diocese de Viana do Castelo, abordou José Rodrigues com a proposta de executar uma figura de Cristo, para o Seminário Diocesano de Viana do Castelo. Embora o escultor tenha, inicialmente, recusado a encomenda, reconsiderou e aceitou o desafio posteriormente (Higino, 2008, p. 7; Soares, 2010, p. 150), demonstrando que a sua arte não estava desvinculada das suas reflexões existenciais.

Outros exemplos da sua produção no âmbito da arte religiosa, algumas diretamente ligadas ao culto (ativo), incluem a escultura de *Nossa Senhora das Neves* (1985), que se encontra na estalagem homónima de Almeida, o *Santo António* (1992), no Santuário dedicado ao mesmo Santo, em Vila Chã (Vale de Cambra), a escultura de Francisco, um

dos pastorinhos de Fátima, para a Basílica de Fátima (2000), a figura de *Nossa Senhora do Ó* (2006), da Coleção do Convento de San Payo (Fig. 1.12), entre vários outros.



Fig. 1.12. José Rodrigues (1936-2016). *Nossa Senhora do Ó* (2006). Bronze patinado e polido.
Coleção Convento de San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal).
©Yolanda Silva (2022).

Em suma, José Rodrigues destaca-se, pois, como membro ativo de uma geração de artistas que, a partir dos anos sessenta, contribuiu de forma decisiva para transformar o panorama artístico em Portugal. Dado ao experimentalismo, José Rodrigues manteve sempre o seu foco na «construção de um enquadramento cultural e social mais atento e disponível para a integração da arte no quotidiano» (Soares, 2016, p. 13), deixando um legado indelével, verificável, também, no âmbito pedagógico, que se perpetua na Fundação homónima, na arte em espaço público e nas diversas iniciativas para as quais contribuiu. É precisamente nesta trajetória de vida tão rica e abrangente, e no interesse persistente em explorar a relação entre a escultura e o espaço envolvente, que se encontra o contexto essencial para compreender a génese de uma obra que sintetiza muitas das suas preocupações centrais: a *Anja*.

1.2. O feminino na obra de José Rodrigues

Se a biografia e o contexto de vida de José Rodrigues funcionam como enquadramentos para a compreensão da sua produção artística, é na sua representação da figura feminina que encontramos uma chave singular para decifrar um dos eixos mais poéticos e pessoais da sua obra. Ao longo de décadas, Rodrigues construiu um imaginário complexo em torno da Mulher, que evoluiu da representação da dor para a exploração do erotismo, do sagrado e, finalmente, para uma síntese angelical que desafia convenções. Neste momento do presente trabalho propõe-se traçar essa linha evolutiva, culminando na análise da escultura *Anja*, enquanto ponto de chegada desta longa meditação plástica e conceptual.

A representação da mulher surge na obra de José Rodrigues ainda na década de 1960¹¹, mas é com a escultura em bronze *Figura Feminina* (1972) que o escultor concretiza um primeiro manifesto claro sobre a mulher contemporânea (Figs. 1.8, 1.9 e 1.10). Produzida para as provas de agregação na ESBAP, a obra representa muito mais do que um exercício académico: é uma declaração de autonomia estética e conceptual. Rodrigues trabalha o bronze com mestria, criando uma figura em *contrapposto* clássico, mas introduz uma informalidade moderna, através da ligeira separação dos braços em relação ao torso e de um eixo corporal sinuoso, quase dançante. A superfície lisa do bronze patinado reforça a sensualidade tátil e a harmonia formal do corpo. O rosto, bem definido e sereno, confere à obra uma identidade específica, mas a postura descontractada e a universalidade do tratamento anatómico transcendem o retrato individual, elevando-a a um arquétipo da mulher contemporânea – segura, sensual e livre. As mãos ao nível das ancas, o torso ereto e o olhar tranquilo captam um modo de estar específico, o de uma mulher que existe no espaço com despreensão, mas com consciência da sua presença (Castro, Boichichio & Soares, 2016, p. 33).

Esta serenidade e descontractação emanadas pela *Figura Feminina* contrastam marcadamente com as formas truncadas e angustiadas das séries *Guerra* e *Exorcismos*, que dominavam a produção anterior do artista. Este contorno suave, esta fluidez de volumes e

¹¹ Por exemplo, *A Tentação de Eva* (1969) (Palácio do Correio Velho, 2025) revela a silhueta feminina num jogo quase abstrato de formas, onde os contornos se insinuam com delicadeza através de suaves esbatidos, sugerindo mais do que delineando, numa exploração sensível da figura e do espaço.

esta ausência de drama sugerem uma rutura consciente com o trauma coletivo e pessoal, e a entrada num período de exploração do corpo, do desejo e da leveza existencial.



Fig. 1.13. José Rodrigues (1936-2016). *Sem Título* (1980). Desenho a grafite sobre papel.
Coleção Casa Eugénio de Andrade / Museu do Porto.
©Yolanda Silva (2024).

Não surpreende, portanto, que esta exploração tenha ganho dimensão e profundidade através dos contributos de Rodrigues para a ilustração de obras literárias. A colaboração com poetas como Eugénio de Andrade – em *Eros de Passagem* (1968), *Poesia Erótica Contemporânea* (1968) e *Variações sobre um Corpo* (1972) – e com Jorge de Sena, em *Transformações e Metamorfoses do Sexo* (1980), permitiu-lhe desenvolver uma «iconografia de ressonância erótica» (Castro, 2011a, p. 36) que se tornaria fundamental na sua carreira. Este diálogo entre o desenho e a palavra, permitiram-lhe aprofundar a capacidade de sugerir narrativas de desejo e intimidade sem cair no literal, trabalhando no desenho o poder da sugestão e da ambiguidade como formas de resistência à representação convencional dos corpos – em particular, o corpo da mulher (Fig. 1.13).

Figura Feminina funciona, assim, como uma peça-chave não apenas por marcar uma viragem temática e formal na obra do artista, mas por estabelecer as bases de uma investigação prolongada sobre a representação da mulher enquanto sujeito de desejo, e não

objeto de contemplação. Esta mudança de paradigma, que Rodrigues viria a explorar nas décadas seguintes em esculturas, desenhos e ilustrações, reflete também uma transformação mais ampla no contexto social e cultural português dos últimos anos do Regime, onde o corpo e a sexualidade emergem como territórios de liberdade e questionamento (Freire, 2020, pp. 89-90).



Fig. 1.14. (à esquerda) José Rodrigues (1936-2016). *Rapto da Europa I* (1984). Carvão sobre papel. Coleção Convento de San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal).
©Jorge Coelho e Luísa Coelho (reproduzido de Abreu e Lima (ed.), 2011, p. 50).

Fig. 1.15. (à direita) José Rodrigues (1936-2016). *Rapto da Europa* (1997). Pastel sobre cartão. Coleção Convento de San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal).
Sem créditos da imagem (<https://docaosacosmos.blogspot.com/2016/09/ate-sempre-mestre.html>).

Através do desenho, meio da intimidade e da velocidade do gesto, Rodrigues libertou uma linguagem de corpos entrelaçados, de sombras sugestivas e de uma sensualidade que, simultaneamente, é tátil e apela à emoção. Estes trabalhos prepararam o terreno para uma transição crucial na década de 1980: a imersão nos grandes arquétipos femininos da mitologia e da tradição bíblica.

Foi nesta fase que Rodrigues produziu séries de desenhos como *Mitos*, apresentada pela primeira vez em 1984 na Cooperativa Árvore, onde recriou obsessivamente várias visões sobre o mesmo tema ou episódio mitológico, explorando as possibilidades narrativas e plásticas de cada arquétipo.

O episódio do *Rapto de Europa*, por exemplo, começou, nos anos 1980 por apresentar algumas linhas denotando a inspiração das representações clássicas, mas foi-se

cristalizando num desenho fragmentário que desvela a cena através da sobreposição dos corpos nus de Europa e do touro em que se havia transformado Júpiter (Figs. 1.14 e 1.15).

Este mito greco-romano refere-se ao momento em que Zeus (ou Júpiter, na mitologia romana), tendo-se transformado num touro branco, com chifres semelhantes a meias-luas, se aproximou de Europa, filha de Agenor e Telefassa, cativado pela sua beleza. O touro deitou-se aos pés da jovem, que, uma vez ultrapassado o medo, «acariciou o animal, sentando-se sobre o seu dorso» (Grimal, 2020, p. 61). A narrativa é marcada pelo que se sucede: com Europa agarrada ao seu dorso, Zeus, ainda sob a forma de touro, corre em direção ao mar, atravessando as vagas até chegar à ilha de Creta, onde revelou a sua verdadeira identidade à jovem e consumou o seu desejo.

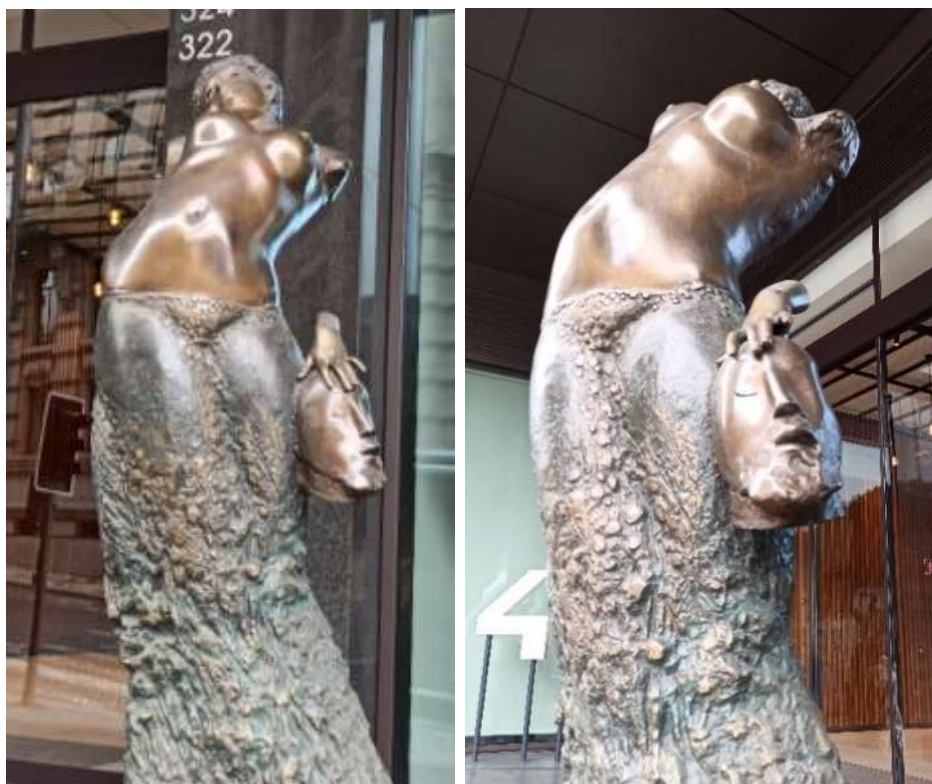
A composição de Rodrigues, como que a entrançar as linhas de ambos os corpos, cria uma imagem onde, «antes de serem percebidas logicamente, [as formas] permanecem num limbo provocatório de infinitas sugestões» (Calvet, 1990, p. 19). A subtilidade e sensibilidade da linha com que desenha as formas femininas convocam a sensualidade do momento mítico, transcendendo a narrativa para evocar a universalidade do desejo e da transgressão. Rodrigues não se limita a ilustrar o mito; reinterpreta-o, questionando as dinâmicas do poder, da sedução e da violência implícitas nas narrativas da mitologia clássica. Pode afirmar-se, ainda, que esta sua abordagem abre lugar à reflexão sobre as preocupações contemporâneas no tocante ao consentimento e à agência feminina, embora o faça através de uma linguagem plástica que preserva a ambiguidade poética.

Paralelamente à *Mulher-mito*, Rodrigues dedicou uma meditação profunda à *Mulher-bíblica*, explorando o limiar ténue entre o erotismo e o sagrado. Personagens como Eva, Salomé e, no masculino, João Batista, cativaram-no particularmente, levando-o a longas reflexões no papel, no barro e no bronze.

Em *Salomé*, o escultor encontrou uma figura paradoxal através da qual «explora confrontos e dicotomias, em patines e polimentos, asperezas e suavidades» (Soares, 2009, p. 427), quer no desenho, quer na escultura, «encenando variações de atitudes e poses». Esta personagem bíblica, cuja dança seduziu Herodes e resultou na decapitação de João Baptista (Mt 14:3-12 e Mc 6:17-29), tem fascinado artistas, ao longo dos séculos, desde Caravaggio (1571-1610) a Gustave Moreau (1826-1898).

Na obra de José Rodrigues, o contraste «entre a suavidade do bronze polido e as zonas texturadas» (Castro, 2011a, p. 52) torna-se uma metáfora plástica para a dualidade

da personagem: a sedução e a morte, a inocência aparente e a consequência trágica. Nas suas representações, o corpo seminu de Salomé, com o contorno sensível da anca a revelar o movimento de uma dança sedutora, é frequentemente justaposto à cabeça serena de João Batista, que repousa na sua mão (Figs. 1.16 e 1.17). Esta composição cria um «cenário de gradações delicadas entre erotismo e morte» (Soares, 2010, p. 146), onde Rodrigues parece questionar não só a narrativa bíblica, mas também a natureza do desejo, do poder e da culpa.



Figs. 1.16. e 1.17. José Rodrigues (1936-2016). *Salomé* (2005). Bronze patinado e polido.
Palácio dos Correios (Porto, Portugal).
©Yolanda Silva (2023).

A exploração destes temas insere-se numa longa e complexa tradição da representação da mulher na arte ocidental, marcada pela dicotomia e pela hierarquia de género. Desde o período medieval, as figuras femininas foram enquadradas num *topos* cultural que alertava para o perigo inerente ao papel da mulher. Segundo Susan L. Smith (1995), «women are now presented not only as passive embodiments of lust, but as actively malicious, the enemies of men and determined to dominate them, seductive, deceitful, vicious through and through» (p. 31). Assim, arquétipos como Eva, Judite, Dalila

e Salomé funcionavam como *anti-exemplos* da ordem social e moral (Smith, 1995, pp. 193-194).

Esta tradição foi cimentada pela oscilação binária entre Eva (tentadora) e Maria (santa), que Tumanov (2011, pp. 9 e 13-14) define como os dois polos sexuais opostos através dos quais o discurso da patrística cristã abordou as mulheres, desde a Idade Média. O papel da mulher na representação artística oscila, pois, entre estas duas matrizes, materializando uma série de conceitos sociais e culturais respeitantes ao corpo feminino.

Na arte ocidental, como nota John Berger (2018), o corpo feminino, e em particular o nu, tem sido visto, desde sempre, como «um objeto do olhar» (p. 61). A mulher figura para ser vista, seja como forma de glorificar o homem perante Deus ou pelo simples prazer de apreciar a nudez, como símbolo da beleza (Berger, 2018, pp. 63 e 66).

Historicamente, a figuração do nu feminino mantém um carácter que tende a ser sexualizado, variando a sua postura, o seu olhar e o grau da sua nudez, mas que sempre parece apontar para duas ideias: a de que a diferença entre géneros se traduz, em grande parte, na validação da posição hierárquica inferior da mulher perante o homem e a de que a mulher oferece a sua feminilidade a um espectador presumivelmente masculino (Berger, 2018, pp. 71, 79 e 81), que, por sua vez, determina que ela não faz parte do mesmo mundo e não partilha da mesma perspetiva (McCormack, 2021, Preface). O próprio surgimento da ideia da *Femme Fatale*, no final do século XIX, que se pode ver personificada, por exemplo, na personagem de Salomé, é a versão moderna e exagerada desta perspetiva sobre a figura da mulher na arte. Conforme Thiyagarajan (2022, pp. 5-6), esta representa uma projeção da ansiedade masculina e da rejeição subconsciente da feminilidade, enquadrando o olhar (*gaze*) como uma arma destrutiva (pp. 12-14).

Ao trabalhar estas personagens bíblicas, em certa medida, José Rodrigues não escapa inteiramente a estes arquétipos enraizados. Porém, introduz uma complexidade psicológica e uma ambiguidade moral que perturbam a tradicional leitura binária do género. A sua *Salomé* não é simplesmente uma *femme fatale*, nem uma vítima inocente; a sua Salomé é uma figura que concentra em si contradições e conflitos que caracterizam a própria condição humana. Esta abordagem transcende o julgamento moral imposto, também, pela história da arte, pois, segundo a análise de Soares (2009), Rodrigues coloca as personagens no «espaço das nossas experiências», ativando mecanismos de reconhecimento e vinculando as suas e as nossas emoções (p. 191).

Esta subversão do olhar tradicional, que procura a humanização em vez da condenação, reflete uma exigência contemporânea de olhar para a sexualidade e o poder feminino com maior abertura, confrontando as atitudes profundas que moldaram as representações da mulher ao longo dos séculos.



Figs. 1.18., 1.19. e 1.20. José Rodrigues (1936-2016). *O Anjo Protetor da Cidade* (1993). Bronze patinado.

Mercador Abastecedor do Porto (Portugal).

©Yolanda Silva (2025).

A sua exploração do sagrado preparou o terreno para uma inovação crucial na sua escultura: a representação do anjo com forma feminina. Em 1993, José Rodrigues apresentou o *Anjo Protetor da Cidade* (Figs. 1.18, 1.19 e 1.20). Tendo resultado do convite para criar uma obra escultória para o Mercado Abastecedor do Porto, a escultura está colocada num elemento separador do arruamento principal, de frente para os escritórios da sede do MAP (Castro, Bochicchio & Soares, 2016, p. 69).

Este *Anjo* é representado por uma figura feminina, envolta num vestido drapeado e motivos vegetalistas, que oferece frutos a quem passa, com um gesto delicado e um sorriso gracioso. Poeticamente acentuado pelo título de *Anjo Protetor*, a escultura pretende, pois, realçar uma das valências do espaço, como mercado de distribuição de alimentos,

aligeirando a envolvente da azáfama quotidiana das cargas e descargas de veículos pesados.

No entanto, salienta-se desta escultura o recurso à representação de um anjo com forma humana feminina – escolha iconográfica que rompe com séculos de tradição. Estaria José Rodrigues simbolicamente a notabilizar o papel da Mulher como nutridora? De facto, foi a primeira vez que o escultor fez representar o anjo com forma feminina numa escultura para o espaço público, representação à qual deu continuidade com a *Anja* (1996, Porto) e com a *Fonte da Sabedoria* (1997, Paredes de Coura).



Fig. 1.21. José Rodrigues (1936-2016). *Anja* (1996). Bronze patinado e polido.

Praça de Lisboa (Porto, Portugal).

©Maria Augusta Martins / CMP (2005).

É neste contexto de uma longa e multidimensional investigação sobre a Mulher – como ser sensual e arquétipo mitológico, assim como figura sagrada –, e após a experiência pioneira do *Anjo Protector da Cidade*, que surge a *Anja* (Fig. 1.21), síntese de décadas de experimentação formal e conceptual, desde os primeiros desenhos eróticos dos anos 1960 até às meditações sobre o sagrado dos anos 1980 e 1990.

Concebida em 1996 para a Praça de Lisboa (antiga Praça do Anjo), no Porto, a escultura representa a materialização culminante de uma ideia que o escultor vinha a explorar em desenho desde os anos 1970 e 1980: a da *Mulher-Anjo* (Higino, 2007, p. 67). Pela primeira vez, Rodrigues fundiu num corpo escultórico a sensualidade da forma feminina e a simbologia etérea do anjo, criando uma figura alada, de gesto gracioso e

ambiguidade deliberada, que brota dos jatos de água da fonte como se emergisse das nuvens.

A escolha do local não foi arbitrária. A praça onde a *Anja* foi instalada possui uma história profundamente ligada à presença feminina na cidade, albergando outrora o *Mercado do Anjo* e, antes deste, o *Recolhimento do Anjo*, uma instituição de acolhimento para mulheres em situação de vulnerabilidade nos séculos XVII, XVIII e inícios de XIX (Jesus, 2006, pp. 31-32 e 40-41). Ao evocar a antiga toponímia do local, Rodrigues não estava apenas a fazer uma referência histórica; inscrevia a sua escultura numa narrativa de memória associada ao feminino, marcada pelo cuidado, pela resiliência e pela proteção.



Fig. 1.22. José Rodrigues (1936-2016). *Anja que perdeu a asa* (2005). Bronze patinado e polido. Coleção Convento de San Payo (Vila Nova de Cerveira, Portugal). ©Yolanda Silva (2022).

A *Anja* surge, assim, como uma protetora simbólica, uma nutridora e uma intermediária que eleva o papel da Mulher a uma esfera angelical, sem a divinizar diretamente (Figs. 1.21 e 1.22). A sua forma feminina desafia a iconografia tradicional do Anjo, quase sempre masculina ou assexuada, propondo uma leitura contemporânea que questiona as noções de género e espiritualidade. Embora Rodrigues não se identificasse explicitamente como artista feminista, mas antes um homem encantado com as mulheres

(Santos, 2016, p. 42), a sua obra reflete uma sensibilidade para com as questões de género, em sintonia com o seu tempo.

Infelizmente, o destino da escultura foi trágico. No final de 2006, a *Anja* foi furtada e mutilada. Embora tenha sido recuperada pela Polícia Judiciária, permanece, desde então, incompleta nas reservas municipais, um testemunho não só da vulnerabilidade da arte pública, mas também de uma certa necessidade de proteger e valorizar o património, enquanto elemento gerador de narrativas da história da cidade.

A ausência da *Anja* no seu local original constitui uma lacuna na paisagem urbana do Porto, embora, após a requalificação da Praça de Lisboa, em 2012, com a conversão parcial em jardim, pouco reste da sua memória no espaço. Mesmo na sua ausência física, a *Anja* continua a cumprir essa função de interrogação e memória, convidando a refletir sobre a fragilidade das próprias representações do divino e a natureza transitória da beleza. É, sobretudo, um lembrete silencioso da fragilidade das conquistas culturais e simbólicas.

Em conclusão, a *Anja* de José Rodrigues não é uma escultura isolada. É o ponto de convergência de uma investigação plástica de décadas sobre a mulher, o corpo, o desejo e o sagrado. Representa a fusão ousada do erótico com o angelical, desafia as convenções iconográficas seculares e inscreve-se intencionalmente numa geografia urbana carregada de memória feminina. Ao fazê-lo, Rodrigues não nos deixou apenas uma escultura; deixou-nos uma interrogação em bronze sobre quem pode ser um anjo e, sobretudo, que rostos escolhemos para guardar a nossa memória coletiva.

Este percurso artístico, desde a *Figura Feminina* de 1972 à *Anja* de 1996, espelha também uma transformação social mais ampla: da repressão autoritária e da moral conservadora à liberalização dos costumes; da mulher como musa à mulher como sujeito criativo. José Rodrigues, através da sua persistente investigação em torno do feminino, tornou-se testemunha e intérprete destas transformações, fixando-as na escultura e no desenho. A sua obra questiona as hierarquias de género nas representações do sagrado e propõe uma democratização simbólica onde o feminino não é apenas o objeto de contemplação ou o território do pecado, mas também a fonte de proteção, sabedoria e transcendência. A sua representação da mulher – nas suas múltiplas dimensões de sensualidade, poder, vulnerabilidade e transcendência – permanece como uma das contribuições mais significativas da escultura portuguesa do século XX-XXI, um corpo de

trabalho que nos convida a repensar não apenas as convenções artísticas, mas os próprios fundamentos das nossas estruturas culturais de género e espiritualidade.

2. Arte sacra e o sacro na arte: a iconografia do anjo

A figura do anjo ocupa, desde os primórdios da cultura ocidental, um lugar ambíguo e fascinante entre o visível e o invisível, entre o humano e o divino. Através das fontes teológicas, dos símbolos arquetípicos e da tradição iconográfica da arte cristã, construiu-se uma imagem marcada pela leveza, pela androginia e pela transcendência espiritual.

Este capítulo propõe-se analisar, à luz da tradição iconográfica, as origens, funções e transformações da figura do anjo na arte ocidental, desde as influências da Antiguidade até às reinterpretações contemporâneas. Propõe-se compreender como a imagem do anjo evoluiu ao longo do tempo, refletindo as mudanças culturais, teológicas e estéticas de cada época, e como se consolidou enquanto símbolo liminar entre o sagrado e o profano, entre o espiritual e o material.

2.1. Divindades aladas e a sua permanência no imaginário

Figuras aladas têm sido uma representação frequente na arte, desde os tempos mais remotos até à atualidade. Embora a figuração antropomórfica seja a mais habitualmente associada à ideia de anjo na contemporaneidade, o conceito de um mensageiro divino, que age como intermediário entre o Céu e a Terra, está presente em diversas culturas desde a Antiguidade.

Uma das primeiras referências a uma entidade alada pode ser identificada como o Lamassu¹², na Acádia, ou Lama, na Suméria (Fig. 2.1), uma divindade babilónica que guardava o rei e o Império, protegendo-o contra qualquer inimigo, enfermidade ou peste. Por isso, figurava flanqueando as entradas de templos e palácios, com rosto orientado para o exterior, para que nenhum mal atravessasse os portões das cidades (Hussein, 2020, pp. 743-744). Com ar sereno e dignidade régia, o Lamassu era representado com corpo de touro, garras de leão, asas de águia e cabeça humana. Embora de aparência intimidante, esta quimera babilónica era encarada como uma força benigna que agia apenas em defesa daqueles que acreditavam no seu carácter divino. Era um importante elemento no sistema

¹² Tem diversas designações, na antiga Babilónia, entre as quais: Lamassu, Shido, Sedu, Aldlamo e Aladlammu (Hussein, 2020, p. 743).

de crenças assírio, encarnando o espírito protetor por excelência e simbolizando o poder do Império, que passou a adornar os monumentos régios entre os séculos IX-VII a.C. (Black & Green, 1992, p. 51).



Fig. 2.1. *Lamassu* proveniente de *Dur-Sharrukin* (século VIII a.C.). Relevô em calcário. Instituto Oriental da Universidade de Chicago (EUA).

©Thomas R. James (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lammasu.jpg>).

É inegável que, pela sua proximidade, a arte mesopotâmica exerceu uma forte influência sobre as culturas vizinhas, desde o Irão ao Egito, sendo visível o sincretismo das imagens religiosas nas religiões abraâmicas (Ornan, 2005, pp. 17, 176 e 182).

De facto, as religiões orientais influenciaram os escritos rabínicos e a literatura apócrifa¹³, que, por seu turno, cultivaram no Antigo Testamento a importância do ministério dos anjos (Dorfmann-Lazarev, 2021, p. 3). No que se refere ao Lamassu, identificam-se, no seu simbolismo composto, várias figuras – touro, águia, leão e homem – que carregam significados relevantes, representando conceitos presentes no imaginário religioso e cultural da Mesopotâmia, expressos nas esculturas dos artistas da época. Podem discriminar-se os seguintes significados: o touro simboliza o elemento masculino na natureza, e, por isso, a fertilidade, a força e o vigor; as garras do leão representam igualmente a força, asseverando o domínio e a soberania do império; a águia, associada ao céu, remete para a conexão com o divino; e, finalmente, a cabeça humana, geralmente

¹³ Note-se que um aspeto relevante da literatura apócrifa para o cristianismo primitivo e no judaísmo rabínico reside no facto de estes textos responderem a questões não abordadas exhaustivamente nos escritos canónicos.

interpretada como a do soberano (*šarru*¹⁴) reforça a autoridade, sendo também sinónimo de razão e sabedoria (Hussein, 2020, pp. 743-744).



Fig. 2.2. Raffaello Sanzio (1483-1520). *A Visão de Ezequiel* (1518). Óleo sobre madeira. Galeria Palatina, Palácio Pitti (Florença, Itália).

Sem créditos da imagem (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_-_Visione_di_Ezechiele.jpg).

Curiosamente, estes elementos correspondem diretamente aos que figuram no *Tetramorfo* judaico-cristão¹⁵ (os «seres vivos» descritos no Livro de Ezequiel), podendo identificar-se vários pontos em comum, cuja presença, por muito terrível que aparentasse ser, era, como o Lamassu, benevolente (Fig. 2.2):

E ao centro, distinguia-se a imagem de quatro seres vivos, todos com aspecto humano. Mas cada um tinha quatro faces e quatro asas. As suas pernas eram direitas e as plantas dos pés assemelhavam-se às do boi [...].

¹⁴ Segundo Karlsson (2013, p. 2), os monarcas neo-assírios eram chamados de *šarru* (“rei”), com epítetos expansivos como *šar kiššatim* (“rei do universo”) ou *šar kibrāt erbetti* (“rei dos quatro cantos do mundo”), para enfatizar legitimidade e domínio universal (Bennett, 2019, pp. 378-379).

¹⁵ O *Tetramorfo*, figura composta por quatro elementos (homem/anjo, leão, touro e águia), tem as suas raízes nas visões proféticas de Ezequiel (Ez 1:5-10 e 10:14). A visão de Ezequiel é retomada no Livro do Apocalipse de João, onde quatro seres vivos rodeiam o trono de Deus (Ap 4:6-9). O processo de atribuição desses símbolos aos Quatro Evangelistas foi um desenvolvimento crucial na Patrística Cristã, tendo sido avançado por Ireneu de Lyon, no século II (Arfuch, 2015, p. 82). A adaptação iconográfica do *Tetramorfo* para representar os Evangelistas serviu um propósito didático crucial, validando os textos sagrados e tornando a complexidade da revelação divina mais acessível para a comunidade cristã.

No que toca ao seu aspecto, tinham face de homem, à frente; mas os quatro tinham uma face de leão, à direita, uma face de touro, à esquerda e uma face de águia, à retaguarda. E as faces e as asas estendiam-se para o alto; cada um tinha duas asas que se tocavam, e duas asas que lhe cobriam o corpo. (Ez 1: 5-12).

No Antigo Egito, algumas figuras divinas masculinas e femininas são representadas com asas, simbolizando a sua natureza transcendente, o seu carácter protetor e a capacidade de interagir com o mundo humano e divino (Kitat, 2016, pp. 46 e 54). Por exemplo, as deidades associadas aos quatro ventos assumem a forma antropomórfica com cabeça de animal – geralmente, um carneiro, mas podendo igualmente figurar a cabeça de um macaco, de uma serpente, de um escaravelho, etc. (Kitat, 2016, pp. 47-48). Mas também Ísis, deusa do amor e da magia, é representada com asas, frequentemente estendidas sobre o faraó ou sobre Osíris, simbolizando a proteção e o poder divino. Esta iconografia reforça o seu papel como mãe e protetora, capaz de interceder junto aos deuses em favor dos humanos (Fig. 2.3).



Fig. 2.3. *Ísis a proteger Osíris com as suas asas* (séculos VII/VI a.C.). Relevo em granito. Templo de Ísis, Complexo de Philae (ilha de Agilkia, Assuão, Egito).

©Warren LeMay

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temple_of_Isis,_Philae_Temple_Complex,_Agilkia_Island,_Aswan,_AG,_EGY_\(48026974221\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temple_of_Isis,_Philae_Temple_Complex,_Agilkia_Island,_Aswan,_AG,_EGY_(48026974221).jpg)).

Para além das divindades, a mitologia egípcia também representa a alma, designada por Ba. Esta surge como uma ave com cabeça humana, simbolizando a individualidade e a capacidade de transitar entre os mundos dos vivos e dos mortos (David, 2002, pp. 117-

118). Esta representação destaca a liberdade e a mobilidade da alma, características também atribuídas aos anjos, em diversas tradições religiosas.

A iconografia do Ba como uma ave com cabeça humana é uma das representações mais claras de seres híbridos na arte egípcia e a sua semelhança com a figura do pequeno serafim, com a sua cabeça alada, é notável. Este facto evidencia a crença na capacidade da alma de se deslocar livremente entre diferentes planos de existência (Figs. 2.4 e 2.5).



Fig. 2.4. (à esquerda): *Serafim adornando mísula de altar* (séc. XVIII). Talha dourada e pintada. Igreja de Santo António dos Congregados (Porto, Portugal).
©Yolanda Silva (2024).

Fig. 2.5. (à direita): E. A. Wallis Budge (1859-1934). *Ba sobre a múmia*. Ilustração do Livro dos Mortos, do Papiro de Ani (c. 1250 a.C./1895).
©The British Museum (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ba_and_mum.jpg).

Enquanto no Egito a alma era representada pelo Ba, no mundo greco-romano, surge uma figura que estabelece uma ponte conceptual similar: Psique (Fig. 2.6). O seu nome *Psykhé*, significa “alma” e “borboleta”, sendo frequentemente retratada como uma donzela delicada com asas de borboleta (Grimal, 2020, p. 400). Esta representação iconográfica não é aleatória, dado que muitas crenças populares associam a alma à borboleta (ARAS, 2012, p. 234; Antonakou & Triarhou, 2017). Psique simboliza a jornada de transformação da alma, que, tal como a borboleta que emerge do casulo, se liberta do corpo mortal para alcançar a imortalidade e a união com o divino, como se narra no mito de Psique e Eros (Grimal, 2020, pp. 399-400). Estabelece-se, assim, um elo crucial entre a alma e a capacidade de transcendência que, à semelhança do Ba egípcio, recorre a uma linguagem visual distinta para expressar o mesmo conceito.

Apesar das profundas raízes egípcias, a imagem do anjo que se consolidou na arte ocidental parece partilhar mais similitudes com divindades da Grécia Antiga que também exploram a iconografia alada para representar seres com capacidade de intervir nos domínios humano e divino (Hassett, 1912, p. 485), como já mencionado com a figura de Psique.

Na cosmogonia grega antiga coexistem diferentes seres – deuses, *daemones*, titãs, ninfas, heróis, entre outros – sem uma divisão clara entre o bem e o mal, ao contrário do que se observa nas religiões abraâmicas, em que os anjos se opõem aos demónios, ou, no islamismo, aos *djinn*.



Fig. 2.6. *Eros e Psique* (c. 150 d.C.). Mármore.

Altes Museum de Berlim (Alemanha).

©Miguel Hermoso Cuesta

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amor_y_Psique_Berl%C3%ADn_02.TIF).

Daemones (no singular, *daímôn* ou *daemon*) traduz-se para *espíritos*, tratando-se de divindades inferiores¹⁶, que se encontram ao serviço dos deuses ctónicos e olímpicos. Propõe-se salientá-los aqui pela sua similaridade ao conceito de anjo, seja por estarem próximos dos deuses, seja por se identificarem como emissários divinos. No tocante à sua iconografia, pode observar-se que há vários *daemones* revelados como seres alados, como

¹⁶ O *daemon* designa uma divindade menor ou espírito que personifica uma condição humana ou um conceito abstrato, funcionando como mecanismo de externalização de estados psicológicos internos: em vez de o indivíduo afirmar a sua experiência subjetiva na primeira pessoa, atribuía-a à ação de uma entidade exterior, como Deimos, *daemon* do medo, ou Eros, *daemon* do desejo. Trata-se, pois, de uma forma de agência simbólica através da qual o abstrato adquire forma e presença (Burkert, 2007, p. 244).

forma de simbolizar a sua capacidade de se moverem entre os planos divino e terreno, como Eros, Hímero e Poto (denominados os Erotes, são os três acompanhantes de Afrodite, que representam o amor, o desejo erótico e o desejo amoroso), Psique (anteriormente referida, é a personificação da alma), Hebe (a juventude), Hipno e Tâ nato (irmãos gémeos que simbolizam o sono e a morte pacífica), Némesis (a vingança) e Niké (a vitória) (Grimal, 2020, pp. 148, 231, 326, 391, 427)¹⁷.

De entre estes, destaquem-se Niké (Fig. 2.7), Eros (Figs. 2.6 e 2.8) e Psique (Fig. 2.6), pela sua proximidade iconográfica ao anjo figurado na arte ocidental.



Fig. 2.7. Pintor de Brygos (Ática, Grécia). *Lécito com representação de Niké* (c. 480 a.C.). Terracota. Coleção Getty Villa, The J. Paul Getty Museum (California, EUA).

©The Getty Museum (<https://www.getty.edu/art/collection/object/103VEG>).

A deusa grega da Vitória (Niké) é aquela que mais facilmente remete para a ideia do anjo: «Representa-se com asas e voando com grande rapidez.» (Grimal, 2020, p. 329). Possivelmente, a sua representação mais conhecida é a *Vitória de Samotrácia*, que, embora incompleta, cruza muitos elementos com a representação tradicional do anjo.

N’*O Banquete*, Platão identificou Eros como «um “génio” intermediário entre os deuses e os homens», encarnando o Amor – sendo a força que permitia alcançar o bem e a beleza supremos. Mais tarde, foi representado pelos poetas «sob a forma de uma criança, geralmente alada [...], que se compraz em perturbar os corações.» (Grimal, 2020, p. 148). Em algumas representações, pode ser retratado como um jovem com arco e flecha,

¹⁷ Estas divindades foram assumidas via sincrética pelo Império Romano, figurando no Panteão, com mais ou menos as mesmas atribuições que os gregos lhes haviam dado.

atributos que utilizaria para atingir os seus alvos, ou uma tocha acesa, que simbolizava amor – também reconhecido pela designação romana de Cupido.



Fig. 2.8. *Relevo proveniente de Knossos, representando Eros e Anteros* (séc. II). Mármore. Museu de Arqueologia do Heraklion (Grécia).

©Zdeněk Kratochvíl

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eros_and_Anteros,_Marble_relief,_Knossos,_2nd_century_AD,_AMH,_145406.jpg).

A iconografia de Eros/Cupido em forma de criança pequena, com asas, guarda similaridades notáveis com os *putti* e com a iconografia tradicional dos querubins, a partir do Renascimento (Vertefeuille, 2005). Segundo Dempsey (2010, pp. 15-18), a figura de Eros/Cupido foi-se transformando ao longo do tempo. Na Antiguidade, pode surgir como adolescente ou como uma criança alada (*spirittello*), mas, no Renascimento, os artistas italianos reinterpretam-na na forma dos *putti* – crianças pequenas, rechonchudas e aladas –, combinando referências à divindade greco-romana com elementos da iconografia cristã dos querubins e criando figuras versáteis, facilmente reconhecíveis em contextos mitológicos e religiosos.

Depois de se consolidarem na arte romana, os *putti* desaparecem largamente da arte durante o período do Paleocristianismo e a Idade Média (Vertefeuille, 2005), altura em que a arte cristã primitiva se distancia intencionalmente dos motivos pagãos e desenvolve a sua própria iconografia angélica. Porém, durante o Renascimento, o *putto* ressurgiu de forma deliberada, tornando-se proeminente tanto na arte religiosa como na secular, ao longo dos períodos Barroco e Rococó. O seu simbolismo evoluiu para refletir as sensibilidades artísticas e culturais dessas épocas, passando da onnipresença divina no Barroco à sensualidade lúdica no Rococó.



Fig. 2.9. Joaquim da Costa Carvalho (1851–1909). *Querubins/putti com Arma Christi* (1884-1885). Óleo sobre reboco seco.
Teto abobadado da Basílica do Bom Jesus do Monte (Braga, Portugal).
©Yolanda Silva (2022).

É crucial distinguir os *putti* dos *querubins*, que são figuras bíblicas com características distintas, de múltiplas faces e asas (Ez 1 e 10, Ap 4) e uma tradição iconográfica diferente na arte cristã. Além do aprimoramento estético, no Barroco e Rococó, os *putti* são, por vezes, usados para simbolizar conceitos abstratos, como se pode ver no óleo sobre tela *Alegoria às Artes* (1742), de Jacob de Wit (1695-1754)¹⁸, na coleção de pintura do The Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, EUA). O uso de *putti* para simbolizar conceitos abstratos, muitas vezes através da adição de adereços específicos, demonstra a sua utilidade contínua como figuras alegóricas, revelando a sua versatilidade iconográfica (Fig. 2.9). Esta é uma evolução das suas associações anteriores mais diretas (virtudes, artes, etc.) para representar conceitos mais amplos. Mesmo com a sua função a tornar-se mais decorativa, a sua versatilidade simbólica permanece, permitindo aos artistas tecer narrativas alegóricas complexas nas suas obras de uma forma visualmente apelativa e acessível.

¹⁸ Note-se que, nas representações pictóricas, os *putti* surgem tanto como figuras centrais (como se observa na pintura de De Wit), quanto como elementos secundários. Nesta segunda função, o seu carácter acessório serve para reforçar a narrativa principal (Dempsey, 2001, p. 49): posicionados em redor das figuras centrais, a sua presença auxilia a esclarecer a alegoria, através da ostentação de atributos ou objetos simbólicos que complementavam a mensagem, como a lira e o pincel (símbolos da Música e da Pintura, respetivamente), ou a coroa de louros (que representa a Glória), completando, assim, a narrativa que se pretende transmitir ao observador.

Na tradição teológica cristã, serafins e querubins têm uma posição privilegiada em relação a outros seres celestiais, por se encontrarem mais perto de Deus e, assim, mais próximos do conhecimento divino (Pseudo-Dionísio, c.500/2007, p. 124). No entanto, a forma como essas figuras são apresentadas na arte ocidental difere significativamente da sua descrição no Antigo Testamento, talvez com o objetivo de tornar a sua representação mais compreensível para o público.

Em suma, verifica-se que a iconografia do anjo nem sempre correspondeu à figura antropomórfica alada que hoje se reconhece. Surgiram diferentes tipologias e ocorreu uma evolução da sua representação visual, marcada por influências de várias culturas.

Cultura / Mitologia	Figura	Traços Visuais Chave	Simbologia	Correspondência com a iconografia do anjo
<i>Grécia</i>	Niké (Vitória Alada)	Mulher alada	Vitória, Velocidade, Mensageira Divina	Anjos antropomórficos alados
<i>Grécia e Roma</i>	Eros/Cupido	Criança ou jovem alado, com arco e flecha	Amor, Desejo, Paixão	<i>Putti</i> , Querubins (na forma infantil)
<i>Grécia e Roma</i>	Psique	Donzela com asas de borboleta	Alma, Transformação, Imortalidade, Libertação	Anjos antropomórficos alados
<i>Assíria</i>	Lamassu	Cabeça humana, corpo de touro ou leão, asas de ave	Divindade protetora, Guardião, Poder	Tetramorfo (os querubins da visão de Ezequiel)
<i>Egito</i>	Ba	Cabeça humana alada	Alma	Serafim

Quadro 2.1: *Influências das culturas da Antiguidade na iconografia do anjo.*

Esta síntese demonstra que os anjos bíblicos são complexos e híbridos, tendo passado por um processo de transformação iconográfica que culminou na adoção das formas aladas das fontes clássicas. O mecanismo que explica essa transição é o sincretismo e a fusão de elementos culturais, que terá ocorrido por razões práticas, nomeadamente o apelo estético das figuras aladas clássicas e a sua eficiência comunicativa, quando comparado com as figuras quiméricas das divindades mesopotâmicas. Pode afirmar-se,

assim, que a proliferação da imagem específica do anjo na arte ocidental é um testemunho de uma adaptação sincrética bem-sucedida.

2.2. A figura do anjo: origem, função simbólica e iconografia

O anjo, enquanto entidade mediadora entre o humano e o divino consolidou-se, na tradição judaico-cristã, como mensageiro espiritual, desprovido de corpo físico, mas representado de forma antropomórfica. Este ponto analisa as origens desta figura, partindo das Escrituras canônicas, dos apócrifos e da teologia patrística, explorando as tensões entre a sua natureza imaterial e a necessidade de lhe atribuir forma reconhecível, nomeadamente através de elementos como a luz e as asas, assim como a sistematização da hierarquia celeste por Pseudo-Dionísio Areopagita.

O anjo representa, ainda, o contraste entre opostos – como a luz e a sombra, o sagrado e o profano, a virtude divina e a imperfeição humana. De aparência etérea, manifesta-se em diversas qualidades – mensageiro divino, guardião, guerreiro, consolador ou juiz – e tem sido iconograficamente representado de várias formas: com ou sem asas, jovem ou envelhecido, com ou sem barba, trajando uma túnica humilde ou com armadura.

Na tradição judaico-cristã, os anjos são concebidos como seres espirituais criados por Deus, desprovidos de corpo físico ou identidade de género, cuja função primordial é a intermediação entre o divino e o humano (Aquino, 1265-1274/2009, pp. 116-117). Os próprios termos *mal'akh*, em hebraico, e *angelos*, em grego, significando *mensageiro*, sublinham a sua função principal (Keck, 1998, p. 28).

Não se consegue identificar uma obra ou tratado específico que compendie o papel do anjo, na plenitude das suas funções, idiossincrasias e presença no quotidiano dos fiéis. De facto, a maioria das referências encontra-se dispersa por várias fontes, como textos devocionais e litúrgicos, orações, sermões, registos de visões, livros teológicos, entre outros, que testemunham a importância vital da presença angélica, principalmente nas religiões abraâmicas.

Os anjos têm uma presença discreta no Antigo Testamento, assumindo maior protagonismo em textos como o Livro de Tobias ou o Livro de Daniel, onde se tornam mais individualizados e ativos. Nos Evangelhos, surgem sobretudo como anunciadores, como no episódio da Anunciação a Maria, ou como testemunhas da Ressurreição.

A primeira referência bíblica direta e explícita a anjos é a da expulsão de Adão e Eva do Éden (Fig. 2.10): «Depois de ter expulsado o homem, colocou, a oriente do jardim do Éden, os querubins com a espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da

Vida» (Gn 3:24). Após este episódio, os anjos figuram em diversos encontros terrenos como mensageiros, guias ou intermediários divinos, ilustrando assim a sua relevância e permitindo reconhecer os atributos celestes.



Fig. 2.10. Gustave Doré (1832-1883). *A expulsão de Adão e Eva do Paraíso* (1866). Litografia. La Grande Bible de Tours.

Sem créditos da imagem

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adam_and_Eve_Driven_out_of_Eden.png).

No entanto, é importante salientar que as suas funções não se limitam àquelas de transmitir mensagens: representam a manifestação da vontade e da glória divinas¹⁹, servem, louvam e adoram a Deus (Sl 103:20 e 148:1-2, Is 6:3 e Hb 1:6), são emissários (Gn 21:17; Lc 1:19-20), guardiães (Ex 23:20), companheiros dos Homens (Tb 5, 9 e 11), libertadores (Act 5:19), músicos (Ap 8:6), instrumentos do julgamento divino (Ap 7:1 e 8:2) e guias espirituais no momento da morte (Lc 16:22).

Nos livros canónicos, os anjos interagem diretamente com a humanidade, sob orientação divina. São referidos como «homens» (Dn 10:5) ou como «anjos» (Nm 22:22), destacando-os como seres superiores, pelo modo como são descritos, ou como interagem

¹⁹ Por exemplo, no Livro de Tobias (na versão da Bíblia consultada para o efeito, designado de *Livro de Tobite*), o Arcanjo Rafael admite que acompanhou Tobias por instrução divina: «Quanto eu estava convosco, não era por minha própria iniciativa, mas pela vontade de Deus» (Tb 12:18).

com as personagens (Gn 18:1-22 e 19:1-13). É, também, importante reconhecer que, embora sejam usualmente descritos como tendo aspeto antropomórfico, mantêm-se como seres espirituais (Hb 1:14)²⁰.

Salienta-se, no entanto, que esta representação antropomórfica é quase sempre descrita no masculino, como *homem*, *(o) jovem* ou *rapaz*, o que reflete menos uma identidade de género fixa e mais a adoção de um arquétipo cultural de autoridade e dignidade, próprio das sociedades patriarcais que produziram estes textos. Mesmo nas narrativas onde se descreve a sua beleza, esta é frequentemente associada ao sexo masculino, tal como se lê no *Evangelho de Pseudo-Mateus* (Ev. Psd-Mat. IX.2 e XIII.1, in Lourenço, 2022, p. 143 e p. 153), o que reforça este enquadramento visual. Este aspeto sublinha a complexidade de representar visualmente uma entidade que é, por natureza, desprovida de corpo físico, recorrendo a uma forma que evoca dignidade e poder, sem contradizer a sua essência imaterial.

Neste âmbito, é de nota a súpula que faz Mika Ahuvia (2021) no tocante às questões de género, no seio da tradição judaica. Segundo a autora, o binarismo de género humano está presente nas concepções de anjos, apesar de não existir palavra de género neutro em hebraico – apenas a masculina. A divindade era raramente associada às mulheres ou ao elemento feminino, com a exceção da *Sabedoria* (Ahuvia, 2021, p. 2; Sullivan, 2006, p. 223). Contudo, embora as figuras angelicais sejam, na sua maioria, identificadas como masculinas, Ahuvia salienta uma menção que sugere a ação de dois anjos femininos, numa das visões proféticas de Zacarias (Ahuvia, 2021, p. 9-10): «[...] Eis que apareceram duas mulheres. O vento soprava nas suas asas [...]» (Zc 5:9).

Sullivan (2006, p. 214) explica esta preponderância do género masculino com a organização social do mundo antigo: faria sentido que o mensageiro de Deus fosse masculino, tido que se trata de uma função que, no plano terreno, é cumprida por homens. Do mesmo modo, pode estabelecer-se um paralelo com a divindade do panteão greco-romano Hermes/Mercúrio, mensageiro dos deuses, que viajava entre o Olimpo e a terra.

²⁰ O debate em torno da natureza dos anjos arrastou-se por vários séculos. Pseudo-Dionísio defendia que os anjos eram seres exclusivamente espirituais, em linha com a tradição judaica. Na época medieval, e até ao século XIII, os teólogos recorreram à terminologia aristotélica para discutir a *substância* angélica, preferindo referir-se à sua *matéria*, em lugar da sua *corporeidade* (Keck, 1998, pp. 31-32) – reforçando a sua ambiguidade e indeterminabilidade.

Apesar de se ler no *Livro de Génesis* (6:1-2) que alguns anjos tomaram para si esposas de entre as mulheres terrenas, com as quais tiveram filhos – podendo deduzir-se daqui que fossem do sexo masculino –, nos textos bíblicos mantém-se a assexualidade dos anjos – por exemplo, no *Evangelho de Mateus*, onde se apresenta Jesus Cristo a explicar que, no Céu, os anjos não casam (Mt 22:30), o que pretende inferir que não existe diferença de género entre os anjos no Céu.

Pode dizer-se que a ausência de definição direta e inequívoca ao género pretende, pois, refletir a sua condição espiritual e incorpórea, cuja existência não está condicionada pelas necessidades ou funções do corpo humano, não partilhando das suas paixões, e reforçando a coerência entre a sua natureza imaterial e o seu papel enquanto mediador do transcendente.

Apesar do seu papel de grande relevância na vida humana, as menções feitas nos livros canónicos, apócrifos e literatura pseudepígrafa hebraica raramente descrevem a aparência dos anjos de modo claro e direto. As principais referências bíblicas caracterizadoras aludem, essencialmente, à sua forma humana (Gn 18:2, Jz 13:6, Tb 5:4-5, Dn 3:92) e à aparência resplandecente ou relacionada com fogo (Is 6:6-7, Ez 1:27-28, Mt 28:3).

As asas, frequentemente consideradas na iconografia como elemento distintivo da figura angelical, não estão necessariamente presentes em todas as representações. De facto, esta característica não é consensual nas Escrituras. No episódio do *Sonho de Jacob* (Gn 28:12), por exemplo, subentende-se que as asas não fazem parte da idiosincrasia do anjo: na visão de Jacob (Fig. 2.11), os anjos sobem e descem uma escadaria que ligava os planos celeste e terrestre. Abre-se aqui espaço para a pergunta: se recorrem a uma escadaria, possuiriam asas?

Por outro lado, as visões de Isaías e de Ezequiel descrevem elementos das hostes angelicais com asas: «Os serafins estavam diante dele e cada um tinha seis asas: com duas asas cobriam o rosto, com duas asas cobriam o corpo, com duas asas voavam» (Is 6:2); «Os querubins estenderam as asas e elevaram-se da terra [...]. Cada um tinha quatro faces e cada um tinha quatro asas [...]» (Ez 10:19 e 21).

Mesmo sem menção direta da existência de asas, a capacidade de voar ou de se fazerem transportar no ar é transmitida através de várias alusões feitas à sua essência, que variam entre sugestões metafóricas – «Fazes dos ventos teus mensageiros, e dos

relâmpagos, teus ministros» (Sl 104:4) – e referências diretas – «Não tinha terminado esta oração, quando se aproximou de mim, em voo rápido, Gabriel, o ser que tinha presenciado anteriormente em visão» (Dn 9:21).



Fig. 2.11. William Blake (1757–1827). *O Sonho de Jacob* (1805). Tinta e aguarela sobre papel. The British Museum.

©The William Blake Archive (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blake_jacobs ladder.jpg).

Por seu turno, os Evangelhos oferecem curtas descrições do anjo. No entanto, a sua aparência nunca é revelada além dos traços essenciais, enfatizando, sobretudo, o seu aspeto resplandecente e etéreo e a indumentária branca. Recorrendo a um episódio em específico (a Ressurreição), relatado pelos quatro Evangelistas, pode-se verificar a congruência na associação do anjo ao fulgor, à luz e ao alvor das vestes²¹.

Da mesma forma, os textos apócrifos, embora não integrem o cânone bíblico, oferecem contributos relevantes para a compreensão das representações e atributos dos anjos. Revelam detalhes que, apesar de não resultarem em descrições inequívocas, reforçam o imaginário associado a estas figuras.

²¹ «O anjo do Senhor, descendo do Céu, aproximou-se e removeu a pedra [...]. O seu aspecto era como o de um relâmpago; e a sua túnica, branca como a neve» (Mt 28:2-3); «viram um jovem sentado à direita, vestido com uma túnica branca» (Mc 16:5); «apareceram-lhes dois homens em trajes resplandecentes» (Lc 24:4); «contemplou dois anjos vestidos de branco» (Jo 20:12).

Assim, surgem como elementos recorrentes, tal como nas Sagradas Escrituras, a luz e o resplendor, que identificam a proximidade dos anjos com a divindade. Esta associação direta do celestial com o fulgor luminoso pode ler-se, por exemplo, no *Protoevangelho de Tiago* (Protoev. Tg.): «E luz brilhava com eles. Pois um anjo do Senhor estava com eles [...]» (Protoev. Tg. XXIII:3, in Lourenço, 2022, p. 65). No *Evangelho de Pseudo-Mateus* (Lourenço, 2022, p. 153 e p. 155) a aparência dos anjos associa, ainda, a luminosidade, a beleza e a juventude: «apareceu um rapaz lindo diante dela, vestido com veste resplandecente» (XIII:1), «um jovem resplandecente» (XIII:5). Ainda em Pseudo-Mateus, o Arcanjo Gabriel é descrito como «um jovem, cuja beleza não pode ser descrita» (IX:2, in Lourenço, 2022, p. 143), consolidando uma imagem marcada pela beleza, pela perfeição estética e pelo esplendor.

Outro atributo mencionado nos apócrifos é a capacidade de voo, que, ainda que nem sempre acompanhada por uma descrição física de asas, sublinha a função dos anjos como mensageiros divinos e a sua faculdade de se transportarem entre o céu e a terra. Pseudo-Mateus (Lourenço, 2022, p. 123 e p. 175) faz referência a esta dinâmica: «o anjo voltou para o céu» (III:3) e «[um anjo do Senhor] voou para o céu» (XXI). Mais raramente, encontra-se a menção explícita de asas como parte integrante da figura angelical, como sucede na *Narrativa de José de Arimateia* (III:4 e IV:3, in Lourenço, 2022, p. 445 e pp. 449-451), onde se descrevem «querubins e seres de seis asas comandados pela tua divindade a guardar o jardim do paraíso». Esta última imagem remete à tradição veterotestamentária e aproxima-se de representações que se tornaram comuns na arte cristã, como aquela que se conhece dos «seres viventes» descritos por Ezequiel (Ez 10:19-21).

Nos Livros de Enoch, a presença de asas surge de modo pontual e, por vezes, ambíguo. No *Livro de Enoch*, há uma única referência aos anjos como tendo asas: «they took to themselves wings and flew» (En 61:1, in Charles, 1912), cuja formulação «tomaram para si asas» não esclarece se as asas seriam um atributo natural dos anjos. No *Segundo Livro de Enoch* (ou *Livro dos Segredos de Enoch*), encontram-se duas referências mais explícitas: «the angels took him on to their wings and bore him up» (2 En 3:1, in Morfill, 1896) e «two hundred angels, who rule the stars [...] and fly with their wings» (2 En 4:1-2, in Morfill, 1896), sendo esta, segundo Martin (2001, p. 16), a única fonte apócrifa a apresentar descrições diretas de anjos alados.

Este imaginário é reforçado, no início do século III, por Tertuliano, ao afirmar que «todo o espírito é alado, anjos e demónios» (Martin, 2001, p. 18), sustentando o simbolismo das asas enquanto metáfora da mobilidade, rapidez e circulação entre as esferas celeste e terrestre. As asas revelam-se, por isso, um elemento essencial do mensageiro celeste, embora seja importante continuar a encarar o anjo como ser imaterial no mundo material.

Apesar da relevância dada à capacidade de tomar voo, o distintivo principal destes seres celestes continua a ser a sua luz e o seu esplendor – característica-chave identificada nos livros canónicos e apócrifos, conforme já referido. A iconografia apócrifa realça, sobretudo, o esplendor luminoso como sinal distintivo dos anjos e a descrição inicial do *Segundo Livro de Enoch* é paradigmática: dois homens de estatura colossal, com rostos que *brilhavam como o sol*, mãos com a *alvura da neve*, olhos como uma *luz ardente* e ostentando asas *mais brilhantes do que ouro* (2 En 1:6, in Morfill, 1896).

A associação à luz passa, ainda, pela identificação da presença divina com o fogo (algo que já se encontra no Antigo Testamento, em Is 6:6-7), assim como de todos os seres associados: «*flaming angels*» (2 En 8:9, in Morfill, 1896), «*fiery troops of great archangels*» (2 En 20:1, in Morfill, 1896). No relato em que Enoch reproduz o discurso de Deus sobre a Criação, admite-se que as hostes celestes foram criadas partindo da essência do fogo: «*And from the rock I cut off a great fire, and from the fire I created the orders of the incorporeal ten troops of angels*» (2 En 29:1-2, in Morfill, 1896).

Deste modo, a leitura dos apócrifos permite identificar um conjunto coerente de atributos – a luz, o esplendor, a juventude, a beleza, as asas e a capacidade de voar – que complementa e amplia as referências canónicas. Estas descrições, simultaneamente concretas e simbólicas, viriam a influenciar as representações visuais posteriores, contribuindo para a consolidação de uma iconografia do anjo, onde o fulgor e a graça formal se unem para revelar a sua função de mensageiro e guardião. Assim, conquanto se mantenha fisicamente difícil de distinguir entre anjos e homens e se insista na figuração antropomórfica do anjo, a realidade é a de que a natureza do anjo é desconhecida e, portanto, não pode ser plenamente representada. Não havendo, pois, uma imagem única e específica que lhes possa ser atribuída, concede-se que os artistas tenham tomado, das descrições textuais, os detalhes que mais se prestavam à representação visual do anjo, no seio da sua religião. E, com a evolução das mentalidades, é natural reconhecer o progresso

artístico dos movimentos e dos artistas no tratamento das temáticas em torno da figura angelical.

Se nas Escrituras canônicas e apócrifas a figura do anjo se apresenta de forma fragmentária – ora associada à luz, à beleza e à juventude, ora ao voo e, por vezes, às asas –, é no tratado *De Coelesti Hierarchia* de Pseudo-Dionísio Areopagita (séc. VI) que estes elementos dispersos são reunidos e sistematizados de modo abrangente. Obra de profunda influência na escolástica medieval, *De Coelesti Hierarchia* define a hierarquia angelical em nove ordens de anjos, distribuídas em três esferas, segundo a sua proximidade a Deus e à Humanidade: Serafins, Querubins e Tronos; Dominações, Virtudes e Potestades; Principados, Arcanjos e Anjos (Pseudo-Dionísio, c. 500/2007, p. 125). Neste contexto, é de notar que esta sistematização de figuras aladas também se inspirou em tradições culturais anteriores, como as representações de divindades aladas na Antiguidade Clássica e no Médio Oriente, demonstrando como o imaginário visual é construído por apropriações e contaminações de imagens pré-existentes.

A classificação de Pseudo-Dionísio não é meramente descritiva. Vem criar, ainda, um quadro simbólico que, além de orientar a teologia e a liturgia, fornece à arte cristã medieval um modelo coerente para a representação visual dos seres celestes, tornando o inefável visível. De facto, Pseudo-Dionísio destaca-se pela harmonização da mística com a teologia cristã, inserido no contexto neoplatónico do seu tempo, sendo especialmente relevante por defender o recurso à perspectiva simbólica das imagens verbais (Pseudo-Dionísio, c. 500/2007, pp. 103-104), como forma de compreender os desígnios divinos (Peers, 2001, p. 90).

Assim, *De Coelestis Hierarchia* não apenas estrutura o cosmos espiritual, como contribui para moldar as representações artísticas, oferecendo aos artistas um enquadramento simbólico sólido. Cada ordem angélica passa a estar associada a funções e atributos próprios – como a purificação, a iluminação ou a governação –, o que facilita a codificação iconográfica. Com este sistema, a iconografia do anjo deixa de ser uma soma de traços isolados e torna-se um reflexo visual da hierarquia espiritual, permitindo ao fiel reconhecer na imagem o lugar e o papel de cada entidade no cosmos divino.

Na sua perspectiva, a hierarquia não implica graus de importância, mas diferentes funções e modos de participação na luz divina, que é recebida pelos coros mais elevados e transmitida aos inferiores (Pseudo-Dionísio, c. 500/2007, p. 150). Ao descrever as várias

classes de anjos, o teólogo pretende identificar o significado simbólico das respetivas ordens e, através da descrição das suas idiossincrasias, revela a sua natureza e incumbência. Assim, o esquema hierárquico torna-se não apenas uma descrição do mundo angélico, mas também um modelo pedagógico de santificação e partilha mística.

De acordo com Pseudo-Dionísio, os símbolos são uma porta para aceder a Deus, tornando-O acessível, através do recurso a esquemas visuais que são mais facilmente apreendidos e interpretados (Peers, 2001, p. 93). Qualquer elemento simbólico assume, pois, a tarefa de revelar algum traço do carácter dos entes celestiais. Para o místico grego, é evidente que o propósito do discurso simbólico é ser pedagógico e elucidar aqueles que procuram granjear o conhecimento divino – posição que encontra eco no que Durand (2022, pp. 78-79) defende ao referir-se à imagem simbólica como ato produtivo e didático, indissociável da capacidade de comunicação humana.

De acordo com Luís Casimiro (2004, p. 532), os séculos IV e V viram abrir-se o debate em torno das hierarquias celestes. Apesar de serafins, querubins, arcanjos, etc., serem todos identificados como anjos²², tornou-se importante diferenciá-los dentro dessa categoria geral.

No seu tratado, Pseudo-Dionísio apresenta uma visão profundamente teológica da hierarquia angelical como estrutura de mediação e iluminação divina. Começa por explicitar aquilo que designa de hierarquia: «[...] es un orden sagrado, un saber y actuar asemejado lo más posible a lo divino y que tiende a imitar a Dios en proporción a las luces que recibe de Él» (Pseudo-Dionísio, c. 500/2007, p. 114). Colhendo informação já presente na própria Bíblia, Pseudo-Dionísio delineia uma hierarquia de seres celestiais com nove ordens de anjos, divididas em três coros, cada um com funções e atributos específicos, estruturando-os de modo dinâmico (v. Quadro 2.2). O primeiro coro comporta a tríade de Serafins, Querubins e Tronos, os mais próximos de Deus e fontes diretas de luz e sabedoria. O coro intermédio respeita a Dominações, Virtudes e Potestades, que refletem o poder ordenado e a transmissão equilibrada do Divino. O terceiro coro, sendo o mais

²² É interessante verificar que Dionísio justifica o emprego do termo *anjo* para os seres de todas as ordens celestiais, através de referências bíblicas que aludem aos *anjos*. Na mesma nota, Tomás de Aquino afirmou que, apesar da palavra *anjo* significar *mensageiro*, todos os espíritos celestes podem ser designados de anjos, na medida em que «manifestam as coisas divinas» (Casimiro, 2004, p. 519). Mas é de relevar que é difícil dizer se, a cada menção feita na Bíblia a um anjo, a intenção é diferenciar alguma das classes, em particular, ou se se mantém uma designação genérica. O certo é que algumas referências são mais específicas na sua descrição, tornando uma imagem mais concreta de determinadas *categorias* de anjo.

próximo da Humanidade, é composto por Principados, Arcanjos e Anjos, que são encarregues da liturgia terrena, da mediação e da ação pastoral.

Coros	Ordem	Função / Descrição
<i>Primeiro</i>	<i>Serafins</i>	Seres de fogo e de luz, que cantam louvor a Deus
	<i>Querubins</i>	Simbolizam sabedoria e conhecimento divino; múltiplos olhos e asas, representando a sabedoria e conhecimento perfeitos, pois <i>veem</i> todos os aspetos do Divino
	<i>Tronos</i>	Simbolizam justiça e autoridade divina; servem como carruagem (<i>merkabah</i>) de Deus
<i>Segundo</i>	<i>Dominações</i>	Regulam os deveres dos anjos inferiores; representam poder e autoridade sobre a criação.
	<i>Virtudes</i>	Realizam milagres e espalham a graça divina na Terra.
	<i>Potestades</i>	Protetores da ordem cósmica; combatem forças do mal; garantem harmonia do universo.
<i>Terceiro</i>	<i>Principados</i>	Guardiões das nações e cidades; inspiram líderes e protegem reinos.
	<i>Arcanjos</i>	Mensageiros de Deus, que comunicam os Seus desígnios à humanidade.
	<i>Anjos</i>	Mais próximos dos humanos; são guardiões e mensageiros que assistem aos humanos na vida diária.

Quadro 2.2.: *Síntese das nove ordens de anjos.*

Este modelo funcional revela-se essencial não só para a teologia, mas também para a liturgia e produção artística medieval, ao estruturar a representação simbólica – cada coro remetendo a atributos específicos (como purificação, iluminação, governação ou intermediação), e articulando a circulação da luz divina desde os mais próximos do trono divino até à humanidade.

Do ponto de vista iconográfico, a sistematização dionisiana contribuiu para a consolidação da imagem do anjo alado. Mesmo que a Bíblia não seja totalmente explícita sobre a presença de asas em todos os anjos, a sua sistematização, inspirada em fontes veterotestamentárias, como as visões de Isaías e Ezequiel, ofereceu um modelo claro que se tornou padrão na arte cristã, em parte devido à sua influência neoplatónica e à necessidade de traduzir a mobilidade e a imaterialidade do espírito em forma visual.

São Tomás de Aquino, na sua *Summa Theologiae*, reforça a natureza incorpórea dos anjos, explicando que, apesar da ausência de um corpo físico, podem assumir aparências visíveis quando necessário para a comunicação com os humanos (Aquino, 1265-1274/2009, Q.51, art. 2, pp. 128-129).

O ideário de Tomás de Aquino parte de uma fusão de ideias entre os preceitos cristãos e a filosofia escolástica, pensamento amplamente difundido nas universidades medievais da época, pregando, assim, uma união entre a razão e a fé, com o intuito de reforçar o entendimento e a aceitação dos mistérios divinos. Nesse sentido, e adotando uma estrutura de questão/resposta, pretende que a *Summa Theologica* elucide os fiéis sobre as questões mais marcantes da fé cristã.

Aquino adota, igualmente, a divisão em três hierarquias e nove coros, fundamentando-a nas Escrituras e em autores anteriores²³: «Isaías fala dos Serafins; Ezequiel, dos Querubins; Paulo, dos Tronos, das Dominações, das Virtudes, das Potestades, Principados; Judas fala dos Arcanjos, enquanto o nome dos Anjos está em muitos lugares das Escrituras» (Aquino, 1265-1274/2009, Q.108, art. 5, p. 772). Tomás de Aquino, ao comparar as sistematizações de Pseudo-Dionísio e de Gregório Magno, sublinha, ainda, que o primeiro privilegia o significado espiritual dos nomes, enquanto o segundo se foca nas funções externas de cada ordem.

Embora a hierarquia angélica proposta por Pseudo-Dionísio seja fundamental para a teologia cristã, Tomás de Aquino reorienta a discussão para a função primária dos anjos. Para o autor, mais importante do que a categorização das ordens é a sua missão como emissários divinos, incumbidos de cumprir as tarefas designadas por Deus. Os anjos são, antes de tudo, agentes da providência divina, instrumentos que conectam a vontade de Deus ao mundo criado. A hierarquia, longe de ser um sistema estático, é uma cadeia de comando pela qual os anjos de ordens superiores iluminam os de ordens inferiores, garantindo que o plano divino seja executado de forma ordenada e eficaz (Aquino, 1265-1274/2009, Q. 112, art. 1, pp. 808-811).

A sua abordagem reforça a dimensão pedagógica e pastoral do anjo, legitimando a sua representação antropomórfica, com elementos como asas ou luminosidade, como recurso visual que permite ao olhar humano apreender o invisível. Assim, a teologia

²³ Ao longo de toda a *Summa Theologica*, Tomás de Aquino argumenta em torno da natureza do anjo recorrendo aos escritos de diversos teólogos e filósofos, como Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Damasceno, São Gregório Magno, entre outros.

fornece o porquê da visibilidade, mesmo que a forma concreta seja uma adaptação para a apreensão terrestre.

Neste sentido, a sistematização dionisiana, endossada por Aquino, não é apenas um exercício teológico, mas uma estrutura que, indiretamente, legitima e orienta a iconografia. Ao organizar o cosmos espiritual, oferece aos artistas um quadro de referência para a representação de seres que, de outra forma, seriam inefáveis ou, como se pode ver em algumas descrições, por vezes intimidantes e de difícil visualização. A necessidade de tornar o divino acessível e compreensível para os fiéis impulsiona a criação de uma linguagem visual que, embora inspirada nas Escrituras, se adapta às convenções artísticas e culturais de cada período. A forma antropomórfica, mesmo que com a adição de asas ou a sugestão de luminosidade, torna-se o veículo preferencial para comunicar a presença e a função angélica.

É de notar que, para a Cristandade medieval, as Sagradas Escrituras são a principal fonte de entendimento do universo, e daí a sua presença tão marcante nas várias esferas da vida humana. Com base naquilo que estudariam Tomás de Aquino, São Boaventura e outros teólogos medievais, evidencia-se que o universo é povoado por um número indeterminado de anjos que servem a Deus e guiam a Humanidade. Assim, as histórias de anjos mencionadas na Bíblia tornam-se familiares através de uma variedade de manifestações, de onde se destacam as representações artísticas e decorativas dos próprios templos. Este processo de visualização e popularização, contudo, mantém uma linha de ambiguidade: a forma visível é *um meio para o espírito*, e não o espírito em si, preservando a sua natureza incorpórea e, frequentemente, assexuada ou andrógina, como se verá em detalhe na evolução iconográfica. Esta ambiguidade entre a invisibilidade da essência e a visibilidade da manifestação constitui um dos traços centrais da iconografia angelical: a tensão dialética entre o que é e o que se mostra, entre o espírito e a imagem.

2.3. A representação do anjo na História da Arte: da Cristandade primitiva à Contemporaneidade

Como foi referido na introdução a este capítulo, a figura do anjo constitui um dos elementos mais constantes e, simultaneamente, mais mutáveis da iconografia cristã, refletindo a tensão permanente entre a transcendência e a materialidade, entre a necessidade de *tornar visível o invisível* e a consciência da impossibilidade dessa tarefa. Como observa Hans Belting (1994, pp. 45-46), a arte sacra enfrentou o desafio epistemológico de materializar o espiritual através dos códigos visuais de cada época, e o anjo emerge como caso paradigmático desta tensão.

É de notar que a teologia medieval foi fundamental não apenas para legitimar a iconografia dos anjos, mas também para articular as suas representações em sistemas simbólicos coerentes, capazes de transmitir conceitos complexos de forma visualmente inteligível. Para Caroline Walker Bynum (2013, p. 4), a materialidade, por exemplo, através de imagens e relíquias, serviu como mediação do divino: «they provide access to and act for the divine». Nesse quadro, a imagem não é apenas um ornamento, mas um instrumento de comunicação espiritual. Belting (1994) chama a atenção para o impacto desta visibilidade, ao notar que «once the object of religion is made visible in the image, the purity of a concept that only the true initiates can know is called into question. The visible image of God is adapted to a human perception that is no more than a means to an end» (Belting, 1994, p. 45). Assim, o sagrado e o visível entrelaçam-se em sistemas simbólicos codificados, evidenciando o papel da imagem como mediadora entre o mundo invisível e o observável.

Partindo das fundações analisadas anteriormente – as influências iconográficas da Antiguidade clássica e as fontes textuais bíblicas, apócrifas e patrísticas –, esta secção pretende revelar, sinteticamente, a evolução visual da figura angélica, desde as representações fundacionais do Paleocristianismo, até às mais ousadas propostas da época contemporânea.

As primeiras manifestações do anjo na arte cristã surgem nas catacumbas romanas dos séculos III-IV, onde a figura se apresenta como jovem imberbe e áptera, refletindo tanto a influência dos modelos clássicos, quanto à cautela eclesiástica face aos riscos da idolatria (Martin, 2001, pp. 20-21). Na realidade, a presença do anjo não é comum na arte

paleocristã, excetuando cenas narrativas essenciais, como a *Anunciação*, onde o fresco mais antigo, datado século III e localizado na catacumba de Santa Priscilla, mostra o Arcanjo Gabriel como uma forma humana áptera.

Nestes espaços funerários subterrâneos, o anjo surge com a função primordial de guia e protetor da alma no seu trajeto escatológico, um pouco como os *daemones* e os *genii* funerários greco-romanos, numa apropriação estratégica dos motivos pagãos (Martin, 2001, p. 23; Jensen, 2000, p. 17), mas *ressignificando-os* dentro de uma nova semântica cristã. A ausência de asas nestas representações não revela, portanto, uma lacuna iconográfica, mas antes a permanência consciente de convenções visuais onde a identidade angelical era reconhecida principalmente pelo contexto narrativo. Esta escolha pelo antropomorfismo justifica-se pela facilidade de reconhecimento, embora a correta interpretação dependa, em última análise, de um conhecimento prévio das Sagradas Escrituras.

A transição decisiva ocorre com a oficialização do Cristianismo sob Constantino (313 d.C.), quando a necessidade pragmática de visualização do Divino supera definitivamente as reservas teológicas. Neste momento, o receio da idolatria é ultrapassado pela necessidade de representar o símbolo e o desenvolvimento de uma iconografia específica opera uma síntese sincretista fundamental. Assim, a iconografia apropria-se deliberadamente da Niké para forjar a imagem do anjo alado canônico. A figura da Niké – feminina, alada, associada à vitória e à velocidade – oferecia uma solução visual imediata: um corpo humano reconhecível, dotado de asas que simbolizavam a mobilidade entre os planos, sem a complexidade das quimeras mesopotâmicas. A apropriação é tão bem-sucedida que se torna o modelo canônico. A forma de um ser humano com asas torna-se a metáfora visual perfeita para um ser que não era humano, e não era Deus, mas um mensageiro liminar.

A partir do século V, a figura do anjo consolida-se tematicamente, tornando-se recorrente em cenas cristológicas e marianas. A *Hierarquia Celeste* de Pseudo-Dionísio Areopagita terá sido um contributo essencial para esta reformulação conceptual. A noção de um mensageiro que viaja entre planos consolidou o recurso à representação das asas e introduziu a sugestão de voo nas figurações sacras. Tal como se pode ver no mosaico com a cena da *Adoração dos Magos*, em Santa Maria Maior de Roma, em que o Arcanjo

Gabriel pode ser observado a pairar num plano elevado, perante a figura sentada da Virgem Maria (Fig. 2.12).

Como sublinha Glenn Peers (2001, pp. 37-40), a teologia bizantina que questiona a natureza corpórea ou incorpórea dos anjos adotará o conceito de corpo subtil («subtle body»). Esta definição serve como forma de caracterizar os anjos, relevando-os como uma substância etérea que permite a sua manifestação e, assim, uma aparência, justificando-se a criação de uma iconografia. Esta conceptualização permite a consolidação do anjo como cortesão celeste nos mosaicos bizantinos (Fig. 2.13), representado com vestes luxuosas, dotado de asas e grande beleza, elementos pictóricos que o identificam na qualidade etérea e divina da sua essência, e não como uma substância carnal (Peers, 2001, pp. 51-52).



Fig. 2.12. *Adoração dos Magos* (século V). Mosaico.
Basílica de Santa Maria Maior (Roma, Itália).

©Hugo De Keersmaecker (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_Maggiore_25.jpg).

Paralelamente, generaliza-se uma aparência andrógina, excluindo-se traços marcadamente masculinos, como a barba, para acentuar a natureza assexuada destes seres celestes. A escolha do modelo andrógino, responde a uma necessidade teológica profunda: «A female model for a male figure gave winged angels a gender-neutrality that anthropomorphized angels had not had» (Martin, 2001, p. 23), resolvendo o paradoxo de representar uma entidade que transcendia todas as categorias humanas. Este processo de feminização gradual não constitui uma ruptura pontual, mas o resultado de uma evolução lenta da piedade cristã medieval. Como demonstra Faure (1994, par. 40), a devoção mariana em ascensão contribuiu decisivamente para tornar o anjo um ser de traços mais

suaves, corpo mais leve e longas cabeleiras – transformação que o autor designa como uma progressiva *feminização* da figura celeste, inseparável da humanização do próprio Cristo.

Assim, as características exclusivamente masculinas inicialmente presentes (como a barba) foram desaparecendo a partir do século IV, caminhando no sentido de uma figuração andrógina (MacCulloch, 2024, pp. 18-19), justificada, ainda, pela tradição mística que a interpretava à luz de uma simbologia de plenitude e perfeição (Pseudo-Dionísio, c.500/2007, p. 118).

Neste sentido, a representação do anjo transcende os estereótipos de género: o rosto delicado sugere pureza; o corpo jovem e musculado, mas não excessivamente virilizado, evoca força espiritual (Pseudo-Dionísio, c.500/2007, p. 159). Esta fusão de traços masculinos e femininos gera, portanto, uma estética que escapa a classificações rígidas, reforçando a função liminar do anjo como mediador entre realidades distintas.



Fig. 2.13. Cristo Pantocrátor, ladeado por Anjos (século VI). Mosaico.
Basílica de São Vital (Ravena, Itália).

©Elisa Lanconelli (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Face_to_face_with_Byzantine.jpg).

A Idade Média ocidental assiste à codificação sistemática e hierarquizada da figura do anjo, processo profundamente marcado pela receção e assimilação do tratado de Pseudo-Dionísio Areopagita. A distinção entre natureza espiritual e função, como explicam Martí Bonet e Monasterio Sánchez (2017, p. 95), é crucial para compreender a representação do anjo medieval: «la palabra ángel significa mensajero; pero el nombre de ángel es nombre de oficio, no de naturaleza. Siempre son espíritus, pero solo son ángeles en cuanto son enviados».

Esta dupla dimensão – ontológica e funcional – traduz-se visualmente na sistematização dionisiana em nove coros celestes, agrupados em três hierarquias distintas. Esta organização legitima teologicamente uma distinção visual rigorosa entre as diversas ordens angélicas, desde os Serafins, descritos com «seis alas llenas de ojos, llamas en las manos, color rojo» até aos Querubins representados com «cuatro alas, globo en cada mano, color azul» (Martí Bonet & Monasterio Sánchez, 2017, p. 97). Contudo, esta estrutura hierárquica não permanece como um mero constructo teológico, mas materializa-se de forma tangível na arte medieval.

A própria arquitetura das catedrais góticas torna-se o suporte físico para esta visão celestial ordenada. Como se pode observar nos programas escultóricos dos pórticos de catedrais como as de Chartres ou Saint-Denis, figuras de anjos organizam-se de modo a espelhar a ordem dionisiana, com os Serafins e Querubins – as ordens mais elevadas que contemplam diretamente Deus – ocupando as posições mais próximas da representação de Cristo, nas arquivoltas dos tímpanos (Katzenellenbogen, 1964, pp. 59, 83 e 86).

Em território português, esta influência é visível, ainda que de forma mais sóbria, no Portal Real do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha. As arquivoltas acolhem um cortejo escultórico de figuras onde se contam profetas, anjos músicos, mártires e querubins, que, embora não tão rigidamente categorizadas como nos modelos franceses, sugerem uma organização celestial, refletindo uma tendência do Gótico final português para fundir a rigidez hierárquica com uma crescente humanização das figuras (Miranda & Vieira da Silva, 1995, p. 164).

No contexto específico português medieval, destacam-se, pela sua relevância iconográfica, duas representações: a do Anjo Músico e a do Anjo Custódio.

O Anjo Músico funciona não apenas como ornamento decorativo, mas como materialização da harmonia divina ou a personificação da música celeste que rodeavam as figurações divinas, em particular da Virgem e de Cristo (Simões, 2010, p. 26). Estes anjos instrumentistas seriam representados sob vários suportes, desde a escultura à iluminura.

Nos túmulos góticos portugueses, encarnavam visualmente o consolo para os vivos e o guia para os mortos no seu percurso transcendente, pois o toque celestial anunciava a glória da alma na Ressurreição, cumprindo o seu papel de mensageiros que declaram a chegada do Filho do Homem na hora do Juízo Final, conforme se atesta pelas iluminuras do *Apocalipse do Lorrão* (Fernandes, 2017, p. 19).

Um exemplo canónico desta iconografia encontra-se nas faces laterais dos túmulos reais de D. Pedro I e D. Inês de Castro (datados do século XIV), no Mosteiro de Alcobaça. As bandas esculpidas da arca funerária apresentam estes anjos músicos a formar uma orquestra celestial, com variados instrumentos (como a harpa, a flauta ou o alaúde), ilustrando a entrada da alma na harmonia eterna do Paraíso.

Na baixa Idade Média, emergem as figuras angélicas protetoras encarnadas pelo Anjo Custódio. Frequentemente representado nas portas ou entradas de construções, de espada em mão, ou segurando uma espada e uma coroa, simboliza a sua função como guardião espiritual e militar, personificando, mesmo, a proteção de entidades *coletivas* – como castelos, cidades e reinos. A partir do século XIV, surge, ainda, em monumentos sepulcrais, como espíritos protetores do defunto (Monasterio Sánchez & Martí Bonet, 2017, p. 107).

É de nota que a ideia de um anjo guardião individual remonta ao Antigo Testamento, como se lê no Salmo 91:11: «Ele deu ordens aos seus anjos, para que te guardem em todos os teus caminhos». No século III, Orígenes, nas suas *Homilias sobre o Evangelho de Lucas* (c. 233-244/2025), reforça esta noção de anjo guardião ao comentar, por exemplo, na aparição aos pastores, como os anjos cuidam dos fiéis (Hom. 12), enfatizando que, quando os fiéis se juntam para rezar, cria-se uma dupla assembleia, de homens e dos seus respetivos *anjos da guarda* (Hom. 23), e, ainda, revelando a presença e a distinção de um *anjo bom* e um *anjo tentador*, que acompanham cada alma (Hom. 35).

A sua iconografia reflete a crescente interiorização da espiritualidade característica da *devotio moderna*²⁴. O anjo torna-se um companheiro na jornada espiritual, na senda dos vários episódios onde o Arcanjo Rafael se revela como guia. Para Monasterio Sánchez e Martí Bonet (2017, p. 107), a ideia do anjo custódio para cada indivíduo – o anjo da guarda, que figura como *proteção individualizada do fiel* – consolida-se plenamente a partir do século XVII.

O Anjo da Guarda, ou Anjo Custódio, conhece uma popularidade notável em Portugal a partir do século XV, transcendendo a esfera estritamente privada para assumir um papel na ideologia régia. Um exemplo paradigmático é o *Anjo Custódio de Portugal* representado no *Livro de Horas de Dom Manuel* (c. 1517-1530), atribuído a António de

²⁴ No final da Idade Média, uma crescente preocupação com a vida interior e a ética pessoal, bem como a disseminação de práticas devocionais privadas, centradas na experiência individual de Deus, conduziu ao desenvolvimento da *devotio moderna* (Mendes, 2023, pp. 72-73).

Holanda (1480-1557). Nesta iluminura, o anjo, armado com lança e um escudo decorado com as quinas reais, assume explicitamente a dupla função de protetor do soberano e da nação.

No campo da escultura, destaca-se, ainda, uma obra emblemática, hoje patente no Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra), atribuída a Diogo Pires, o Moço. Este *Anjo Custódio do Reino*, ou *Anjo Heráldico* (Fig. 2.14), é uma escultura em pedra de Ançã, datada do primeiro quartel do século XVI, e proveniente do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (inv. 4102). Esta peça consagra, visualmente, a função tutelar e militar da entidade angélica. O *Anjo Custódio* de Santa Cruz de Coimbra, de rosto efeminado e sorriso enigmático, surge numa pose solene, recaindo o foco da leitura sobre o escudo das Quinas, que sustenta firmemente com ambas as mãos, ao nível do peito. Assume uma postura de guarda, materializando a sua função de vigilância e proteção explícita do Reino, reforçando, assim, a ligação intrínseca entre o poder celestial e a soberania terrena.



Fig. 2.14. Diogo Pires, o Moço (século XVI). *Anjo Heráldico* (século XVI). Pedra de Ançã. Museu Machado de Castro (Coimbra, Portugal).

©Manuel Botelho (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diogo_Pires-o-Mo%C3%A7o_Anjo_Her%C3%A1ldico_Museu_Machado_Castro_IMG_1493.JPG).

Por seu turno, o Renascimento introduz uma humanização progressiva e radical do anjo, transformando o ser hierático e simbólico medieval num ideal de beleza antropomórfica e harmoniosa, que reflete os novos valores humanistas. Esta humanização

não surgiu abruptamente com o Renascimento, mas foi preparada por uma transformação gradual da antropologia angelical ao longo dos séculos XII e XIII. Faure (1994, par. 43) documenta como a imitação do Cristo sofredor substituiu progressivamente a imitação dos anjos como ideal espiritual, conduzindo ao que designa de passagem de «l'angélicité de l'homme» para «l'humanité de l'ange» – processo que preparou o terreno para a plena humanização renascentista da figura angelical.

A rutura com a rigidez gótica, já ensaiada no Norte da Europa por artistas como Claus Sluter, na Borgonha – e que se afasta das figuras solenes e rígidas que ladeiam os pórticos das catedrais góticas (Gombrich, 1951, pp. 168-169) –, ganha o seu ímpeto decisivo em Florença. A génese desta revolução estética reside na atitude dos mestres do *Quattrocento*, que abandonam as fórmulas tradicionais medievais para adotar uma vigorosa e independente observação da natureza. O estudo do corpo humano e a *perspetiva* – que aumenta a ilusão de profundidade da cena, recorrendo ao uso de linhas de fuga e pontos de convergência (Gombrich, 1951, pp. 166-168) – permitiu aos artistas, pintores e escultores, humanizar as suas representações, crescidas em realidade e expressividade física.



Fig. 2.15. Simone Martini (1284-1344). *Anunciação* (c. 1333). Têmpera sobre madeira. Galeria Uffizi (Florença, Itália).

©Gleb Simonov

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_%E2%80%94_Annunciation_with_St._Margaret_and_St._Ansanus.jpg).



Fig. 2.16. Fra Angelico (1395-1455). *Anunciação* (c. 1440). Pintura a fresco.

Museu do Convento de San Marco (Florença, Itália).

©Galeria Uffizi ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ANGELICO,_Fra_Annunciation,_1437-46_\(2236990916\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ANGELICO,_Fra_Annunciation,_1437-46_(2236990916).jpg)).

Esta complexa transição estética é perfeitamente ilustrada pelo contraste entre representações da Anunciação gótica e renascentista – na plasticidade, no naturalismo, na representação arquitetônica, no posicionamento dos corpos, no dinamismo compositivo.



Fig. 2.17. Sandro Botticelli (1445-1510). *Anunciação* (c. 1490-1495). Têmpera sobre madeira.

Museu e Galeria de Arte de Kelvingrove (Glasgow, Reino Unido).

©1000Museums (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AnnunciazioneBotticelli-1490.jpg>).

Enquanto o exemplar tardo-gótico de Simone Martini (Fig. 2.15) privilegia a linha elegante, a gestualidade expressiva contrastando com o fundo dourado (Gombrich, 1951, p. 154), já no Renascimento inicial, Fra Angelico (Fig. 2.16), embora mantendo a modéstia

da Virgem e a singeleza da cena, aplica a perspectiva, inserindo o anjo numa galeria claustral pintada com exímio domínio da tridimensionalidade (Gombrich, 1951, pp. 181-182). Também Botticelli (Fig. 2.17) representa as personagens com uma graça algo melancólica, recorrendo ao uso de linhas fluídas e elegantes, que elevam a beleza idealizada da Renascença, imbuindo a cena bíblica de uma emotividade poética e um profundo simbolismo. A representação do Arcanjo Gabriel sofre, nestas três obras, uma progressão notável, que reflete a deslocação do foco artístico na transição do Gótico para o Renascimento.

Em Martini, o anjo é um ser etéreo e linear: as asas altas e ornamentadas, o manto finamente decorado e a inclinação cortês do corpo, ancoram-no no domínio do transcendente, funcionando como mensageiro celeste cuja aparição *rompe* o plano terreno. Em Fra Angelico, por seu turno, o anjo ganha corporeidade; a luz modela suavemente o volume do corpo, as asas assumem tonalidades iridescentes que sugerem a sua natureza espiritual, e a sua postura recolhida transmite a placidez contemplativa que o aproxima do plano divino. Finalmente, em Botticelli, a humanização é mais acentuada: o gesto de aproximação, a ligeira torção do tronco e o movimento ondulante das vestes – como se animadas por um sopro interior – conferem-lhe dinamismo emocional, transformando a mensagem angélica num ato de comunicação quase íntimo. Nesta leitura, a evolução do anjo anuncia a tendência renascentista de aproximar o sagrado da esfera do tangível.

O Humanismo também contribui para fixar a imagem destes seres numa «iconografia de luz e sabedoria através da representação de cabeças aladas» que se tornaram elementos decorativos recorrentes na pintura, na escultura, na ourivesaria e na arquitetura do período, salientando-se em frisos, arquivoltas, colunas e outros campos compositivos (Craveiro, 2012, p. 64).

A tensão entre a técnica e a piedade, em aliança com a nova leitura do corpo humano, prepara o terreno para a síntese filosófica entre arte e teologia. Esta transformação é profundamente influenciada pelo neoplatonismo florentino, tendência liderada, agora, por Marsílio Ficino. O neoplatonismo também facilitou a adaptação de figuras aladas da Antiguidade Clássica, nomeadamente de Eros, à iconografia cristã renascentista, como que num processo de *angelização* do mito clássico (Brandão, 2014, pp. 151-152). Esta fusão entre a filosofia clássica e a teologia cristã, impulsionada pela leitura que Ficino fez de Pseudo-Dionísio Areopagita, permite que o anjo seja representado não apenas como um

mensageiro, mas como uma personificação da beleza divina, apreensível pelos sentidos humanos. Segundo Panofsky (1955, p. 2), o próprio Marsilio Ficino define o Homem como «a “rational soul participating in the intellect of God, but operating in a body”, he defines him as the one being that is both autonomous and finite»²⁵.

A nova ênfase humanista e a revalorização da Salvação têm reflexo direto na representação da hierarquia celeste, conferindo uma proeminência acrescida aos arcanjos, os únicos anjos identificados pelo seu nome (Craveiro, 2012, pp. 64-65). Pode afirmar-se que o Arcanjo Gabriel ganhou particular centralidade como mensageiro da Encarnação, tornando as cenas da *Anunciação* um dos temas mais explorados e inovadores do período (Craveiro, 2012, p. 66). Esta primazia iconográfica demonstra o foco na intermediação, que dignifica a relação Humanidade-Divino e acentua a matriz humanizada dos anjos, sobretudo nas suas missões salvíficas (Craveiro, 2012, pp. 64-65).

Impulsionado pela redescoberta sistemática da escultura clássica e pelo desenvolvimento do *studia humanitatis*, o anjo adquire um corpo cada vez mais idealizado, seguindo ainda os cânones da proporção áurea e exibindo uma gestualidade eloquente, inspirada na oratória antiga, bem como uma *graciosidade* que condensa o espiritual e o sensual. A transformação da imagem do anjo sintetiza as antíteses da *humanitas* renascentista: aquela do *revivalismo* clássico que opõe a humanidade civilizada à barbárie e a sobrevivência da oposição medieval entre o humano e o divino (Panofsky, 1955, p. 26).

De salientar que a humanização da imagem religiosa, iniciada no final do Gótico e concretizada no Renascimento, não significou a secularização da figura sagrada, mas a sua redefinição. No fundo, tratou-se de um processo em que «the devotional image was discovered as art, but this did not mean that the cult image simply disappeared» (Belting, 1994, pp. 458-459). Esta valorização da beleza sensível, ao mesmo tempo espiritual e carnal, marca o auge do ideal renascentista e reflete uma reorientação conceptual em que a própria beleza terrena é sacralizada e o belo sensível se torna reflexo visível da perfeição divina²⁶.

²⁵ Este processo de síntese é enquadrado pela nova conceção de *humanitas* no Renascimento. Enquanto, na Idade Média, a humanidade era entendida em oposição à divindade (*humanitas fragilis* ou *caduca*), o Renascimento restaurou a antítese clássica (*humanitas* vs. *barbaritas*), conjugando-a com a tensão medieval. Esta dualidade de dignidade e finitude no ser humano (apontado por Ficino) é o princípio que permitiu a valorização da forma visível como reflexo da beleza divina (Panofsky, 1955, p. 26).

²⁶ Belting (1994, p. 453) refere-se para o efeito da *Madona de Regensburg* (ou *Bela Maria de Regensburg*), de Albrecht Altdorfer, datada de 1522: a sua beleza é teológica, inspirada no Cântico dos Cânticos, e não pretendia cumprir fins estéticos, mas refletir a supremacia da Virgem. Tal como Belting conclui, as imagens

Esta nova concepção materializou-se de forma distinta nos principais centros artísticos europeus. Em Florença, os anjos das pinturas devocionais adquiriram uma beleza etérea e melancólica, com rostos alongados e corpos graciosos, gestos contidos e poses serenas e contemplativas, refletindo um ideal de espiritualidade intelectual, como o Arcanjo Gabriel da *Anunciação* de Fra Angelico, já aqui referida. Em Veneza, Giovanni Bellini (1430-1516) representa os anjos com uma presença mais corpórea e uma paleta de cores sensuais, integrando-os num espaço de luz e cor que enfatiza a encarnação divina na matéria. Os anjos músicos do *Políptico de São Vicente Ferrer* (c. 1468) exemplificam esta abordagem: as poses elegantes, a modelação volumétrica e a riqueza cromática conferem-lhes uma vivacidade e corporeidade marcantes, inseridas numa paisagem iluminada que reforça a tangibilidade do divino.



Fig. 2.18. Melozzo da Forlì (1438-1494). *Anjo músico* (c. 1480-1484). Pintura a fresco. Pinacoteca Vaticana (Roma, Itália).

©Web Gallery of Art (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melozzo_da_Forl%C3%AC_-_Music-making_Angel_-_WGA14775.jpg).

Fora da Itália, na Flandres, artistas como Jan van Eyck exploram um detalhamento minucioso e naturalista, conferindo aos anjos uma corporeidade e expressividade que se

sacras são encaradas, pois, como «receptacles of the holy or as expressions of art», não tendo podido ser evitado que se transformassem em obras de arte (Belting, 1994, p. 458), estabelecendo-se, assim, o estatuto estético da imagem.

combinam com a atmosfera devocional. Nos anjos da *Madonna do Chanceler Rolin* (c. 1435), por exemplo, nota-se a textura dos tecidos, o jogo de luz e sombra e a individualização das feições, criando figuras reconhecíveis, quase tangíveis, que mantêm, contudo, a sua aura celestial.

Essa valorização da beleza sensível, ao mesmo tempo espiritual e carnal, marca o auge do ideal renascentista. A glorificação estética da forma humana – magnificamente exemplificada nos anjos músicos de Melozzo da Forlì (Fig. 2.18), na Basílica dos Santos Apóstolos (Roma), ou nas etéreas cenas de Fra Angelico, onde a arquitetura renascentista serve de palco a uma luz que simboliza a *Graça* – longe de apagar a tensão primordial entre materialidade e espiritualidade, preparava, paradoxalmente, o terreno para o drama barroco. Esta síntese de valores antecipa a emotividade teatral e dinâmica que caracterizará a figuração seiscentista.



Fig. 2.19. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652). Mármore e bronze dourado.

Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria (Roma, Itália).

©Francesco Bini

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo_bernini_cappella_cornaro_1644-52_estasi_di_s.teresa_01.jpg).

Assim, no limiar do século XVII, a serenidade racional e a harmonia espiritual do Renascimento cedem gradualmente lugar à expressividade teatral. O corpo idealizado e imóvel transforma-se em movimento e *pathos*, convertendo-se em veículo privilegiado da retórica afetiva e da espiritualidade triunfante da Contrarreforma. As asas antes serenas

agitam-se agora em redemoinhos de luz; o corpo torna-se gesto, o gesto torna-se visão. É o nascimento do anjo barroco, mensageiro do êxtase, do deslumbramento e da glória.

De facto, o Barroco leva esta expressividade emocional ao seu apogeu, transformando definitivamente o anjo num agente dinâmico de intervenção divina direta e numa experiência mística intensamente corporal, visando aumentar o impacto emotivo e dramático das representações. Os espaços barrocos criam efeitos visuais envolventes, através de formas irregulares, volumes curvos e túrgidos, caracterizados pelos seus elementos contorcidos e espiralados, ricamente decorados. A dimensão cenográfica do Barroco recorre, pois, à figura dos anjos como agentes ativos na encenação litúrgica, acentuando a dimensão multissensorial do culto.



Fig. 2.20. Artemisia Gentileschi (1593-1656). *Anunciação* (1630). Óleo sobre tela.
Museu de Capodimonte (Nápoles, Itália).

©Gazzetta di Napoli (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verk%C3%BCndigung_an_maria.jpg).

Iconograficamente, os anjos destacam-se pela proeminência das suas asas, elevadas para salientar a sensação de voo suspenso, envergando ricas vestes com drapeados elaborados e dispostos em composições diagonais que acentuam o dramatismo dos espaços e transgridem o plano frontal da composição. A conjugação de corpo, asa, túnica e gesto

cria uma sensação de transgressão espacial – quase como se o anjo flutuasse ou se aproximasse do espectador – reforçando o carácter emocional e participativo da cena.

Em Itália, destaca-se Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) e a sua representação do anjo no *Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), na Capela Cornaro (Roma) (Fig. 2.19). Este anjo (na verdade, um serafim) que se prepara para trespassar o coração de Santa Teresa é o epítome do anjo barroco. Retratado com um sorriso sereno, mas ambíguo, contrasta com a emoção vibrante da santa; o seu corpo subtilmente inclinado sobre o dela, sugere que se move no seu sentido. O drapeado da roupa é trabalhado de forma a captar a luz, reforçando, assim, o dramatismo da cena.

Ainda no contexto da arte barroca italiana, merece destaque a *Anunciação* (1630) de Artemisia Gentileschi (1593-1656) (Fig. 2.20). Nesta pintura, a artista representa o Arcanjo Gabriel com uma ambiguidade de género deliberada – possivelmente num autorretrato –, conferindo-lhe traços femininos que desafiam a tradição iconográfica. Esta reinterpretação, vinda de uma das poucas mulheres pintoras com reconhecimento público e institucional no período, antecipa as questões sobre género e representação que marcarão a arte contemporânea.



Fig. 2.21. *Detalhe de mísula de altar lateral (Evangelho): serafins* (séc. XVII).
Igreja dos Carmelitas Descalços (Porto, Portugal).
©Yolanda Silva (2025).

Para além dos mestres italianos, o uso do anjo em altares e retábulos em Portugal, Espanha e França (e respetivas áreas de influência) apresenta *nuances* regionais muito

importantes, refletindo as diferentes abordagens à teatralidade religiosa e ao propósito cenográfico do Barroco. Os anjos e os *putti* são frequentemente entalhados em madeira, dourados e integrados nos retábulos de forma a parecerem estar «a suportar, a coroar ou esvoaçar em torno das estruturas principais», reforçando-se o seu papel na «cenografia sacra montada expressamente para captar as emoções dos fiéis» (Ferreira-Alves, 2003, pp. 739-740).

De facto, no contexto português, a talha dourada revela-se como o palco privilegiado da presença angélica: desde o Estilo Nacional, com as suas colunas pseudo-salomónicas e a composição vertical ascendente que conduz o olhar do crente para o Céu, até ao apogeu do Barroco Joanino, de influência romana, os anjos multiplicam-se nos retábulos. *Putti* e anjinhos surgem entre folhagens de acanto e iconografia eucarística, cabeças de anjo emergem dos complexos ornatos relevados, figuras aladas enquadram o trono eucarístico central ou povoam os remates generosamente adornados (Fig. 2.21). A talha joanina acentua esta presença, com maior fluidez e elegância dinâmica, integrando os anjos numa profusão ornamental que inclui festões, volutas e conchas, criando um verdadeiro espaço cénico onde a figura angélica participa ativamente no drama litúrgico.



Fig. 2.22. Pedro Roldán (escultura/talha; 1624-1699) e Juan de Valdés Leal (policromia; 1622-1690).

Anjo Passionário com o véu de Verónica (1666, policromia de 1674).

Retábulo principal da Igreja do Sacrário, Catedral de Sevilha (Espanha).

Sem créditos da imagem

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%81ngel_tenante_del_pa%C3%B1o_de_la_Ver%C3%B3nica,_Pedro_Rold%C3%A1n.jpg).

O Barroco espanhol, especialmente nas escolas de Sevilha e Valhadolid, distingue-se pelo uso da escultura em madeira policromada (Fig. 2.22), com um forte apelo ao realismo – evidente no tratamento anatómico, que equiparava Jesus e os santos a atletas –, ao movimento e à emoção (Redondo, 2017, pp. 26-28). Ao contrário dos anjos etéreos de mármore italianos, os anjos espanhóis (como os do retábulo de Miranda do Douro, com influência de Gregório Fernández, mencionado por Ferreira-Alves, 2003, p. 17) são frequentemente figuras muito expressivas e com características mais terrenas.

Estes anjos-escultura das escolas espanholas portam turíbulos ou tochas, assim como os instrumentos da Paixão, combinando a função ritual com uma estética de movimento e expressividade. Em Portugal, a forte ligação entre escultura e talha significa que o anjo raramente é uma peça isolada, mas um componente essencial do efeito total e unificado do altar.



Fig. 2.23. Mestre Ataíde (1762-1830). *A Virgem Entrega o Menino Jesus a Santo António* (c. 1810). Pintura sobre madeira.

Igreja Matriz de Santo António de Ouro Branco, Minas Gerais (Brasil).
 ©Lélia Frota (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ata%C3%ADde-SAnt%C3%B4nioOuroBranco.jpg>).

No contexto do Barroco brasileiro, os anjos assumiram, para além da função litúrgica, um papel catequético crucial. O sincretismo cultural ganha nova dimensão ao apresentar anjos (entre outras figuras sacras) com feições mestiças e exuberância tropical (Fig. 2.23), adaptando a iconografia europeia à sensibilidade (e à realidade) local, como se observa nos «anjinhos cantores e músicos [...] de traços mestiços» nos painéis da autoria de Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), em algumas igrejas de Minas Gerais (Oliveira, 2011, p. 100).

Desde os majestosos anjos turiferários de Francisco de Azevedo (ativo no Porto entre c. 1730-1750), na Igreja de São Francisco do Porto, até ao inquietante e ambíguo anjo de Bernini no *Êxtase de Santa Teresa*, a figura do anjo barroco encena magistralmente a fusão entre a experiência mística e uma sensualidade controlada, aproximando o transcendental do espectador por meio de uma encenação litúrgica que convoca todos os recursos das artes visuais. Com o Barroco, o anjo atinge a plenitude da sua dimensão emocional, tornando-se a síntese visível da glória e do arrebatamento.

A grandiosidade cenográfica e a certeza teológica do anjo barroco não sobreviveram intactas ao Iluminismo e às revoluções do século XIX. A emergência do racionalismo e o esgotamento das narrativas religiosas triunfalistas abriram lugar a uma revisitação crítica da figura angélica. O impulso para abordar o numinoso e a oposição romântica ao racionalismo iluminista (Hofstätter, 2000, p. 17) transformaram o anjo. Assim, o anjo de Oitocentos deixou de cumprir apenas funções sagradas, ou de glória, para se tornar símbolo da transcendência emocional e da luta interior do indivíduo.

A transição para a modernidade, porém, não significou uma rutura imediata com a tradição escultórica e iconográfica do anjo. Em Portugal, as oficinas oitocentistas mantiveram as técnicas de talha e estofamento herdadas do Barroco, enquanto o academismo consolidava novos requisitos formais e dava lugar a novas temáticas. Esta produção sacra – muitas vezes centrada nos espaços cemiteriais – resultava de um contexto de «dessacralização da arte» e de busca por um «maior naturalismo», privilegiando a reflexão sobre os conflitos internos das personagens (Azevedo Graça, 2012b, p. 157).

Através da arte, a espiritualidade, outrora coletiva e litúrgica, transformava-se, agora, numa experiência individual e introspetiva, revelando um novo sentido de religiosidade, desligado das instituições eclesiásticas. Neste sentido, o Romantismo e o Simbolismo transformaram o anjo num símbolo de interioridade e de perda, oscilando entre consolo e abismo, marcado pela nostalgia de um paraíso irrecuperável. Assim, o anjo continua a desempenhar, no século XIX, um papel central, mas já não como simples mensageiro divino, tornando-se, antes, veículo de beleza idealizada, introspeção e transcendência emocional.



Fig. 2.24. W.-A. Bouguereau (1825-1905). *A Igualdade perante a Morte* (1848). Óleo sobre tela.

Museu D'Orsay (Paris, França).

©Artribune (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouguereau_-_%C3%A9galit%C3%A9_devant_la_mort_1848.jpg).

William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) tornou essa transformação visível, especialmente na sua atenção ao detalhe anatômico, à delicadeza do gesto e ao tratamento luminoso das carnações.



Fig. 2.25. W.-A. Bouguereau (1825-1905). *A Canção dos Anjos* (1881). Óleo sobre tela.

Forest Lawn Museum (Glendale, Califórnia, EUA).

©Getty Center ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-Song_of_the_Angels_\(1881\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-Song_of_the_Angels_(1881).jpg)).

Duas pinturas de mensagens muito distintas podem ser destacadas. Em *Igualdade perante a Morte* (1848), o anjo é uma alegoria à mortalidade humana e à igualdade social, evocando o carácter inevitável da morte (Fig. 2.24). A composição é tensa e sombria, de cores frias, destacando-se um anjo de asas negras, com feições severas e anatomia masculina adulta, que voa em plano rasante sobre um cadáver, cobrindo-o com um lençol.

Décadas depois, e espelhando a consolidação da exímia técnica de pintura a óleo de pinceladas quase impercetíveis, Bouguereau apresenta *A Canção dos Anjos* (1881). A narrativa é criada em torno da contemplação de três figuras aladas de rostos femininos e vestes diáfanas, que ocupam o espaço de modo quase coreográfico, tocando os seus instrumentos para uma Virgem com o Menino adormecidos (Fig. 2.25). Estes anjos músicos são jovens de expressão serena e gestos suaves, símbolos de proteção e glória espiritual. O dramatismo do Anjo da Morte é, assim, substituído por uma harmonia de iluminação difusa e etérea, concretizada pelo recurso a uma paleta clara, reforçando o sentido de calma e conforto na espiritualidade, numa época em que progressivamente se assistirá ao anjo como figura de *consolo*.

A mesma sensibilidade e sentido introspetivo pode ver-se refletida na escultura. A mutação do simbolismo do anjo, de mensageiro divino para mediador de questões existenciais, encontra na escultura do final do século XIX uma manifestação de grande impacto. Mantendo-se ainda ancorados numa expressão naturalista e académica, os escultores derivam progressivamente para a exploração do extremo emocional.



Fig. 2.26. William Wetmore Story (1819-1895). *Angel of grief* (1894). Mármore.
Cemitério Protestante de Roma (Itália).

©Raja Patnaik (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_WWStory_angel_in_grief.jpg).

Esculturas tumulares como o *Angel of Grief* (1894), de William Wetmore Story (1819-1895), ou o *Anjo da Ressurreição* (1882), de Giulio Monteverde (1837-1917), exemplificam essa transição: o anjo deixa de ser mensageiro divino para se tornar veículo de luto individual (no caso do primeiro exemplo) ou guardião psicopompo que aguarda o dia da Redenção (no segundo exemplo). De feições e anatomia jovens e andróginas, enquadradas por largas asas – símbolo da sua transcendência –, ambas as obras combinam naturalismo acadêmico com introspeção emocional, refletindo a secularização progressiva da experiência espiritual.

No contexto da escultura tumular, *Angel of Grief*, de Wetmore Story (Fig. 2.26), o anjo alimenta a reflexão sobre a esperança e o luto. Aqui, uma figura alada prostrada sobre o túmulo, em gesto de profunda melancolia, encarna a própria espiritualidade individual do artista, longe dos dogmas institucionais, na ausência do bem mais amado. A escultura corporiza a sua dor e torna palpável o seu desespero perante a morte da sua mulher, ilustrando a experiência do luto e a necessidade de consolo, como que elevando este anjo à categoria de símbolo universal da perda.

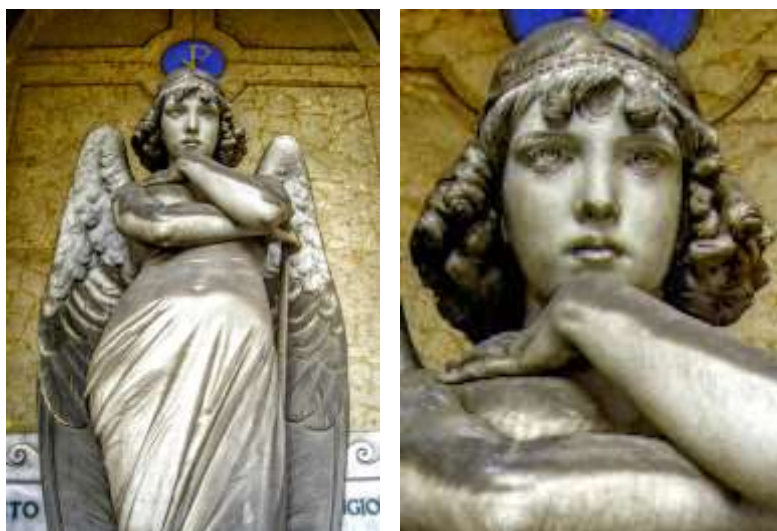


Fig. 2.27. Giulio Monteverde (1837-1917). *Anjo da Ressurreição* (1882). Mármore.
Cemitério de Staglieno (Génova, Itália).

©Angelo G. Valle

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genova,_Cimitero_di_Staglieno,_tomba_Oneto_gennaio_2016.jpg).

Por seu turno, contrapõe-se o modelo do anjo da redenção, que, qual psicopompo, guarda os sepulcros, como que esperando para conduzir as almas ao céu, como ilustra o *Anjo da Ressurreição* ou *Anjo Monteverde* (1882), no túmulo da família Oneto, no

Cemitério de Staglieno, em Génova (Fig. 2.27). Com o olhar fixo, intensamente introspetivo, este anjo é jovem, de feições e anatomia andróginas. Tem os cabelos encaracolados presos por um diadema e o corpo delicadamente envolto numa túnica longa, emoldurado por asas de grande dimensão. Posicionando-se de pé, levemente inclinado e apoiando-se na arca tumular, o anjo cruza os braços sobre o peito, segurando uma trombeta na sua mão direita, expectante.

Opondo-se ao tema da redenção, e afastando-se da escultura funerária, também as questões da moralidade foram exploradas através da figura do anjo, dando lugar à temática da queda, alegorizando os próprios anjos rebeldes de que a arte se escusava de representar.



Fig. 2.28. (à esquerda) Guillaume Geefs (1805-1883). *Le génie du mal* (1848). Mármore. Catedral de São Paulo de Liège (Bélgica).

©Luc Viatour (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucifer_Liege_Luc_Viatour.jpg).

Fig. 2.29. (à direita) Ricardo Bellver (1845-1924). *O Anjo Caído* (1877). Bronze. Parque del Buen Retiro (Madrid, Espanha).

©Álvaro Ibáñez

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_%C3%81ngel_Ca%C3%ADdo_\(Ricardo_Bellver\)_03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_%C3%81ngel_Ca%C3%ADdo_(Ricardo_Bellver)_03.jpg)).

Este tema é visível em *Le génie du mal* (1848), de Guillaume Geefs (1805-1883). Executada para a Catedral de Liège, a figura representa um homem jovem e de beleza clássica, sentado e de corpo nu, com um drapeado a cobrir-lhe as coxas (Fig. 2.28). As suas

asas de morcego – fator distintivo das outras representações de anjos – envolvem-no como uma mandorla e tem as mãos e os pés acorrentados. Dissimulados entre os cabelos, podem-se encontrar dois chifres, que o identificam como o anjo caído. Segura numa mão a coroa quebrada e metade do ceptro, enquanto parece observar a outra parte do seu ceptro aos pés, junto de uma maçã mordida (símbolo do seu papel no pecado original). O braço erguido sobre a cabeça e o rosto virado para baixo, de onde se vê uma discreta lágrima escorrer do olho esquerdo, sugerem remorso (por ter desafiado Deus?), ilustrando o conflito moral por que passa qualquer mortal.

Por sua vez, *O Anjo Caído* (1877), de Ricardo Bellver (1845-1924), instalado no Parque do Buen Retiro, em Madrid, exalta o *pathos* romântico do momento de revolta e castigo (Fig. 2.29). Inspirado na obra *O Paraíso Perdido* de John Milton (1667), esta escultura em bronze capta o momento exato da queda: Lúcifer é retratado apoiado sobre uma rocha, contorcendo-se, como que em movimento descendente, as asas emplumadas de grandes dimensões, não lhe valeram. O corpo nu é tratado com um virtuosismo anatómico naturalista e está envolto em serpentes; o rosto reflete tensão e dramatismo, a boca parece gritar e o olhar, virado ao céu, espelha um profundo sentimento de dor e ódio. Bellver buscava o impacto emocional da narrativa, convertendo-a numa alegoria ao rebelde derrotado, ilustrando na perfeição o momento exato da *queda dos anjos*.

Note-se que, em ambas esculturas, Geefs e Bellver apresentam, sem ambiguidade, um corpo masculino, representando um anjo – talvez, no caso, por se tratar de uma representação de Lúcifer, mais do que uma alegoria a um anjo. Esta escolha iconográfica não terá sido casual. Poder-se-á afirmar que a representação do anjo caído inequivocamente masculino pode querer refletir a associação cultural entre masculinidade, poder e rebeldia, em contraste com a androginia dos anjos obedientes. O corpo viril de Lúcifer afirma uma identidade corpórea, terrena e sexuada, enfatizando mais ainda a transgressão, através da evidenciação de uma oposição à natureza assexuada dos mensageiros celestiais.

Em Portugal, escultores como José Joaquim Teixeira Lopes (1837-1918)²⁷ ou António Soares dos Reis (1847-1889) reinterpretaram o ideal espiritual do anjo à luz de um

²⁷ No final do século XIX, a produção de figuras de anjos por escultores de formação proliferou, como foi o caso de J.J. Teixeira Lopes e de Soares dos Reis. Desse modo, vários modelos de anjos (anjo da redenção, anjo da paz, anjo do silêncio, etc.) «e, em versão mais profana, os génios da morte inspirados na tumultuária da Antiguidade Clássica» podem ser encontrados nos cemitérios portugueses, tendo por base modelos produzidos por escultores como aqueles mencionados e reproduzidos por canteiros ou por fábricas, como a

naturalismo sentimental e moralizante, sobretudo aplicado à arte funerária. Aqui, o anjo mantém as funções de mediador no túmulo, mas adquire o papel de metáfora da condição humana, do tempo e da morte. Elementos como obeliscos, alegorias e a codificação de posturas (anjo pensativo, anjo dolente) refletem a dramaticidade e a influência francesa e italiana (Azevedo Graça, 2012b, p. 174; Queiroz, 2010, pp. 237-238). Estas figuras, muitas vezes em terracota, faiança ou mármore, combinam elegância naturalista e composição simbólica, articulando posturas cuidadosas, túnicas cingidas e feições serenas, funcionando, tanto como elementos funerários, quanto como veículos de introspecção e consolo.

Na pintura como na escultura, o anjo romântico e acadêmico surge, em simultâneo, como ser idealizado e símbolo da interioridade, da emoção e da busca de harmonia estética, estabelecendo um ponto de comparação frutífero com as transformações mais radicais do Simbolismo, onde a ambiguidade e a subjetividade se intensificam.



Fig. 2.30. Mikhail Vrubel (1856-1910). *Demon Seated* (1890). Óleo sobre tela.

Galeria Tretyakov (Moscou, Rússia).

©Google Arts & Culture ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mikhail_Vrubel_-_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD_\(%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8F%D1%89%D0%B8%D0%B9\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mikhail_Vrubel_-_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD_(%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8F%D1%89%D0%B8%D0%B9)_-_Google_Art_Project.jpg)).

No Simbolismo europeu – de Arnold Böcklin (1827-1901) a Odilon Redon (1840-1916) – multiplicam-se figuras angelicais ambíguas, simultaneamente sublimes e inquietantes, em que a experiência do sagrado deixa de estar ligada à liturgia ou à doutrina,

Fábrica de Cerâmica das Devesas, que reproduziu diversos modelos de Teixeira Lopes (Queiroz, 2010, pp. 237-238).

tornando-se numa reflexão individual sobre a existência e o mistério. Esta *religiosidade laica* revelava uma consciência moderna do sagrado como ausência, secularizando-se a experiência espiritual (Taylor, 2007, pp. 423-424), na qual o anjo funciona como mediador de emoções e de questionamentos interiores, e não apenas como mensageiro divino.

Mikhail Vrubel (1856-1910), por exemplo, explora essa mutação ao longo de anos dedicados à figura angelical. Em *Demon Seated* (1890), a criatura alada não é um emissário divino, mas um espírito solitário, preso entre queda e transcendência (Fig. 2.30). Recorrendo a uma pincelada fragmentada, inspirada nos mosaicos bizantinos e na iconografia oriental, Vrubel explora tonalidades arroxeadas e azuis, enquadrando a personagem encolhida sobre si mesma, asas caídas, confinada à solidão de uma natureza que se expande na sua direção.



Fig. 2.31. Mikhail Vrubel (1856-1910). *Six-winged Seraph (Azrael)* (1904). Óleo sobre tela. Museu Russo (São Petersburgo, Rússia).

©Vrubel World ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Six-winged_Seraph_\(Azrael\).1904.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Six-winged_Seraph_(Azrael).1904.jpg?uselang=fr)).

A tensão evolui dramaticamente na fase final da sua obra e, em *Six-Winged Seraph (Azrael)* (1904), revela o polo oposto da sua cosmologia simbólica: o mensageiro da visão apocalíptica. Este anjo transcendente aparece em pinceladas rápidas e nervosas, com feições efeminadas e cores flamejantes (vermelho, laranja e ocre), evocando a tradição dos serafins de fogo (Fig. 2.31).

Uma rutura decisiva ocorre no final do século XIX, quando a figura do anjo se emancipa da sua função dogmática para se tornar num símbolo polissêmico e existencial.

O academismo, como o de Bouguereau, persiste em modelos ideais de beleza feminina (Barreira & Soares, 2012, p. 180), mas o movimento simbolista continuaria a querer explorar o potencial subjetivo e introspectivo da figura, como na *Anunciação* (1912) de Maurice Denis (1870-1943), em que um Arcanjo Gabriel, feminino e de materialidade ambígua, se integra na luz e no espaço de forma quase orgânica (Barreira & Soares, 2012, p. 194). Experiências mais radicais de representação do anjo surgem, por exemplo, na *Visão após o Sermão* (1888), de Paul Gauguin (1848-1903), onde o anjo emerge de uma experiência mística sem idealização, manifestando-se na multidão (Fig. 2.32), talvez integrando a característica autorreferenciação simbolista (Barreira & Soares, 2012, p. 186).



Fig. 2.32. Paul Gauguin (1848-1903). *Visão após o Sermão* (1888). Óleo sobre tela.
Scottish National Galleries (Edimburgo, Escócia, Reino Unido).

©National Galleries

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_vision_apr%C3%A8s_le_sermon_\(Paul_Gauguin\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_vision_apr%C3%A8s_le_sermon_(Paul_Gauguin).jpg)).

Na contemporaneidade, a figura do anjo insere-se num campo iconográfico profundamente transformado. As representações artísticas do século XX e XXI exploram os limites da representação, através dos diferentes graus de antropomorfização e da ambiguidade de género, da plasticidade material e da polissemia, refletindo a (e sobre a) *dúvida*. O anjo tornou-se espelho de uma crise de fé e de uma crise da própria imagem, revelando o que Stefania Caliendo designa como «iconologia da presença da ausência» (2009, p. 1).

Neste contexto de pós-secularização, a imagem já não aspira a ser veículo de transcendência, mas antes um espaço de dúvida. Walter Benjamin identificou esta transformação ao analisar como a reprodutibilidade técnica da obra de arte corrompeu a

sua aura – qualidade única, irrepetível, associada ao valor de culto da obra, seja religioso ou estético (Benjamin, 1940/1987, pp. 170-171). Retomando esta perspectiva benjaminiana, Caliandro observa que «o “valor de culto” das imagens artísticas [...] cede o lugar quase por completo ao seu “valor de exibição”» (2009, p. 1), enfatizando aquilo que a obra não mostra, o invisível que nela se insinua. O anjo contemporâneo, «marcando e transpondo o limite entre espaços incomensuráveis», torna-se mediador cultural da própria fragilidade humana (Caliandro, 2009, p. 2).

Possivelmente a imagem mais emblemática dessa viragem é o *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee (1879-1940), interpretado por Walter Benjamin como o *Anjo da História* – testemunha impotente do progresso como catástrofe.



Fig. 2.33. Paul Klee (1879-1940). *Angelus Novus* (1920). Óleo e aguarela sobre papel. Museu de Israel.

©Museu de Israel (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee-angelus-novus.jpg>).

Na leitura benjaminiana, o anjo olha para o passado, sem conseguir evitar o que prevê, mirando uma sequência de ruínas que o vento do progresso empurra para o futuro (Fig. 2.33): «um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas» (Benjamin, 1940/1987, p. 226). Esta figura tornou-se metáfora central da melancolia moderna e da consciência da ruína, no contexto das guerras mundiais, temas que, persistindo na arte e no pensamento contemporâneos, continuam a alimentar as reinterpretações mais recentes da figura angelical.

É de notar que, no início do século XX, a figura do anjo não mereceu grande atenção das Primeiras Vanguardas, que privilegiaram o experimentalismo formal e o questionamento da representação. Contudo, surgem algumas exceções notáveis. Diego Rivera (1886-1957) introduz ambiguidades significativas na iconografia do anjo, no mural *Criação* (1922-23), situado no Antigo Colégio de San Ildefonso (Cidade do México), fazendo representar os anjos com anatomia ambígua, muito próxima da figuração feminina e um «serafim que espreita entre a vegetação, de rosto grave e aparentemente mestiço, rodeado pelas tradicionais seis asas» (Barreira & Soares, 2012, p. 192).



Fig. 2.34. Ernst Barlach (1870-1938). *Anjo Flutuante* (1927). Bronze.

Catedral de Güstrow (Alemanha).

©Matthias Bethke (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20230928_9222-Ernst_Barlach_Der_Schwebende.jpg).

Mantendo o registo de fragmentação e interrogação, o expressionista Ernst Barlach (1870-1938), concebe uma das imagens mais singulares do período. Na escultura *Anjo Flutuante* (1927), Barlach converte o símbolo celestial numa *forma fuseiforme*, similar a uma bala que atravessa o espaço, suspensa por correntes em vez de asas (Fig. 2.34). Contrapondo-se à ideia arquetípica de leveza do espírito divino, este anjo transmite antes uma ideia de peso estrutural e emocional, refletido na rigidez da túnica maciça e geométrica, no rosto esquematizado, de expressão grave, nos braços cruzados sobre o peito e mãos postas sobre os ombros, longe do idealismo das décadas passadas (Barreira & Soares, 2012, p. 195).

Estas reinterpretações marcam a passagem de uma angelologia idealizada para uma problematização do sagrado através do corpo.

Há uma evolução significativa entre as Primeiras e as Segundas Vanguardas, marcadas por uma profunda alteração no tratamento da forma. Se a primeira metade do século XX se centra na dúvida e na fragmentação, as décadas do pós-Guerra acentuam a desmaterialização da forma e a subjetividade do gesto. O anjo abandona, progressivamente, a representação figurativa para se converter em experiência conceptual. Como sintetizam Barreira e Soares (2012, p. 214), «o conceptualismo tem a resposta: não o representamos, experienciamo-lo». E assim o anjo torna-se numa presença imaterial – fenómeno de luz, de vazio ou de espaço – que convoca o espectador à participação. A questão já não é *como representar o transcendente*, mas *como fazer sentir a sua ausência*.



Fig. 2.35. Antony Gormley (1950-). *The Angel of the North* (1998). Aço corten.
Condado de Tyne & Wear (Inglaterra, Reino Unido).

©David Wilson Clarke (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fly-Angel_crop.jpg).

Nos anos de viragem do século XX para o XXI, o anjo reaparece como signo de mediação entre o humano e o não-humano, explorando a tensão entre corpo e espaço, matéria e espírito. Por exemplo, Antony Gormley (1950-), com *The Angel of the North* (1998), redefine o tema em escala monumental, convertendo-o numa intervenção conceptual no espaço público (Fig. 2.35). De anatomia simples, definida por perfis verticais, perpendiculares às amplíssimas asas, similares às de um aeroplano, este *Anjo* de aço corten ergue-se como um guardião silencioso sobre as antigas minas de carvão de Gateshead. O próprio material foi eleito pela sua notável durabilidade e resistência à

corrosão, garantidas por uma pátina de óxido que o autoprotege; confere-lhe, assim, a condição de «testemunho imóvel e mudo, símbolo de solidão e de memória» (Coelho, 2016, p. 78).

O anjo é aqui uma metáfora do tempo e da transformação, evocando simultaneamente a proteção e a perda, avistando-se no horizonte como «entidade protetora omnipresente», cujas asas de larga amplitude são ligeiramente inclinadas, dando a impressão de oferecer um «abraço» a quem o avista (Barreira & Soares, 2012, p. 207; Gateshead Council, s.d.). Quando questionado sobre porquê um anjo, o escultor admite que a única resposta que pode oferecer é que é necessário continuar a imaginar o anjo – como foco de esperanças e receios (Gateshead Council, s.d.).



Fig. 2.36. Andy Scott (1964-). *Rise* (2008). Aço galvanizado.
Porto de Glasgow (Escócia, Reino Unido).

©B.J. Mullan (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Rise_by_Andy_Scott.jpg).

De modo semelhante, Andy Scott (1964-), produziu a escultura *Rise* (2008), instalada no porto de Glasgow, na Escócia (Fig. 2.36). Para este local, concebeu uma figura colossal de contorno visivelmente feminino, cujas asas, estendendo-se como braços abertos, aludem a hélices de navios, como que remontando à tradição de construção naval no rio Clyde.

Estas abordagens internacionais demonstram como, a partir da segunda metade do século XX, o anjo se despoja dos seus atributos religiosos para se tornar uma entidade que habita o visível e o terreno, confirmando o anjo como metáfora transversal – ora protetora, ora desestabilizadora – da condição humana²⁸. O profano aproxima-se do sagrado, e o anjo desce ao quotidiano, plural e híbrido, como metáfora do mistério, da vulnerabilidade e do desejo de transcendência num mundo cada vez mais secularizado. Tal como sublinha Stefania Caliendo (2009, p. 4), a imagem contemporânea do anjo já não representa o divino, mas «atua como dispositivo de sentido que expõe o vazio do olhar».



2.37. Fred Kormis (1897-1986). *Angels* (1968). Polyester e bronze.
Museu de Arte de Ein Harod (Israel).

©Yair Talmor ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angels_\(1968\)_by_Fred_Kormis.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angels_(1968)_by_Fred_Kormis.JPG)).

No século XX, em Portugal, as interpretações em torno das figurações angelicais dialogavam com tendências internacionais, abrindo lugar à interrogação identitária e à crítica cultural. Em território nacional, as transformações globais encontraram eco, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, num contexto de renovação artística e

²⁸ *Angels* (1968) (Fig. 2.37), de Fred Kormis (1897-1986), a série *Angels* (1971), de Francesca Woodman (1958-1981), as várias interpretações de anjos que Jean-Michel Basquiat (1960-1988) produziu entre os primeiros anos da década de 1980, *Angels in the Rain* (1998), de David Salle (1952-), *Five Angels for the Millennium* (2001), de Bill Viola (1951-2024), ou, mais recentemente, *I believe in angels* (2010), de Dmitry Shorin (1971-), *The Angel* (2013), de Kara Walker (1969-), *The Knife Angel* (2018), de Alfie Bradley (1990-), *Archangel Zadkiel [God is my Righteousness]* (2023), de Howard David Johnson (1957-).

espiritual. A própria Igreja Católica impulsionou, neste período, um processo de profunda reformulação estética e litúrgica. A renovação e reabilitação de espaços de culto funcionou como catalisador para a encomenda de novas obras de arte sacra, forçando a reavaliação dos programas iconográficos tradicionais, libertando-os dos cânones estéticos anteriores e assumindo o léxico formal da arte contemporânea. A abertura a novas linguagens plásticas criou condições para uma releitura da representação do anjo, tanto do ponto de vista simbólico como formal (Barreira e Soares, 2012, p. 210).

Este fenómeno foi bastante expressivo na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, no Porto, construída entre 1938 e 1947. As representações de anjos constituem um conjunto de transição estética, englobando a escultura de Henrique Morais (1890-1979), na fachada principal e púlpitos, os frescos do Batistério, de Dórdio Gomes (1890-1976), e aos frescos do arco triunfal, executados por Augusto Gomes (1910-1976). Estas obras refletem a estética modernista, notória no tratamento estilizado da figuração e da composição, ainda que com traços naturalistas e discretamente tradicionais, que resultam numa beleza ambígua, simultaneamente feminina e delicada.



Fig. 2.38. Amélia Carvalheira (1904–1998). *O Anjo de Portugal* (1958). Pedra. Loca do Cabeço, Fátima (Portugal).

©Castinçal (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AnjodePortugal.jpg>).

Esta reconfiguração dos templos e dos seus programas iconográficos marcou um ponto de inflexão na arte religiosa portuguesa, abrindo espaço à experimentação escultórica e à incorporação de materiais e escalas contemporâneas – num diálogo que atravessa o sagrado e o profano – e que se materializa, ainda, em esculturas como *O Anjo de Portugal* (1958), de Amélia Carvalheira (1904-1998), colocado no Santuário de Fátima

(Fig. 2.38). O anjo apresenta anatomia e feições andróginas e expressão serena; o seu cabelo e vestes esvoaçantes sugerem que acaba de pousar no rochedo, perante as três crianças. A sua postura vertical e austera de oração exprime a solenidade espiritual do mensageiro divino através de um tratamento formal despojado. Este tipo de tratamento da figura, típico da arte sacra renovada de meados do século XX, foi influenciado pelas diretrizes do Concílio Vaticano II sobre arte sacra (1962-1965)²⁹, e veio a repercutir-se, anos mais tarde, em autores como Clara Menéres (1943-2018), que deu continuidade à sobriedade formal, nas esculturas que realizou para o mesmo Santuário.

As transformações formais da representação angélica operadas ao longo do século XX e, em particular, na segunda metade do século, refletem mudanças mais profundas na sua carga simbólica. Se, num primeiro momento, essas transformações se inscreviam, maioritariamente, no contexto de uma renovação estética e litúrgica – como se vê nos anjos da Igreja da Conceição, no Porto, ou na escultura de Amélia Carvalheira para o Santuário de Fátima –, progressivamente, a tradicional ambiguidade de género do anjo passa a ser conscientemente reinterpretada pela arte contemporânea à luz dos debates sobre identidade, sexualidade e género. A figura angelical, que ao longo dos séculos escapou à categorização binária, torna-se metáfora da fluidez e da liberdade identitária.

Esta reinterpretação não é arbitrária: a tradição cristã esteve profundamente marcada por debates em torno do corpo e do sexo, e os anjos surgem como contraponto de pureza e castidade. Apesar de identificados como sendo do género masculino, existem além dele, como símbolos de uma espiritualidade liberta das limitações humanas (MacCulloch, 2024, pp. 18-19). Este potencial interpretativo torna a imagem do anjo particularmente fecunda para a arte contemporânea, que questiona as normas sociais e culturais sobre a fluidez de género.

A reconfiguração do anjo no feminino, desde os espíritos flutuantes com perfis femininos que Marc Chagall (1887-1985) começa a pintar a partir dos anos 1920, às graciosas vigilantes que compõem *Arc of Angels* (2002), de Rick Kirby (1952-), das sensuais *Anjas* de José Rodrigues às ilustrações politicamente interventivas de Evelina Oliveira (1961-) – como o *Anjo da Parada/Anjo Gay* (1997) – traduz um avanço

²⁹ Através da Constituição *Sacrosanctum Concilium* (SC, 1963), o Concílio Vaticano II estabeleceu os princípios para a arte e alaias litúrgicas (Cap. VII), exigindo «uma beleza que seja nobre» (SC, 1963, n. 124) em detrimento da sumptuosidade, e uma arte que favorecesse a «activa participação de todo o povo» (SC, 1963, n. 14), resultando na simplificação e funcionalidade da iconografia e do espaço.

importante na ressignificação do anjo como símbolo e na desconstrução da figuração tradicional do ser celestial. Os artistas contemporâneos exploram essa ambiguidade tanto pela feminização marcada como pela neutralização completa da figura, introduzindo no anjo novos significados, cânones de representação e de expressão, e dissolvendo «estereótipos do sagrado» (Barreira e Soares, 2012, p. 213).

As décadas de 1980 e 1990 assistem, uma vez mais, à aproximação entre o ser humano e o anjo, espelhando no emissário divino as suas inquietações interiores. Em Portugal, podem salientar-se as reinterpretações de artistas como Irene Vilar (1931-2008), José Rodrigues, Paula Rego (1935-2022) e Joana Vasconcelos (1971-) que confrontam a representação figurativa do anjo com questões de feminilidade, corporeidade e ironia. O anjo contemporâneo tende a materializar «a tensão entre a leveza do símbolo e a gravidade da matéria» (Coelho, 2016, p. 78), explorando a ambivalência entre o espiritual e o terreno.



Fig. 2.39. Clara Menéres (1943-2018). *Anjo da Paz* (2015). Bronze.
Capela do Anjo da Paz, Santuário de Fátima (Portugal).
©Arquivo do Santuário de Fátima (editado).

Em Irene Vilar, o *Anjo Mensageiro* (2001) recupera o misticismo dourado e o fulgor rodiniano, evocando uma espiritualidade serena. Clara Menéres, no conjunto dos *Quatro Arcanjos* (Santuário do Sameiro, 2005), depura a forma até uma síntese entre a pureza do mármore e o brilho frio do metal (aço), conferindo uma dimensão abstrata e

quase arquitetónica ao anjo, que se tornará ainda mais depurado no *Anjo da Paz* (2015). Refletindo os cânones tradicionais, este anjo (Fig. 2.39) apresenta-se como um jovem, de expressão serena, trajado com um manto branco e segurando uma pomba na mão direita e um ramo de oliveira na esquerda, numa alusão ao momento após o Dilúvio (Gn 8:10-11).

Enveredando pelo universo da ambiguidade moral e emotiva, o *Anjo* (1998), de Paula Rego, subverte a iconografia religiosa em favor de uma leitura mais feminista, inquietante e de simbolismo subversivo, ao colocar um modelo feminino erguendo numa mão uma espada e com a outra uma esponja, combinando o sagrado com o mundano. Joana Vasconcelos, por seu turno, em *Anjo Caído* (2001), faz da escultura um comentário irónico ao estatuto do sagrado, incorporando materiais domésticos e industrializados, numa crítica à cultura de consumo.

Neste contexto de transformação da figura angelical, a escultura *Anja* (1996), de José Rodrigues, destaca-se no seio da arte pública portuguesa do final do século XX, pela nudez explícita, a feminilidade acentuada e a ausência de atributos religiosos convencionais – como auréola, vestes diáfanas ou inscrições sagradas. Outrora instalada na antiga Praça do Anjo (atual Praça de Lisboa), no Porto, a obra apresentava uma figura feminina alada nua, rompendo deliberadamente com a tradição iconográfica do modelo andrógino ou masculinizado que atravessa os séculos. Cerca de dez anos depois da sua instalação, a escultura foi roubada e vandalizada, resultando no seu desaparecimento do local – entretanto, remodelado para acolher o Passeio dos Clérigos e o Jardim das Oliveiras.

A *Anja* insere-se numa linhagem de reinterpretações femininas do anjo que atravessa o século XX. Contudo, radicaliza essa feminização ao apresentar um corpo nu, terreno e sensual, interrogando não apenas os cânones iconográficos estabelecidos ao longo de séculos, mas também as relações entre corpo feminino, género, memória coletiva e apropriação do espaço público. A análise iconológica desta obra, desenvolvida no capítulo seguinte, permitirá explorar em profundidade as implicações simbólicas, culturais e políticas dessa rutura, bem como o significado da sua posterior desaparecimento.

A evolução formal a que se assiste, no âmbito da figuração do anjo, reflete a crise da representação do sublime na arte contemporânea, preparando o terreno para a ênfase na experiência, em que o espetador é ativamente chamado a preencher o vazio e a sentir a

presença daquilo que é, na realidade, irrepresentável. O anjo é, desta forma, um reflexo do desejo de transcendência que subsiste, mesmo perante o declínio da fê institucional.

Período	Principais características visuais	Função / Simbolismo
<i>Paleocristão</i> (<i>séc. III-IV</i>)	Figura jovem, imberbe, áptera (sem asas); túnica simples	Guia espiritual ou psicopompo; protetor da alma
<i>Bizantino</i> (<i>séc. V-VI</i>)	Figura andrógina, alada; vestes luxuosas; auréola; aparência etérea	Cortesão celeste; mensageiro divino
<i>Medieval</i> (<i>séc. XI-XIV</i>)	Hierático; de género ambíguo; asas proeminentes; organização hierárquica (serafins, querubins); indumentária litúrgica	Guerreiro, guardião ou guia; músico; executor da vontade divina
<i>Renascimento</i> (<i>séc. XV-XVI</i>)	Humanizado; corpo idealizado e beleza clássica; graciosidade; asas elegantes	Mensageiro da Encarnação (<i>Anunciação</i>); intermediário Humanidade-Divino
<i>Barroco</i> (<i>séc. XVII-XVIII</i>)	Dinâmico (em movimento); drapeados elaborados; expressão emotiva; jogos de luz e sombra	Agente do êxtase místico e transmissor da glória divina; elemento da cenografia litúrgica
<i>Romantismo / Academismo</i> (<i>séc. XIX</i>)	Naturalista; expressões de introspeção emocional; beleza melancólica	Mediador entre a vida e a morte; consolo do luto; símbolo de transcendência individual
<i>Simbolismo</i> (<i>final do séc. XIX a inícios do séc. XX</i>)	Fragmentado; ambíguo; sublimidade inquietante; cores simbólicas	Espírito solitário; reflexo de questões existenciais; ausência divina
<i>Vanguardas</i> (<i>séc. XX</i>)	Abstrato ou geometrizado; fragmentado ou desmaterializado; formas simplificadas	Testemunha; crítica ao progresso; experiência conceptual
<i>Contemporâneo</i> (<i>sécs. XX-XXI</i>)	Plural, monumental, feminino, híbrido, imaterial; materiais industriais	Mediador; metáfora da fragilidade humana; memória e identidade

Quadro 2.3.: *Evolução da representação iconográfica do anjo na arte ocidental.*

Entre a melancolia romântica e a crítica pós-moderna, o anjo contemporâneo persiste como signo de ausência e de procura. É simultaneamente símbolo da perda da transcendência e da sua pesquisa incessante – mediador entre corpo e espírito, visível e

invisível, matéria e ideia. A sua representação, fragmentada e ambígua, revela a consciência de que o transcendente se tornou irrepresentável, ou perfeitamente terreno. Neste ponto, a escultura contemporânea em Portugal – e em particular a *Anja* de José Rodrigues – encontra o seu espaço de enunciação: uma angelologia onde a feminilidade encarna a experiência humana do sagrado.

3. *Anja*: Contributo para uma leitura iconológica

O percurso analítico desta dissertação foi estruturado em dois eixos basilares que configuram o seu quadro teórico e contextual: a exploração da obra do Mestre José Rodrigues, atendendo ao modo como procurou compreender o mundo através da expressão artística e à sua investigação sobre a representação da mulher (Cap. 1), e o esboço da evolução histórica da iconografia do Anjo, como símbolo liminar entre o sagrado e o profano, desde a Antiguidade até à contemporaneidade (Cap. 2). Estes dois fulcros analíticos convergem neste capítulo final, dedicado ao estudo da escultura *Anja* (1996) como obra de síntese e rutura.



Fig. 3.1. José Rodrigues (1936-2016). A *Anja* ao centro da Praça de Lisboa.
Porto, Portugal.

©Maria Augusta Martins / CMP (2005).

Para compreender como estes dois eixos convergem na escultura em análise, importa, antes de mais, caracterizá-la no seu contexto material e espacial originário.

Esculpida em bronze, a escultura apresenta uma figura feminina com 1,50m de altura, elevada por um tubo com cerca de 1,35m, destinado a suspendê-la no centro de um chafariz. A peça, hoje desaparecida³⁰, integrava a fonte central da Praça de Lisboa (Fig. 3.1) – antiga Praça do Anjo –, composta por uma taça de formato poligonal revestida a

³⁰ A *Anja* foi roubada na madrugada de 20 de dezembro de 2006, tendo sido recuperada pela Polícia Judiciária, poucas horas após o furto (JN, 2006). Sendo que o seu restauro se afigura particularmente difícil (pelos danos provocados pela rebarbadora utilizada para a desmembrar), a escultura permanece, desde então, nas Reservas Municipais da CMP.

pedra calcária. Esta configuração permitia criar o efeito de um espelho de água de onde emergia um repuxo, o que reforçava a percepção de instabilidade e de elevação da figura. A postura levemente torcida do corpo, associada à suspensão, sugere um momento de tensão entre equilíbrio e ascensão, um gesto deliberado do artista, evocativo da possibilidade de um movimento interrompido – como se a *Anja* se encontrasse no limiar do impulso de levantar voo. A presença da água em torno da figura, como se analisará adiante, acentua esta percepção de instabilidade e transição.

Pode afirmar-se que a *Anja* materializa uma síntese poética e formal da produção escultórica de José Rodrigues, mas destaca-se, sobretudo, enquanto representação que traduz uma profunda rutura iconográfica e contextual. A hipótese aqui defendida é a de que a pertinência desta escultura reside na sua capacidade de funcionar como um catalisador da memória histórica e do imaginário coletivo, ultrapassando a mera função estética. Neste capítulo, propõe-se o desenvolvimento de uma leitura iconológica capaz de identificar a articulação indissociável entre a forma do objeto de estudo, o contexto da sua implantação na antiga Praça do Anjo e o seu significado no espaço urbano do Porto.

3.1. A *Anja*: nudez e feminilidade na releitura angelical

O impacto da *Anja* (1996) de José Rodrigues é imediato e reside na sua natureza profundamente heterodoxa, face à tradição iconográfica estabelecida³¹. Se a figura histórica do anjo se define pela leveza, androginia e elevação espiritual, a escultura de Rodrigues emerge como uma *contrafigura* material e física.

A sua configuração concretiza a «ousadia de conciliar o inconciliável» (Castro, 2011b, p. 3), confrontando elementos iconográficos tradicionalmente opostos: o celestial e o terreno, o feminino e o angélico, a integridade da forma e a *ruína* da matéria. É precisamente através desta materialidade que a *Anja*, de José Rodrigues, veicula a sua mensagem de rutura.

A ambiguidade da escultura é, ainda, acentuada pelo contraste no tratamento do material, que cria uma diferenciação entre o corpo e as asas. José Rodrigues executou o corpo com um polimento liso e uniforme, remetendo para uma pureza clássica e uma sensualidade controlada.

³¹ Cf. Cap. 2.



Fig. 3.2. José Rodrigues (1936-2016). *Anja* (1996): pormenor das asas. Bronze patinado e polido.
Praça de Lisboa (Porto, Portugal).
©Maria Augusta Martins / CMP (2005).

As asas (Fig. 3.2), pelo contrário, apresentam superfícies intensamente texturadas, quase rugosas, a que o artista acrescentou um acabamento patinado, criando um carácter pesado e irregular. A asa esquerda está ausente, reduzida apenas à base e às primeiras tectrizes junto ao ombro, enquanto a direita se mantém presa ao torso por barras que trespassam mutuamente corpo e asa, ferindo-os – gesto intencional destinado a acentuar a ideia de ruína, de incompletude ou de fragilidade que vincula a figura na sua dimensão histórica. A *Anja* não possui asas leves e etéreas, mas apêndices pesados, feridos e incompletos – marcas de uma queda –, que sublinham a sua ligação ao mundo material e à gravidade terrestre.

Esta oposição material entre a figura polida e sensual e as asas feridas é uma metáfora visual da tensão entre o celestial e o terreno, entre a aspiração à dimensão espiritual e a submissão à matéria. Esta fragmentação, longe de ser meramente formal, convoca uma leitura mais ampla.

Por seu turno, a ausência de membros e a natureza fragmentária da escultura recordam as ideias de Didi-Huberman (2017, pp. 137-138) sobre a imagem enquanto montagem de tempos e de traumas. Inspirado nas *constelações* de Walter Benjamin, o autor defende que a imagem desagrega a continuidade histórica: não deve ser lida como uma totalidade orgânica, mas como uma cristalização de tensões que opera um *despertar*

no observador. Assim, a lacuna não é uma *ausência*; antes um meio de evidenciar a realidade da fragilidade do divino. Ao fragmentar a *Anja*, José Rodrigues não representa um vazio, mas afirma uma verdade do corpo que reside na sua própria incompletude.

Esta compreensão da fragmentação como afirmação, e não como ausência, permite alcançar plenamente o significado da escolha mais controversa da escultura: a representação explícita da nudez de um anjo. É neste contexto de contradição formal – entre a pureza do polimento e a crueza do fragmento – que o desnudamento se torna plenamente significativo, constituindo a rutura iconográfica mais audaciosa de José Rodrigues.

A tradição iconográfica cristã, conforme já foi explorado, consagrou o anjo como uma figura vestida com uma túnica simples, preservando a sua natureza assexuada, reforçando o seu carácter imaterial. José Rodrigues, porém, desafia esta convenção, deslocando o anjo do domínio da pura transcendência para o campo da corporeidade visível e histórica, aproximando a *Anja* das suas investigações anteriores sobre o corpo da mulher, como a *Figura Feminina* (1972)³².

É neste sentido que a dicotomia *nu/nudez* (Clark, 1956, pp. 3-7) se revela operatória, permitindo compreender como o corpo da *Anja*, embora idealizado, não se apresenta como um *nu* intemporal, mas como uma nudez historicamente situada, exposta ao olhar e ao julgamento do mundo³³.

Ao justapor o bronze bruido da figura (*nu*) às asas incompletas, o artista transmuta o *nu* em *nudez*, fixando-a num plano humano e terrestre, «condenado à corporeidade [histórica] e assediado pelo desejo» (Higino, 2007, p. 48).

A nudez da *Anja* é uma escolha deliberada que visará três objetivos fundamentais. Em primeiro lugar, a escultura promove uma afirmação do corpo, ao confrontar a imaterialidade tradicional do anjo e forçar o observador a reconhecer a sua presença, como um ser dotado de carne, peso, volume e história.

³² cf. Cap. 1.2; Figs. 1.8 a 1.10.

³³ Segundo Kenneth Clark (1956, pp. 3-7), existe uma diferença entre o *nu* e a *nudez*. O primeiro conceito refere-se à forma artística, idealizada e intemporal, que remonta à Grécia Clássica (p. 5). É um corpo onde as marcas comuns da humanidade (rugas, cicatrizes, etc.) não têm lugar, um corpo despojado de convenções sociais, que se tornou estética e moralmente aceitável na representação artística. O segundo refere-se a um corpo real, que está exposto e, por isso, sente frio ou tem vergonha, demonstra vulnerabilidade e, por isso, retém a sua carga social, psicológica e histórica.

Em simultâneo, esta opção opera uma feminilização explícita que ultrapassa a androginia tradicionalmente associada à figura angelical na hagiografia e na arte cristã, acentuando uma identidade de género inequívoca.

Finalmente, a escultura propõe uma sublimidade pelo corpo, invertendo o paradigma clássico de que o espiritual exige a negação da carne. Na *Anja*, a espiritualidade e a vulnerabilidade estão, pelo contrário, veiculadas e potenciadas através da própria forma da mulher.



Fig. 3.3. José Rodrigues (1936-2016). *Anja* (1996). Bronze patinado e polido.
Praça de Lisboa (Porto, Portugal).
©Maria Augusta Martins / CMP (2005).

Todavia, é necessário examinar esta escolha pelo corpo inequivocamente feminino à luz do contexto mais vasto da obra de Rodrigues, nomeadamente a sua investigação no desenho. De facto, o escultor nunca evitou a representação do corpo feminino. E embora o artista se caracterize pela predominância da temática erótica, em séries de desenho marcadas pela linha nervosa, pelo movimento e pela urgência do desejo³⁴, a *Anja* insere-se numa categoria distinta: trata-se de uma nudez de exposição, mais do que de sedução.

Importa, assim, distinguir entre a *sensualidade formal* e a *função erótica*. A *Anja* possui, indubitavelmente, uma sensualidade inerente à sua forma – o corpo polido, as proporções femininas, a exposição do corpo –, mas esta não convida ao *voyeurismo* nem se

³⁴ Cf. Cap. 1.

orienta para a provocação do desejo, distanciando-se do erotismo explícito presente em grande parte da obra gráfica do artista. Trata-se, antes, de uma fisicalidade *contemplativa*, ilustrada a partir de um conjunto de estratégias formais que garantem a leitura simbólica, nomeadamente o gesto, a postura e a expressão facial. Note-se que a figura tem o olhar *para o alto* e o gesto *contido*, concentrando o seu foco na verticalidade e na elevação espiritual (Fig. 3.3). O seu corpo oferece-se como lugar de reconhecimento da fragilidade humana partilhada, e não como objeto de consumo do olhar.

A contenção formal da escultura – visível no gesto suspenso, no olhar elevado e no peso material do bronze – afasta deliberadamente a obra da *funcionalidade erótica* presente noutras séries do artista, retirando o observador da posição de *voyeur* e colocando-o num plano de partilha da vulnerabilidade. Falta-lhe o movimento sinuoso e a provocação que caracterizam as figuras eróticas ou sensuais de Rodrigues – algo que, por contraste, é marcante em *Salomé* (2005)³⁵. Por seu turno, de olhos fixados num ponto elevado, a *Anja* mantém uma expressão facial de contemplação, não de prazer. Assim, o seu desnudamento convida à contemplação de uma corporeidade fragilizada, situada num limiar entre o sagrado e o profano.

O olhar elevado da *Anja*, sereno e desprovido de qualquer dramatismo facial – sem sorriso, nem lágrima –, sugere, ainda, uma nostalgia pela divindade perdida. Não se trata de contemplação mística, nem de súplica, mas será, porventura, um reconhecimento melancólico de quem não pode regressar ao local de onde veio. À primeira vista, esta expressão aproxima a *Anja* da iconografia dos anjos caídos³⁶, que partilham da mesma consciência da queda irreversível. Porém, ao contrário das representações de Geefs (Fig. 2.28) e de Bellver (Fig. 2.29), anteriormente analisadas, a *Anja* não exhibe angústia, nem tormento ou rebeldia, apenas uma aceitação contemplativa da sua (agora) condição de suspensão, entre a memória do celestial e a materialidade terrestre que a passa a definir.

A ausência deliberada de erotismo é o que permite à imagem manter a sua função liminar: se fosse abertamente erótica, o seu significado ficaria aprisionado no desejo carnal; sendo apenas sensual (tátil, orgânica), abre caminho para a ascensão pelo corpo, ou uma *divinização do feminino*.

³⁵ cf. Cap. 1.2; Figs. 1.16 e 1.17.

³⁶ Cf. Cap. 2.3.

Esta divinização não opera segundo a lógica tradicional cristã, que exige a negação da carne para aceder ao espiritual. Pelo contrário, Rodrigues propõe que *o divino habita o corpo feminino*, não o transcende. Assim, a *Anja* é sagrada porque é corpo, não apesar de sê-lo – inversão radical da misoginia implícita na divisão corpo/espírito que atravessa séculos de representação religiosa. Neste sentido, a nudez não é obstáculo à sacralidade, mas o seu próprio veículo: a carne torna-se *medium* do divino.

E esta compreensão da mulher como entidade sagrada não é especulativa, mas encontra fundamento direto nas palavras do próprio artista. Em entrevista, José Rodrigues afirmou que, se lhe dessem a oportunidade de transformar o mundo através de um desenho, «desenhava uma mulher nua com uma criança, porque uma mulher é a vida[,] é a sensualidade, e a criança é o futuro» (Santos, 2016, p. 63). Quando instado a associar uma única palavra à mulher, respondeu: «Vida» (Santos, 2016, p. 68). A resposta de José Rodrigues não é simplesmente poética ou sentimental, mas reveladora de uma cosmovisão na qual o feminino encarna o *princípio criador* por excelência – a capacidade de gerar, de nutrir e carregar dentro de si uma nova vida.

Se a criação é o atributo divino primordial (*fiat lux*, o sopro que anima a matéria), e se a mulher é criação incarnada, então a *Anja* não representa uma alegoria da transcendência feminina: é a encarnação literal da divindade imanente ao corpo feminino. A nudez da *Anja*, neste enquadramento, adquire uma dimensão teológica radical, distanciando-se da nudez da vergonha (Eva) e da nudez velada das santas e assumindo-se como a nudez primordial da força criadora – exposta, digna, sagrada em si mesma.

A dimensão de (re)nascimento do sagrado através do corpo ganha maior ressonância considerando a integração da escultura numa fonte. A água que emerge da base do chafariz não é apenas um elemento decorativo, mas é um componente densamente simbólico. A água é nascimento (emergir das águas), purificação (batismo e renovação espiritual) e renascimento (ciclo da morte e da regeneração). Neste contexto, a nudez da *Anja* revela-se como nudez originária do ser que nasce ou renasce. A água, elemento de transição e transformação, reforça, pois, a ideia de que a *Anja* representa um renascimento do feminino naquele espaço – já não confinado pela clausura do Recolhimento³⁷, mas emergindo publicamente, purificado não pela negação do corpo, mas pela sua afirmação. A pureza, aqui, não é imaterial: flui através da própria carne exposta.

³⁷ Cf. Cap. 3.2.

Ao invés do anjo mediador assexuado, trajado com uma túnica esvoaçante, a *Anja* apresenta uma figura feminina desnuda, cuja corporalidade é central. Esta escolha iconográfica não é acidental, mas um gesto de afirmação da condição feminina (Soares, segundo Castro, 2011a, p. 54), que ecoa a prolongada investigação do escultor sobre a representação da mulher³⁸. Todavia, neste contexto, esta nudez não é a da idealização clássica, mas, antes, uma *nudez de exposição*, que carrega a história e as tensões do corpo no mundo.



Fig. 3.4. José Rodrigues (1936-2016). *Corpo de Anja* (2001). Bronze patinado e polido.
Coleção Fundação Escultor José Rodrigues.
©Yolanda Silva (2014).

A *Anja* de José Rodrigues utiliza esta dicotomia para forçar a rutura iconográfica. Similarmente à *Figura Feminina*, a escultura da *Anja*, na sua forma puramente estética, aponta paradoxalmente para o conceito de nu – mas é precisamente esse apontamento que torna mais evidente a sua recusa: o contexto de implantação, a fragmentação das asas e a exposição no espaço público convertem esse nu idealizado em nudez historicamente situada, exposta ao olhar e ao julgamento do mundo. O corpo apresenta um acabamento liso, sem marcas nem incisões – exceto nas asas, onde o artista pretende realçar o desgrenhado das penas. De notar que também a sua forma é perfeita, ainda que incompleta (sem braços e sem parte das pernas). O mesmo tratamento foi dado a outras *Anjas* posteriores (Figs. 1.22 e 3.4), cujos corpos, de superfície uniforme, contrastam com a

³⁸ Cf. Cap. 1.2.

textura agreste das suas asas. Este acabamento é o que, ironicamente, retira o corpo do plano do assexuado: ao polir os volumes até à lisura, o artista não neutraliza a forma feminina, antes a afirma, tornando-a inevitavelmente feminina e presente, um corpo visível e não abstrato.

A *Anja* é, portanto, a afirmação de um corpo feminino despojado da vergonha social e religiosa que historicamente o condicionou. Ao contrário da nudez envergonhada de Eva após a Queda, ou da nudez oculta das Santas Mártires, a *Anja* não esconde nem justifica a sua exposição. É a corporalidade essencial – simultaneamente anjo (pela ascese do olhar, pela presença das asas, pela perfeição das formas) e mulher (pela nudez exposta) – cumprindo a inversão do paradigma e tornando o corpo num *locus* de verdade, não de pecado.



Fig. 3.5. José Rodrigues (1936-2016). *Anunciação* (século XXI). Molde em barro.
Coleção Convento San Payo.
©Yolanda Silva (2022).

Confrontando estas representações com aquelas do *Anjo da Anunciação*, da autoria de José Rodrigues, evidencia-se claramente que a nudez e a feminilidade da *Anja* são uma escolha intencional de rutura e não uma mera evolução estilística. Esta opção traduz o que o artista definiu como «tema da transgressão como salto para o saber» (Rodrigues, *in* Higino (ed.), 2008, p. 6): a subversão dos códigos iconográficos não decorre de ignorância

da tradição, mas de um confronto informado que visa aceder a novos significados através da rutura.

Releva-se que, enquanto o *Anjo da Anunciação* é predominantemente representado em relevos historiados e com formas difusas sob uma túnica esvoaçante, sugerindo uma certa ambiguidade de género (Fig. 3.5), a *Anja* é notável pelo seu grande formato de vulto redondo, bem como pela acentuação dos atributos femininos e do corpo nu. O Arcanjo Gabriel é, pois, um ser celestial, que surge fugidio e em movimento descendente, perante a figura de Maria (Fig. 3.6). A *Anja* afirma uma presença física declarada, vinculada ao terreno, mas cuja pose revela uma nostalgia pelo voo – desejo que as suas asas feridas tornam irrealizável.



Fig. 3.6. José Rodrigues (1936-2016). *Anunciação: pormenor* (século XXI). Molde em barro. Coleção Convento San Payo. ©Yolanda Silva (2022).

A *Anja* não é, portanto, apenas uma variação morfológica do Arcanjo Gabriel, mas uma subversão da sua ontologia. Enquanto a tradição e os *Anjos da Anunciação* de Rodrigues preservam a *distância sagrada* através da túnica e da ambiguidade, a *Anja* rompe esta barreira ao habitar o que Kenneth Clark (1956, pp. 3-7) define como a esfera da *nudez*. Esta opção retira a figura da imortalidade estática do *nu* clássico para a lançar na contingência do tempo.

Ao transpor o anjo para uma figura feminina, fragmentada e material, Rodrigues abdica da imunidade conferida pela imaterialidade divina; a *Anja*, enquanto *carne* exposta e bronze vulnerável, torna-se passível de sofrer a erosão do tempo, a fricção da crítica

social e a própria destruição física – uma transição do sagrado intocável para o corpo histórico exposto.

Este desejo de ascensão configura-se, porém, como aspiração impossível: como regressar ao céu com asas feridas e incompletas. A *Anja* encarna, assim, uma nostalgia do transcendente – o olhar erguido revela não a iminência do impulso ascensional, mas a consciência dolorosa da sua impossibilidade. E, assim, a escultura manifesta que habita o limiar: nem plenamente terrestre (pelas asas, pelo olhar elevado), nem capaz de ascender (pela materialidade, pela ruína).

Neste sentido, retomando o conceito de imagem-sintoma já introduzido (*sensu* Didi-Huberman, 2013), a configuração da obra – o contraste entre o bronze polido e a textura das asas – age como uma cristalização de tensões que interroga o observador, confrontando-o com uma transcendência frágil que habita a carne sem a negar.

Consequentemente, a *Anja* de José Rodrigues não se impõe com a solidez inabalável do monumento clássico. A sua materialidade, marcada pela ausência de membros e pela fragilidade do equilíbrio, reflete o desencanto do próprio artista, cria uma «imagem de um mundo à deriva, vaporoso, perdido entre os seus fantasmas» (Higino, 2007, p. 26). Esta fragilidade intrínseca, que emerge da conflitualidade simbólica entre o sagrado e o carnal, prefigura a complexa relação da obra com o espaço público e as tensões memoriais do seu lugar de implantação, aspetos que serão o eixo fundamental da análise contextual que se segue.

3.2. A *Anja* e a memória do lugar: ressonâncias da Praça do Anjo

A análise da *Anja* não se esgota na sua materialidade: é inseparável do contexto urbano e memorial do seu lugar de implantação. Nas palavras de Vítor Murtinho (2000, p. 34), «as formas artísticas, antes de existirem na matéria, existem na alma humana». Esta premissa implica que a compreensão de uma escultura pública exige considerar não apenas a sua forma, mas também a intenção da sua presença, o sentido do seu contexto e o quadro de vivências e de experiências que a envolve e que ajuda a construir. A arte em espaço público, mais do que mobiliário urbano, constitui-se como palco da vida e da memória coletiva, visando motivar nos sujeitos a reflexão em torno dos valores norteadores da construção do espaço público e dotá-lo de um sentido de pertença e de identidade comunitária.



Fig. 3.7. Vista aérea da Praça de Lisboa na sua configuração atual, a partir da Torre dos Clérigos.
©Ben K. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portugal_-_DSC0399_\(39568174151\).jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portugal_-_DSC0399_(39568174151).jpg#mw-jump-to-license)).

No caso da *Anja*, a reflexão sobre a materialidade da escultura é tanto mais importante quanto a natureza do seu lugar de implantação – a Praça de Lisboa –, onde se identificam três camadas históricas sobrepostas que atuam como um *palimpsesto* urbano.

Esta compreensão do lugar como sobreposição de tempos encontra eco nas palavras do próprio escultor: «a história faz-se com acrescentos, é feita de somas, não de reconstituições» (Rodrigues, *in* Martins (ed.), 2016, p. 41). É precisamente este princípio de acumulação – e não de substituição – que caracteriza a Praça de Lisboa: um espaço onde

diferentes tempos coexistem, sobrepondo-se sem se anularem mutuamente, e que não pode ser dissociado da leitura da obra.

A escultura foi encomendada pela Câmara Municipal do Porto em 1996 no âmbito da requalificação da Praça de Lisboa (Fig. 3.1 e 3.7). Esta intervenção inseria-se num projeto mais amplo de renovação urbana que incluía a construção do Clérigos Shopping (1991-2011), centro comercial destinado a alterar profundamente a dinâmica do espaço e da zona (O Comércio do Porto, 1991, p. 15).

Embora a encomenda municipal feita pela CRUARB não especificasse a temática da escultura, José Rodrigues propôs uma *Anja* para aquele lugar específico, estabelecendo deliberadamente a relação com a memória toponímica. Os estudos preparatórios identificam no projeto uma «praça da anja»³⁹, demonstrando que a feminização da figura angelical – tema que o escultor vinha explorando em desenho desde as décadas de 1970 e 1980 (Higino, 2007, p. 67) – encontrou naquele espaço carregado de memória feminina a oportunidade de materialização no bronze e no espaço público. A escolha de materializar esta figura especificamente para a referida Praça comprova a sua capacidade de estabelecer diálogo entre a investigação plástica continuada e a memória do(s) lugar(es) de implantação (algo já reconhecido em esculturas anteriores (Martins, 2016, pp. 35-41)).

O primeiro registo foi o do Recolhimento do Anjo, instituição de clausura feminina que ocupou o terreno entre 1672 até ao início de 1800⁴⁰ (Jesus, 2006, pp. 72 e 110). Após o Cerco do Porto (1832-1833), o local albergou o Mercado do Anjo (1839-1948), mercado público que tornou a zona num ponto nevrálgico do comércio popular portuense. Finalmente, a história do local culmina na estruturação contemporânea da Praça de Lisboa, reestruturada nos anos 1990, mas condenada ao abandono, o que levou à sua nova requalificação, desta feita, para criar o Passeio dos Clérigos (2012) e o Jardim das Oliveiras (2013). Cada uma destas transformações não apenas alterou a função do espaço, mas também alimentou a reflexão do escultor, culminando na reconfiguração simbólica do lugar do corpo feminino na cidade: da invisibilidade forçada (Recolhimento) à visibilidade social e laboral (Mercado) e, finalmente, à visibilidade artística (*Anja*).

³⁹ Esta informação foi confirmada em correspondência pelo assistente de atelier do escultor, Sr. Alfredo Vieira (email de 23 de janeiro, 2026), e a documentação referente foi gentilmente cedida pela família do escultor (v. Anexo I).

⁴⁰ Segundo Jesus (2006), a data oficial da extinção do Recolhimento, é 1833, segundo decreto e portaria de 20 de maio de 1833 (p. 43).

A atual configuração da Praça, sob a forma de jardim suspenso, opera uma nova camada de apagamento: ao priorizar uma estética de lazer e consumo turístico, o espaço parece sofrer de uma *amnésia urbana*, confirmada, inclusivamente, pela ausência da *Anja*, que faz transitar a praça para um *não-lugar* de passagem (Augé, 2009, p. 67). A *Anja*, ao ser estabelecida neste lugar de memórias estratificadas, criava um diálogo complexo e tenso com cada uma destas camadas. Atualmente, e desde o seu roubo em 2006, a sua ausência interrompe este processo de mediação histórica, transformando a memória coletiva num resíduo invisível que já não encontra, no suporte físico da praça, uma ancoragem material. O espaço abdica, assim, da sua densidade cronológica, simbólica, evocativa e rememorativa, em favor de uma funcionalidade imediata e descaracterizada.

A Praça de Lisboa, ainda hoje conhecida por alguns locais mais antigos como Praça do Anjo, carrega na sua toponímia a memória de uma instituição marcante naquele espaço durante mais de século e meio.



Fig. 3.8. James Holland (1799-1870). *Torre dos Clérigos, Oporto, Portugal* (1837) e pormenor das ruínas do edifício do Recolhimento do Anjo (à direita). Óleo sobre tela.

Yale Center for British Art (New Haven, EUA).

©Google Arts & Culture (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Holland_-_Torre_Dos_Clerigos,_Oporto,_Portugal_-_Google_Art_Project.jpg).

Segundo a tradição, o topónimo *Anjo* remonta a uma lenda medieval de 1153, que narra o regresso de D. Afonso Henriques e D. Mafalda de Coimbra rumo a Guimarães. Ao passarem pelo Olival – denominação que se viria a atribuir à Porta do Olival da Muralha Fernandina, onde se situava o Campo do Olival–, a égua da rainha ter-se-á despenhado num fosso. O monarca invocou a intercessão do Arcanjo Miguel para que nenhum

infortúnio recaísse sobre a rainha, pedido que terá sido atendido. Em sinal de gratidão, o monarca mandou, então, edificar uma ermida em honra do seu protetor, que ficaria conhecida como capela ou ermida de São Miguel o Anjo (Universidade do Porto, s.d.; Silva, *apud* Monumentos Desaparecidos).

Em 1672, este espaço acolheu o Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel do Anjo (Fig. 3.8), criado por iniciativa de D. Helena Pereira com o apoio do bispo, do rei e da Câmara do Porto (Jesus, 2006, p. 32). O Recolhimento destinava-se a prestar assistência a mulheres, com idades compreendidas entre os 12 e os 40 anos de idade (Costa, 2024, p. 46), em situação precária, nomeadamente órfãs, viúvas ou mulheres casadas com marido ausente, mas sempre de condição nobre. Sobrepunham-se, assim, critérios de qualidade social (nobreza e *limpeza* de sangue), qualidade moral (donzelas honradas e mulheres virtuosas) e a situação de desamparo (por não terem dotes suficientes para tomar estado, ou, tendo-os, serem órfãs) (Jesus, 2006, p. 32).

Os recolhimentos⁴¹, como documenta Elisabete Jesus (2006, p. 16), surgiram em Portugal para dar resposta à necessidade de assistência social, existindo em conformidade com os «parâmetros definidos pela Coroa» e pela Igreja. Em alguns casos, ficavam associados a, ou «sob alçada de misericórdias e ordens religiosas» ou de membros da Coroa ou da própria Igreja, que apoiavam este tipo de iniciativa a título particular. Tratava-se de instituições híbridas, situadas entre a caridade religiosa e o controlo social, que operavam segundo o binómio *proteção/confinamento*, em favor de «mulheres desenquadradas da estrutura familiar, pela morte ou ausência temporária do elemento masculino (pai ou marido) e/ou pela degradação económica do agregado» (Jesus, 2006, p. 37). Os recolhimentos funcionavam, também, como solução para mulheres da burguesia comercial do Porto, sendo locais «onde os cidadãos do comércio e da navegação pudessem deixar, sob custódia, as suas mulheres e filhas, por tardarem a casa» (Jesus, 2006, p. 41).

No entanto, se, por um lado, ofereciam segurança material e moral às mulheres, por outro, exigiam a sua reclusão e o controlo rigoroso dos seus corpos e comportamentos, numa pretensão de «preservar a honra feminina e familiar, mantendo as mulheres afastadas do sexo oposto, das perdições terrenas e das *murmurações*»^[42] (Jesus, 2006, p. 34).

⁴¹ Os recolhimentos eram instituições assistenciais destinadas ao acolhimento de mulheres sem proteção masculina. Diferenciavam-se dos conventos por não exigirem votos perpétuos, embora impusessem a clausura e o controlo da moralidade sob a tutela da Igreja ou do Estado (Araújo, 2022, pp. 10-11).

⁴² Segundo o Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa (murmuração, n/d), a palavra refere-se, além do ato de murmurar ou sussurrar, à maledicência e má-língua.

Obedecendo a um modo de vida em tudo similar ao de um convento, «o recolhimento era antes de mais um comportamento/atitude exigida a todas as mulheres, como comprovativo da sua honra, atestada pelo afastamento em relação ao género masculino, desde que não familiar, numa visível repulsa/anulação da sexualidade» (Jesus, 2006, p. 35).

A localização do lugar – fora dos muros da cidade – reforça a distância física do espaço público e o sentimento de reclusão. Salienta-se, assim, o profundo simbolismo de uma figura feminina literalmente velada e contida pela arquitetura da clausura. As *recolhidas* eram excluídas do espaço público e a sua presença no tecido urbano manifestava-se apenas através dos muros que delimitavam o perímetro do Recolhimento, que funcionavam como barreira física e metafórica entre a honra preservada e a ameaça exterior.

É neste pano de fundo histórico de confinamento e controlo do corpo feminino que a nudez exposta da *Anja* adquire o seu significado mais disruptivo.

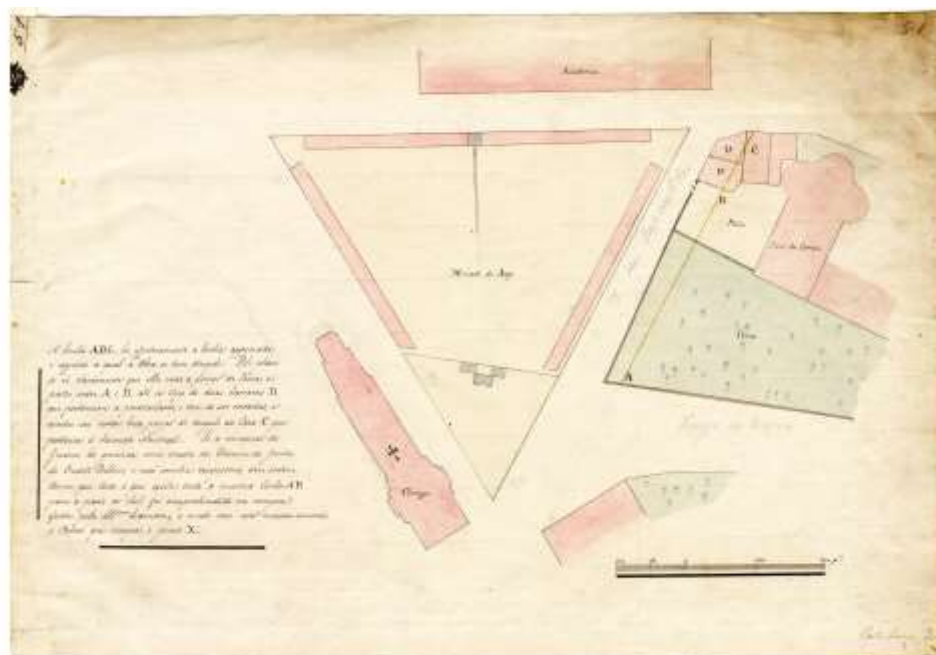


Fig. 3.9. Joaquim da Costa Lima Júnior (1807-1864). *Planta do Mercado do Anjo e envolvente* (1837). Sem créditos da imagem [CMP - AHMP] (<https://amasscook.com/antigos-mercados-do-porto-aqueles-que-ja-nao-pode-visitar/?lang=pt-pt#1463484121125-e8495b26-12c0>).

A extinção do Recolhimento ocorreu em 1833, no contexto das reformas liberais, passando o terreno e a respetiva cerca para o domínio da Câmara Municipal do Porto (Queiroz & Sousa, s.d.). Os haveres do Recolhimento – incluindo madeiras de altares, talhas e tribunas da igreja – foram, igualmente, doados à Câmara, que os vendeu em hasta

pública, a fim de pagar aos credores das dívidas acumuladas ao longo dos últimos anos (Jesus, 2006, p. 43). Pode admitir-se esta liquidação material como o evento que marca a transição do espaço da clausura para um espaço de circulação e comércio público.



Fig. 3.10. *Vista aérea do Mercado do Anjo, a partir da Torre dos Clérigos* (c. 1940⁴³).
Sem créditos da imagem (<https://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2009/10/o-mercado-do-anjo-cidade-do-porto.html?m=1>).

Em 1837, após a demolição do Recolhimento, iniciaram-se as obras de construção do Mercado do Anjo, que abriu ao público em 9 de julho de 1839 para comemorar a entrada do exército de D. Pedro no Porto (Universidade do Porto, s.d.). O desenho da área tinha forma triangular, com um chafariz ao centro para uso das vendedeiras, e os lugares de venda dispunham-se em redor do espaço, com a frente voltada para o interior (Fig. 3.9 e 3.10).

⁴³ A fonte de onde se retirou esta figura não tem referência de datação. A aproximação aqui apontada (c. 1940) resulta da comparação de outras fotografias do Mercado do Anjo datadas do mesmo período, disponíveis na base de dados do Arquivo Histórico Municipal do Porto (<https://gisaweb.cm-porto.pt/>), e que apresentam a configuração similar e a utilização de guarda-sóis – elemento que não está presente em registos anteriores aos anos 1940.



Fig. 3.11. Photographia Portuense. *Chafariz do Mercado do Anjo* (1908).

©Photographia Portuense

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:002_Chafariz_do_Mercado_do_Anjo_1908_\(7969839222\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:002_Chafariz_do_Mercado_do_Anjo_1908_(7969839222).jpg)).



Fig. 3.12. *Bancas de venda, no Mercado do Anjo* (século XX).

Sem créditos de imagem (<https://porto-desaparecido.blogspot.com/search?q=anjo>).

Esta transformação torna-se bastante significativa quando se confrontam as funções do espaço antes e depois da extinção do Recolhimento. Mantém-se a preponderância do elemento feminino, embora sob uma lógica inversa: ao confinamento sobrepõe-se a exposição pública, ao silêncio imposto, a voz das vendedeiras, ao controlo moral, o trabalho no espaço cívico. As mulheres que antes estavam escondidas atrás dos muros do

Recolhimento são agora visíveis, ativas e economicamente produtivas no coração da cidade. O espaço mantém-se feminino, mas transita do regime de clausura para o regime da circulação e do trabalho – da mulher escondida e acolhida à mulher ativa e trabalhadora, que sustenta, com o seu labor nas bancas, a vida quotidiana da cidade.

O Mercado do Anjo funcionou na Praça até 1948, quando foi transferido para instalações provisórias e, posteriormente, para o Mercado do Bom Sucesso, inaugurado em 1952 (Universidade do Porto, s.d.). Entre 1948 e o início dos anos 1990, a história do local – rebatizado como Praça de Lisboa – permanece fragmentária e pouco documentada⁴⁴. Com a transferência do Mercado, o espaço entrou num período de esvaziamento funcional e simbólico, antecipando a crise de identidade urbana que marcará as intervenções das décadas seguintes.

Nos anos 1990, a área foi requalificada, no contexto de renovação urbana que caracterizou o centro histórico do Porto. Em 1991, inaugurou-se o Clérigos Shopping, projeto do arquiteto António Moura (CRUARB) que, apesar de visar o segmento alto do mercado, com a intenção expressa de promover «diversas iniciativas de índole cultural» para dinamizar o local (O Comércio do Porto, 1991, p. 15), enfrentou, precocemente, dificuldade de integração no tecido urbano e viabilidade comercial (Luz & Coutinho, 2006).

Foi neste contexto de afirmação do centro comercial que a Câmara Municipal encomendou uma escultura a José Rodrigues. A localização da *Anja* no centro da praça não pode ser dissociada das camadas históricas que o lugar contém: a figura feminina nua, suspensa sobre a água, evocava, simultaneamente, a memória da clausura do Recolhimento e a vivacidade das vendedeiras do antigo Mercado (Figs. 3.11 e 3.12), estabelecendo um contraponto simbólico à nova pressão comercial contemporânea⁴⁵, enquanto a presença da água recordava o chafariz central do Mercado e a arca de água que ali existiu – hoje deslocada para as imediações da Praça de Gomes Teixeira, em frente ao edifício da Reitoria da Universidade do Porto.

⁴⁴ Não foi possível localizar documentação exaustiva sobre o uso do terreno da antiga Praça do Anjo entre a data da transferência do Mercado para o Bom Sucesso e a inauguração do Clérigos Shopping. No entanto, alguns registos fotográficos da época indicam que o espaço serviu como zona de passagem, central de camionagem e estacionamento.

⁴⁵ De notar que a presença de um chafariz central à Praça (pré-existente à colocação da *Anja*), poderia pretender recordar o chafariz original do Mercado (Fig. 3.12).

Contudo, o declínio do edifício do Clérigos Shopping acentuou-se rapidamente, tendo a imprensa descrito o edifício, em 2010, como uma estrutura em ruínas (Marmelo, 2010). Esta trajetória culminou na reconversão do espaço no atual Passeio dos Clérigos (2012) e Jardim das Oliveiras (2013) – evocação do medieval Campo do Olival. Nesta última mutação – de galeria de luxo falhada a jardim público – a remoção da *Anja* sela o processo de *amnésia urbana* anteriormente referido, sacrificando a densidade dialética da escultura em favor de uma funcionalidade comercial, turística e de passagem.

A implantação da *Anja* no preciso local onde, durante séculos, o corpo feminino foi escondido, velado e moralmente confinado, constitui um poderoso ato de *inversão simbólica*. A oposição é estrutural e deliberada, como se evidencia no quadro seguinte:

Recolhimento do Anjo (sécs. XVII-XIX)	Mercado do Anjo (1839-1948)	Anja (1996)
Clausura, invisibilidade, confinamento	Visibilidade laboral controlada	Exposição, visibilidade, abertura
Corpo feminino velado e controlado	Corpo feminino em função social e económica	Corpo feminino nu e exposto
Proteção moral pela reclusão	Trabalho público, mas sem autonomia simbólica	Vulnerabilidade pela exposição pública
Espaço privado, interdito	Espaço semi-público, comercial	Espaço público, cívico
Silêncio imposto	Ruído funcional (vozes das vendedeiras)	Silêncio contemplativo da escultura / ruído funcional do comércio circundante (contraste não resolvido)

Quadro 3.1.: *Evolução simbólica da presença feminina na Praça do Anjo/Praça de Lisboa.*

A inclusão do Mercado nesta análise é crucial, demonstrando que a presença feminina no espaço nunca desapareceu completamente, mas foi sucessivamente reconfigurada e ressignificada. Se no Recolhimento o feminino era *sagrado-mas-oculto*, no Mercado era *visível-mas-funcional* (reduzido diretamente ao trabalho). A *Anja* opera, assim, uma terceira metamorfose, tornando o feminino visível, autónomo, sagrado e fundamental, despojado tanto da clausura moral quanto da instrumentalização económica. É uma presença que não serve, não produz, não obedece – apenas é.

Contudo, esta presença autónoma, sagrada e contemplativa encontrava-se, desde a origem, em tensão com o contexto funcional que a rodeava. Ao contrário do silêncio imposto do Recolhimento, ou do ruído produtivo das vendedeiras no Mercado – ambos coerentes com a função do espaço – a *Anja* introduzia um silêncio contemplativo num espaço dominado pelo ruído comercial dos transeuntes e comerciantes. Este conflito entre a exigência contemplativa da escultura e a dinâmica acelerada da praça já prefigurava, simbolicamente, a impossibilidade de a obra se *enraizar* e encontrar o seu *mundo*.

A nudez da *Anja* não é, portanto, apenas uma escolha estética ou iconográfica (conforme analisado no Cap. 3.1), mas uma declaração que pretende refletir sobre o lugar da mulher no espaço público. Ao colocar uma figura feminina nua no centro da praça, José Rodrigues opera uma restituição simbólica da presença do corpo feminino no espaço cívico, agora despojado do histórico controlo moral e social. A *Anja* materializa, assim, um símbolo de carácter quase totémico, afirmando-se não como decoração, mas como *interrogação*. A escultura liberta simbolicamente a corporeidade das mulheres que foram historicamente confinadas naquele lugar, libertando-as, igualmente, do peso do trabalho árduo.

É de notar, contudo, que esta inversão não elimina a fragilidade, antes, a reconfigura. Ou, como argumenta Higinio (2007, p. 48), a *Anja*, ao ser exposta no espaço público, torna o corpo feminino, novamente, alvo de escrutínio, de julgamento e, eventualmente, até, de violência. Ao encenar esta tensão, a escultura não resolve o conflito histórico entre clausura e exposição, mas torna-o *visível*.

Por fim, é interessante verificar que a tensão histórica é agudizada pelo conflito urbano contemporâneo. A construção do Passeio dos Clérigos materializou esta pressão, transformando a praça num eixo de consumo e utilitarismo, de passagem e de fluxo turístico acelerado. Neste contexto, a interrogação simbólica da *Anja* vulnerabilizou-a mais ainda à descaraterização funcional do espaço. Embora o seu desaparecimento em 2006 tenha decorrido de um ato de criminalidade comum – o roubo da peça para venda do bronze como sucata (Diário de Notícias, 2011) –, este evento é sintomático. A redução de uma obra de arte à sua mera materialidade económica e utilitarista revela a falha na construção de um sentido de pertença comunitária.

Como declara Heidegger (1990, pp. 37-39), quando uma obra é privada do seu mundo e da sua abertura de sentido, ela decai para a condição de mera coisa, ficando

exposta à predação de um quotidiano incapaz de reconhecer a sua carga memorial. A *Anja* não foi vítima de uma iconoclastia política, mas de uma *invisibilidade social*, que a tornou suscetível ao vandalismo utilitário.

A *Anja*, ao habitar este espaço tão marcado pelas memórias da clausura e pela presença feminina, não oferecia uma síntese harmoniosa, mas expunha a fratura. A sua materialidade frágil (asas feridas, corpo fragmentado) e a sua nudez exposta como que prefiguravam a sua própria vulnerabilidade⁴⁶. O lugar, carregado de tensões históricas, torna essa suscetibilidade não apenas simbólica, mas materialmente verificável – como a destruição de 2006 viria a confirmar de forma trágica.

Esta análise contextual demonstrou como a *Anja* não pode ser dissociada da memória estratificada do lugar. Importa agora compreender, numa síntese iconológica integradora, como forma e contexto se articulam no significado profundo da obra.

⁴⁶ Cf. Cap. 3.1.

3.3. Síntese iconológica: rutura, memória e ausência

Concluída a análise formal e contextual, importa clarificar o alcance e o sentido da presente síntese iconológica. Não se trata de reiterar, sob outra forma, os argumentos já desenvolvidos nas páginas anteriores, nem de proceder a uma recapitulação exaustiva dos dados históricos, formais ou contextuais já apresentados.

A iconologia, tal como sistematizada por Erwin Panofsky (1955), distingue-se da análise iconográfica precisamente por não se limitar à identificação dos temas, dos atributos e das convenções representativas, mas por procurar aceder ao significado intrínseco da obra – aquele que emerge da articulação entre a forma, o contexto histórico e o quadro cultural mais amplo (Panofsky, 1955, pp. 28-31).



Fig. 3.13. *Anja* de José Rodrigues, após ser recuperada pela Polícia Judiciária (2007).

©Carla Cruz e Ângelo Ferreira de Sousa

(<https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/aapa/AAPA2018.pdf>).

No caso da *Anja* (1996) de José Rodrigues, esta leitura integradora é tanto mais necessária, quanto a obra se situa num ponto de cruzamento particularmente denso: entre a tradição iconográfica cristã do anjo e a sua subversão na arte contemporânea; entre a memória estratificada do lugar de implantação (Recolhimento, Mercado, praça comercializada) e a sua transformação funcional; entre a presença material da escultura e a

sua ausência expressiva após a sua destruição (Fig. 3.13). É nesse cruzamento – entre forma, lugar e memória – que se joga o significado mais profundo da obra.

A *Anja* configura-se como uma mulher nua, despojada de atributos narrativos evidentes e privada de qualquer gesto glorioso ou celebratório. Esta opção formal afasta a *Anja* tanto da tradição iconográfica cristã do Anjo glorioso, como de uma conceção monumental da escultura pública comemorativa. O corpo apresentado não afirma triunfo, poder, elevação ou transcendência estável; antes sugere fragilidade, suspensão e exposição. A referência ao anjo sagrado não opera por fidelidade ao modelo tradicional, mas por subversão deliberada: funciona como eco cultural que a escultura simultaneamente convoca e desestabiliza, e não como programa iconográfico codificado a ilustrar.

Retomando o conceito de *imagem-sintoma* desenvolvido no Cap. 3.1., importa agora sublinhar a sua dimensão propriamente iconológica. A *Anja* não expõe apenas tensões formais internas (nudez/fragmentação, polimento/rugosidade), mas inscreve essas tensões num campo mais amplo de expectativas culturais e éticas – expectativas estas que a escultura simultaneamente convoca e frustra, sem oferecer resolução. A nudez fragmentada, as asas feridas, a suspensão precária: estes elementos visuais não propõem uma síntese harmoniosa, mas expõem o conflito latente entre novas formas de representar o corpo e o sagrado e os modelos históricos ainda operantes no imaginário coletivo.

A leitura da *Anja* como *imagem-sintoma* pode ser complementada pela noção warburguiana de *Pathosformel* – a ideia de que certas configurações visuais, carregadas de intensidade expressiva, sobrevivem (*Nachleben*) através da história, reaparecendo em contextos distintos com renovada pregnância simbólica (Lisovsky, 2014, p. 307; Teixeira, 2010, pp. 142-143). Nesta perspetiva, a nudez feminina fragmentada e exposta da *Anja*, as asas feridas e a suspensão precária não constituem invenções isoladas, mas reativações de fórmulas visuais que atravessam a história ocidental – desde as Vitórias (*Nikai*) mutiladas da Antiguidade até às representações contemporâneas do feminino.

A dimensão iconológica da *Anja* não pode ser dissociada do lugar da sua inserção. Como foi demonstrado no Cap. 3.2., a Praça do Anjo/Praça de Lisboa⁴⁷ constitui um palimpsesto urbano onde se sobrepõem as práticas de clausura (Recolhimento do Anjo, 1672-1833), de exposição comercial (Mercado do Anjo, 1839-1948) e circulação

⁴⁷ Mantêm-se, neste subcapítulo, as designações toponímicas em paralelo para sublinhar a sobreposição de camadas históricas.

contemporânea (Clérigos Shopping, 1991-2011; Passeio dos Clérigos, 2012; Jardim das Oliveiras, 2013).

A inversão simbólica já analisada – do corpo feminino confinado ao corpo feminino exposto – adquire, na perspectiva iconológica, uma dimensão suplementar. Como foi demonstrado, a *Anja* não elimina a vulnerabilidade histórica do feminino; desloca-a, substituindo a fragilidade da clausura pela fragilidade da exposição. O que a síntese iconológica permite, agora, evidenciar, é que esta vulnerabilidade não era apenas simbólica: a trajetória material da própria escultura viria a confirmá-lo de forma brutal.

Iconologicamente, esta exposição não funciona como provocação deliberada, mas como deslocamento crítico: a escultura não oferece um sentido fechado, antes convoca leituras divergentes – por vezes, contraditórias – que se constroem na relação entre a imagem e o lugar que a acolhe. A *Anja* não representa as mulheres recolhidas, não é monumento comemorativo; antes restitui simbolicamente ao domínio público uma presença feminina que, despojada do controlo moral histórico, renasce. A escultura materializa, assim, uma dimensão de símbolo sagrado. A função interrogativa da escultura revela-se ainda mais expressiva *após* a sua destruição: a *Anja* continua a interpelar o espaço a partir da sua própria ausência, desta vez através do esvaziamento da alma do lugar.



Fig. 3.14. Vista aérea do Clérigos Shopping em ruína, na Praça de Lisboa (2007).

©Carla Cruz e Ângelo Ferreira de Sousa

(<https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/aapa/AAPA2018.pdf>).

A destruição da *Anja*, em dezembro de 2006, constitui o momento mais dramático – e, simultaneamente, mais revelador – da sua trajetória enquanto obra de arte em espaço público (Fig. 3.14). A escultura, com 354 kg de bronze (Associação de Amigos da Praça do Anjo [AAPA], s.d.), foi roubada e fragmentada para venda como refugo para refundição. Segundo notícias da época, a obra, avaliada em 200 mil euros, foi vendida a um sucateiro por apenas 796 euros (Diário de Notícias, 2011).

Este dado é determinante para uma posterior leitura iconológica. A redução brutal da *Anja* ao seu valor material mínimo ilustra de forma paradigmática aquilo que Martin Heidegger (1990) descreve como a perda do mundo da obra de arte. Para Heidegger, a obra de arte não é apenas uma *coisa* entre outras coisas, que reúne características específicas, entre as quais a matéria e forma (pp. 19-20 e 23), mas uma abertura de mundo (pp. 34-35) – um espaço onde o sentido se manifesta e a verdade acontece. Quando a obra é privada do seu contexto de sentido⁴⁸ – do seu lugar, da sua relação com o observador, da sua densidade simbólica –, ela decai para a condição de mera coisa disponível, sujeita à lógica instrumental do uso e do lucro imediato.

A esta leitura heideggeriana pode associar-se a reflexão de Walter Benjamin sobre a *destruição da aura* (Benjamin, 1940/1987, pp. 169-173). Para Benjamin, os objetos artísticos possuíam originalmente uma função sagrada, à qual se associavam efeitos mágicos e um cariz contemplativo. Com a transformação do valor de culto em valor de exposição, a aura dissolve-se e a obra de arte torna-se vulnerável a novas leituras e apropriações. No tempo presente, marcado por esta perda, a relação dos sujeitos com a arte transforma-se profundamente – e o próprio valor expositivo pode desaparecer, quando já não resta qualquer vestígio do sagrado.

A *Anja* sofreu precisamente esta redução ontológica: de *imagem-sintoma* que interrogava o espaço e a memória, a fragmento de bronze cotado ao quilo. O crime não constitui uma negação externa da obra, mas a manifestação extrema da sua fragilidade intrínseca e a evidente perda de valores. A escultura, enquanto figura fragmentada, de asas feridas e corpo exposto, parecia já antecipar a sua própria destruição. A violência exercida sobre ela confirma, de forma trágica, a leitura iconológica que a entende como imagem-

⁴⁸ Heidegger (1990, p. 38) esclarece que «O mundo é a abertura [...] dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico». Por esta ótica, a obra de arte não é um objeto estático; resulta antes num diálogo (por vezes, conflituoso) entre «o instalar de um mundo» (abertura de sentido) e «o produzir da terra» (fechamento na matéria), equilíbrio este que constitui a densidade simbólica aqui referida.

sintoma de um mundo urbano acrítico e cego, que perdeu valores culturais definidores e se tornou incapaz de sustentar a memória e a complexidade simbólica da arte em espaço público.

Importa sublinhar que o roubo não teve motivações iconoclastas ou ideológicas explícitas. Não se tratou de uma rejeição da nudez feminina ou de uma contestação da obra. Tratou-se de um ato utilitarista, motivado pelo valor económico do material. Esta distinção é crucial: a *Anja* não foi destruída porque incomodava, mas porque deixou de ser reconhecida como obra de arte aurática. A sua vulnerabilidade não foi simbólica, mas social – resultante de uma invisibilidade cultural que a tornou passível de apropriação económica predatória.

Após a recuperação da escultura pela Polícia Judiciária, no início de 2007, surgiram declarações públicas que apontavam para a possibilidade de reabilitação e eventual recolocação da *Anja* no espaço da Praça de Lisboa. Em 2015, o então vereador da Cultura da Câmara Municipal do Porto, Paulo Cunha e Silva, manifestou publicamente essa intenção, afirmando querer «recolocar a *Anja* junto aos Clérigos» (Carvalho, 2015). Contudo, essa intenção não se concretizou.

A remodelação da Praça de Lisboa e a criação do Jardim das Oliveiras (inaugurado em 2013) eliminaram qualquer vestígio físico da implantação original da escultura. A *Anja* não regressou ao espaço público. Porém, propõe-se aqui interpretar este desfecho como o resultado de uma hierarquização de prioridades urbanísticas em que a funcionalidade, a circulação e a vocação turística prevaleceram sobre a restituição da memória artística e histórica do lugar.

Contudo, a ausência da *Anja* não significou o seu desaparecimento do campo simbólico da cidade. Pelo contrário, a ausência passou a constituir um elemento ativo de memória, mobilizando discursos, recordações e iniciativas cívicas que prolongam a vida cultural da obra para além da sua materialidade. A este respeito, a atuação da Associação de Amigos da Praça do Anjo (AAPA) constitui um exemplo significativo. As ações desenvolvidas por este coletivo não se limitam à reivindicação da reposição física da escultura, mas inscrevem-se num esforço mais amplo de preservação da memória do lugar e da obra (AAPA, s.d.; Sousa, 2008).

Do ponto de vista iconológico, estas iniciativas reiteram a persistência da *Anja* enquanto imagem cultural operante, mesmo na ausência do objeto artístico. A escultura

permanece enquanto referência mnemónica, ativando formas de apropriação cívica e de debate público que ultrapassam o campo estritamente artístico. A obra *sobrevive* – no sentido warburgiano de *Nachleben* – não como presença física, mas como *presença ausente*, cuja potência simbólica reside precisamente na invisibilidade do objeto.

A noção de *lieu de mémoire*, proposta por Pierre Nora (1989, p. 12), oferece um enquadramento operatório para compreender o que ocorre na Praça do Anjo/Praça de Lisboa após a destruição da escultura. Para Nora, os lugares de memória emergem quando a memória viva se fragmenta – quando deixa de existir uma continuidade que transmita naturalmente o passado e se torna necessário cristalizá-lo através de suportes materiais ou simbólicos. A Praça do Anjo/Praça de Lisboa, esvaziada da *Anja*, torna-se um desses lugares: um espaço que se define menos pelo que contém do que pelo que perdeu.

Esta dinâmica encontra eco na reflexão de Paul Ricoeur (2007) sobre a memória coletiva como campo de negociação entre a lembrança, o esquecimento e a responsabilidade ética. A ausência da *Anja* não constitui um vazio neutro, mas uma lacuna que interfere: obriga a decidir – individual e coletivamente – o que merece ser recordado e o que se deixa cair no esquecimento. A escultura situa-se, assim, neste espaço intermédio onde a ausência não apaga o sentido, mas o reconfigura e o torna matéria de disputa. A figura continua a ser convocada como referência, não por aquilo que mostra, mas pelo que deixa em suspenso, obrigando a repensar as relações entre imagem, cidade e memória. É neste sentido que a *Anja* opera como memória crítica: não preserva nem celebra, mas interroga, mantendo vivo o conflito entre o que foi e o que é, sem o resolver.

À luz desta leitura integradora, a *Anja* pode ser entendida iconologicamente como uma imagem urbana marcada pela fragilidade e pela incompletude. Não é monumento nem alegoria, não celebra um passado consensual nem propõe uma narrativa unívoca. A sua relevância reside na capacidade de expor tensões – entre tradição e contemporaneidade, entre presença e ausência, entre o sagrado e o profano, entre obra e espaço – sem as resolver.

A escultura articula, de forma particularmente densa, três dimensões que coexistem de modo explícito: a nudez feminina enquanto gesto de rutura iconográfica (subversão da tradição do anjo assexuado), a memória histórica e evocativa do lugar de implantação (inversão da lógica da clausura e do trabalho duro) e a exposição da obra às lógicas

contraditórias do espaço urbano contemporâneo (funcionalização, circulação e consequente amnésia). A *Anja* não resolveu estas tensões; habitou-as, tornando-as visíveis.

Contudo, a análise iconológica revela ainda uma dimensão que excede as questões de recepção, de linguagem formal ou de adequação ao gosto da época. A *Anja* não foi objeto de rejeição declarada, nem gerou polémica significativa: a sua nudez não escandalizou, a sua presença não foi contestada. O que se observa é, antes, um desencontro mais subtil e mais profundo. A escultura não encontrou o seu *mundo*.

Retomando a reflexão de Heidegger (1990, pp. 34-35), a obra de arte não existe isoladamente: ela abre um *mundo* e necessita de um *mundo* que a acolha. A *Anja* fazia sentido enquanto dispositivo de memória – evocação do feminino, do anjo, do recolhimento –, mas o contexto concreto da Praça do Anjo/Praça de Lisboa na viragem do século XX para XXI, marcado pelo insucesso do empreendimento comercial e pela rápida obsolescência daquele mesmo espaço, não ofereceu um verdadeiro *mundo* onde a obra pudesse enraizar-se. A escultura chegou a um lugar que, ele próprio, estava em crise de identidade e de função.

A *Anja* não está, propriamente, fora do seu tempo – não se trata de uma obra prematura ou de um anacronismo deliberado. O problema é de outra natureza: a *Anja* é uma escultura que *não encontra o seu tempo*, isto é, que não chega verdadeiramente a ser acolhida, nem pelo espaço urbano, nem pelas dinâmicas socioeconómicas que o estruturam. Mais do que um desajuste cronológico, há aqui um desencontro ontológico entre a temporalidade própria da arte – lenta, rememorativa, interrogativa – e a temporalidade acelerada e instrumentalizada da cidade contemporânea.

Neste sentido, o desaparecimento físico da *Anja* e a sua subsequente não-reposição não devem ser lidos como meros episódios de negligência institucional ou de vandalismo oportunista, mas como sintomas de um desenraizamento coletivo profundo – da alteração das expectativas da comunidade face à arte e de uma lógica contemporânea em que a linguagem simbólica só parece valer quando economicamente viável.

E a destruição da escultura não encerrou este processo; antes o prolongou, deslocando-o para o campo da reflexão crítica. E pode afirmar-se que a *Anja* encontrou, no seu próprio desaparecimento, a confirmação do seu sentido mais profundo: a fragilidade da arte pública num contexto que privilegia o valor de troca em detrimento do valor simbólico, a funcionalidade sobre a interrogação, o esquecimento sobre a memória.

Paradoxalmente, é na ausência que a obra se revela, com maior clareza, naquilo que sempre foi: um corpo exposto que se entrega, desamparado, sem um mundo que o proteja.

Esta síntese iconológica não pretende fixar uma interpretação definitiva da *Anja*, mas demonstrar que a escultura só pode ser plenamente compreendida na intersecção entre forma artística, espaço urbano e práticas de memória. É nesse cruzamento, marcado pela instabilidade e pela negociação permanente de sentidos, que reside a atualidade e a pertinência duradoura da obra de José Rodrigues.

Conclusão

A presente dissertação propôs-se compreender o(s) significado(s) da escultura *Anja* (1996) do Mestre José Rodrigues, interrogando a sua identidade iconográfica, a sua relação com a tradição da figuração angelical e o seu lugar no espaço urbano do Porto, simultaneamente físico e simbólico. Através de uma análise iconológica que articulou forma, contexto histórico e memória urbana, procurou-se responder a uma questão aparentemente simples, mas profundamente complexa: o que é uma *Anja*? Ou, dito de outro modo, que figura criou José Rodrigues ao feminizar, desnudar e enraizar no espaço público aquilo que a tradição concebera como mensageiro celeste, assexuado e etéreo?

A resposta que emerge deste estudo é necessariamente compósita, refletindo a própria natureza *múltipla* da escultura. A *Anja* não é um anjo no sentido teológico estrito, mas também não é uma simples alegoria feminina ou um elemento decorativo destinado a ornamentar o espaço urbano. A *Anja* situa-se num território intermédio, liminar, que o próprio título procura nomear sem definir totalmente.

José Rodrigues não representa um anjo; reinventa-o, convocando a tradição para a interrogar. A *Anja* constitui uma síntese do percurso artístico do artista: a fusão do erótico com o angelical, do sensual com o sagrado, desafiando séculos de convenção iconográfica que reservava ao anjo uma forma masculina ou assexuada.

Pode definir-se a *Anja* como uma figura *híbrida*, que articula quatro dimensões essenciais: assume uma corporeidade feminina inequívoca (contrariando a tradição assexuada ou masculina), apresenta asas incompletas que não permitem o voo (vestígios de uma transcendência perdida), expõe a sua nudez despojada de vergonha ou intenção de sedução e materializa a vulnerabilidade através da sua incompletude formal. É, em suma, um anjo tornado mulher, tornado carne – uma figura que desce do céu para habitar a terra, trazendo consigo a memória do sagrado, mas inscrevendo-se definitivamente no plano do humano e, daí também, da vulnerabilidade humana. Neste sentido, é, também, uma figura *liminar* – entre o celeste e o terrestre, entre a tradição e a rutura, entre a presença e a ausência.

A investigação desenvolvida ao longo deste trabalho demonstrou, ainda, que a *Anja* opera uma dupla rutura: iconográfica, ao propor um anjo inequivocamente feminino

e desnudado, invertendo não apenas a iconografia do anjo mas a própria teologia que o sustenta; e contextual, de natureza espacial e simbólica, ao ser instalada no preciso local onde, durante séculos, o corpo feminino foi velado e confinado. Onde houve clausura, a Anja propôs a exposição; onde houve silêncio, afirmou a presença. Esta inversão não eliminou a fragilidade do feminino – antes a reconfigurou, tornando-a visível.

Paradoxalmente, é na sua ausência que a *Anja* encontra uma nova forma de presença e transcende a sua materialidade e o seu desaparecimento físico. Porque ao permanecer na memória coletiva, deixa de ser apenas um objeto de bronze para se converter num objeto de consciência – uma imagem que interroga a cidade, que expõe as suas tensões e que recusa o esquecimento.

E talvez resida aqui a possibilidade de um futuro. Se a *Anja* não encontrou o seu tempo quando da sua implantação original (ou se o contexto da viragem do século não ofereceu as condições para que a obra pudesse *habitar* plenamente o espaço urbano), isso não significa que esse tempo não possa chegar. Poder-se-á afirmar que a *Anja* permanece como promessa, e não como nostalgia de um passado perdido, uma antecipação de um tempo em que a cidade seja capaz de acolher a memória que a obra carrega.

A análise aqui desenvolvida procurou contribuir para a historiografia da arte portuguesa, retirando a *Anja* da categoria de simples escultura urbana para a reposicionar como obra de significado denso e multidimensional, confirmando que não é uma criação isolada, mas um ponto de convergência de preocupações que atravessam toda a trajetória do escultor.

Esta investigação permitiu, ainda, documentar e refletir sobre um caso singular de desaparecimento de arte pública, oferecendo uma leitura que ultrapassa a mera constatação do vandalismo para interrogar as condições urbanas, culturais e ontológicas que favoreceram esse desaparecimento.

Importa, contudo, reconhecer algumas limitações metodológicas inerentes a este estudo. A impossibilidade de aceder diretamente à escultura na sua forma original (mutilada e recolhida nas reservas municipais) obrigou a trabalhar com registos fotográficos e com a memória da obra tal como existiu entre 1996 e 2006. Esta limitação revelou-se, todavia, produtiva: forçou a pensar a *Anja* não apenas como objeto material, mas como imagem cultural que persiste para além da sua presença física, convertendo a ausência em categoria analítica central.

A impossibilidade de aceder ao acervo privado do escultor, devido à transição da Fundação Escultor José Rodrigues (FEJR) para nova sede⁴⁹, limitou o contacto com outras esculturas, assim como com estudos preparatórios e correspondência que poderiam iluminar o processo criativo. Reconhece-se que o acesso direto ao arquivo pessoal poderia ter enriquecido a compreensão das motivações do artista. Não obstante, o contacto assíduo com uma das filhas do escultor foi de grande valia para responder a algumas questões relacionadas com a intencionalidade do artista na sua produção escultórica. Esta limitação, no presente, não inviabiliza trabalhos futuros.

Acrescenta-se que permanecem em aberto várias questões que merecem investigação futura. Importaria analisar o estudo da *ausência* com maior profundidade, o impacto do desaparecimento da *Anja* na memória coletiva da cidade, bem como as dinâmicas de esquecimento e rememoração que operam no atual Jardim das Oliveiras. Seria igualmente pertinente procurar conhecer as condições materiais e institucionais para um eventual restauro da peça mutilada, bem como os debates em torno da sua possível reposição ou musealização. Por fim, o caso da *Anja* poderia, ainda, ser confrontado com outros episódios de destruição ou remoção de esculturas no espaço público português, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre a vulnerabilidade da arte em espaço público.

A *Anja* persiste – não já como presença física, mas como memória crítica –, lembrando que a arte, quando verdadeiramente significativa, não se limita a embelezar a cidade, mas a oferecer-lhe sentidos. O seu desaparecimento não a silenciou, antes revelou, com maior clareza, aquilo que sempre foi: um corpo exposto, vulnerável, sem mundo que o protegesse.

Talvez o tempo da *Anja* ainda não tenha chegado. Talvez a cidade precise de aprender a acolher uma memória do feminino que não se esconde, um corpo que se oferece ao olhar sem se deixar reduzir a objeto, uma arte que interroga e interfere em vez de decorar. Quando, e se, esse tempo chegar, a *Anja* poderá finalmente encontrar o seu espaço. Não como restituição nostálgica do passado, mas como promessa de uma cidade capaz de habitar a sua própria memória.

⁴⁹ A Fábrica Social começou a ser demolida em 2023, com o objetivo de reconverter o espaço no projeto imobiliário e cultural *Porto Art's Square* (Lusa, 2022). O projeto tem abertura prevista no primeiro trimestre de 2026 (A H.E.D. – Sociedade de Mediação Imobiliária, s.d.).

Referências bibliográficas

- A Bíblia Sagrada. *Tradução do Centro Bíblico dos Capuchinhos* (2003). Difusora Bíblica.
- A.A.P.A [Associação de Amigos da Praça do Anjo] (s.d.). *Praça do Anjo III - 354kg*. Disponível em: <https://amigosdoanjo.wordpress.com/praca-do-anjo-iii-354kg/> [Acesso em: 09 de setembro, 2023]
- Abreu, J. G. (1999). *A Escultura em Espaço Público do Porto no Século XX: Inventário, História e Perspectivas*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da UPorto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14510>
- A.H.E.D. (s.d.) *Ref. 35727: Empreendimento – Porto Art Square*. Disponível em: <https://www.hedimobiliaria.pt/empreendimento/empreendimento-porto-art-square/24374394> [Acesso em: 18 de março, 2026]
- Ahuvia, M. (2021). Gender and the Angels in Late Antique Judaism. *Jewish Studies Quarterly*, 28 (2021), 1-21. https://www.academia.edu/101245916/Gender_and_the_Angels_in_Late_Antique_Judaism
- Andrade, E. (1990a) É sempre escura a sombra. In Castro, L. (Ed.). *José Rodrigues* (pp. 11-14). Soctip Editora.
- Andrade, E. (1990b). Desenhos 1960/1990. In Castro, L. (Ed.). *José Rodrigues* (pp. 31-66). Soctip Editora.
- Antonakou, E., & Triarhou, L. (2017). Soul, butterfly, mythological nymph: psyche in philosophy and neuroscience. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, 75(3), 176-179. <https://www.scielo.br/j/anp/a/y65SG658xdTZWxtQmjmj9qd/?format=html&lang=en#>
- Aquino, T. (1265-1274/2009). *Suma Teológica (Vol. 2)*. Edições Loyola. <https://archive.org/details/suma-teologica-tomas-de-aquino-suma-teologica-volume-1-9-edicoes-loyola-2009-2012/>
- Araújo, M. M. L. (Ed.) (2022). *Os Recolhimentos Femininos no Mundo Ibérico (séculos XVI–XIX)*. Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho. <https://repositorium.uminho.pt/bitstreams/9bf95a1a-2ff9-4ee1-912c-629a99b584b1/download>
- Archive for Research in Archetypal Symbolism, The (ARAS). (2010). *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*. Taschen.
- Arfuch, D. E. (2015). São Marcos, o leão? Vozes da antiguidade sobre a simbologia do evangelista. *Brasiliensis* 4, n.º 7, 77-87. <https://brasiliensis.cerm.org.br/index.php/brasiliensis/article/view/78?articlesBySameAuthorPage=9>
- Ataíde, N., Rodrigues, A., Vieira, A., Rosinhas, J. (2020). *Inquietudes de José Rodrigues*. Fábrica Social – Fundação José Rodrigues / Convento de Sanpayo.

- Augé, M. (2009). *Não-lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. 90 Graus Editora.
- Azevedo Graça, M. S. P. (2012a). Palavras Prévias. In Azevedo Graça, M. S. P. (Ed.). *Angelorum – Anjos em Portugal*. pp. 5-9. Museu de Alberto Sampaio.
- _____. (2012b). Mil e Oitocentos. Anjos de um mundo novo. In Azevedo Graça, M. S. P. (Ed.). *Angelorum – Anjos em Portugal*. pp. 153-176. Museu de Alberto Sampaio.
- Barreira, H., Soares, M. L. B. (2012a). Do Sagrado ao Humano e do Humano ao Sagrado. *Humanística e Teologia*, 33:1, 41-57.
<https://revistas.ucp.pt/index.php/humanisticaeteologia/article/view/8641/8519>
- Barreira, H.; Soares, M. L. B (2012b). Procurando Anjos na Arte Contemporânea. In Azevedo Graça, M. S. P. (Ed.). *Angelorum – Anjos em Portugal*. pp. 179-215. Museu de Alberto Sampaio.
- Belting, H. (1994). *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. University of Chicago Press.
<https://archive.org/details/likenesspresence0000belt/mode/2up>
- _____. (2005a) Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, 2(8), 64-78.
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55319>
- _____. (2005b) Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry* 31(2), 302-319. The University of Chicago Press.
<https://www.jstor.org/stable/10.1086/430962>
- Benjamin, W. (1940/1987). *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense.
- Bennett, E. (2019). "I Am A Man": Masculinities in the titulary of the neo-Assyrian kings in the royal inscriptions. *Kaskal - Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico*, 16, 373-392.
https://www.researchgate.net/publication/343334989_I_Am_A_Man_Masculinities_in_the_Titulary_of_the_Neo-Assyrian_Kings_in_the_Royal_Inscriptions
- Berger, J. (2018). *Modos de Ver*. Antígona.
- Black, J.; Green, A. (1992). *Gods, Demons, and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. The British Museum Press. <https://omnika.org/library/gods-demons-and-symbols-of-ancient-mesopotamia-an-illustrated-dictionary#page/51>
- Brandão, A. (2014). Dos seres alados da Antiguidade aos anjos do Rococó: percursos de uma iconografia. *História: Questões & Debates*, n. 61 (jul./dez. 2014), 133-154.
<https://pdfs.semanticscholar.org/b3e9/9ca4e89a58ac0e74410d3fe2665aeffbfc7a.pdf>
- Bronze, F. (1968). José Rodrigues. *Colóquio Revista de Artes e Letras*, n.º 49 (junho 1968), 36-42. <https://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/sumario?n=49>
- Burkert, W. (2007). *Religião Grega Arcaica Y Clásica*. Abada Editores.
<https://archive.org/details/burkert-walter.-religion-griega-arcaica-y-clasica-ocr-2007/>
- Bynum, C. W. (2013). The Sacrality of Things: An Inquiry into Divine Materiality in the Christian Middle Ages. *Irish Theological Quarterly* 78(1), 3-18.

- https://www.ias.edu/sites/default/files/hs/Bynum_Articles/Bynum_The_Sacrality_of_Things_2013.pdf
- Caliandro, S. (2009). O Anjo na Arte Contemporânea. Iconologia de uma Presença da Ausência. *CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada*, 7(2), 1-12.
<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/2322/1872>
- Calvet, E. (1990) José Rodrigues 1990. In Castro, L. (Ed.). *José Rodrigues* (pp. 15-22). Soctip Editora.
- Carvalho, P. (2015, 14 de julho). Paulo Cunha e Silva quer recolocar a *Anja* junto aos Clérigos. *Público*. Disponível em:
<https://www.publico.pt/2015/07/14/local/noticia/paulo-cunha-e-silva-quer-recolocar-a-anja-junto-aos-clerigos-1702015> [Acesso em: 05 de dezembro, 2024]
- Casimiro, L. (2004). *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Vol. 1. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto] Repositório Aberto da U.Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18025>
- Castro, L. (2011a). José Rodrigues: Travessias do Desenho e da Escultura. In Abreu e Lima, M. (Ed.). *José Rodrigues: Travessias do Desenho e da Escultura*. Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas.
- _____. (2011b). *O mundo todo e José Rodrigues: Homenagem* [Comunicação apresentada na 16.^a Bienal Internacional de Arte de Cerveira].
<https://www.academia.edu/9332228>
- Castro, L., Boichichio, M. & Soares, M. L. B. (2016). Sem título. In Martins, G. (Ed.) *José Rodrigues – Esculturas na cidade do Porto*. Fundação Escultor José Rodrigues.
- Clark, K. (1956). *The nude: a study in ideal form*. Pantheon Books.
<https://archive.org/details/nudestudyinideal0000clar/mode/2up>
- Coelho, M. L. S. P. (2016). *O escultor Laureano Ribatua e o “Anjo de Portugal”: da forma à memória*. [Dissertação de Mestrado; Faculdade de Letras da Universidade do Porto] Repositório Aberto da UPorto. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/86825/3/166094.1.pdf>
- Concílio Vaticano II (1963). *Constituição Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia*.
https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html
- Costa, R. F. (2024). *Mulheres (in)visíveis na cidade do Porto: uma análise comparativa entre o Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel do Anjo e o Recolhimento de Órfãs de Nossa Senhora da Esperança (1672-1800)*. [Dissertação de Mestrado; Faculdade de Letras da Universidade do Porto] Repositório UPorto
<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/162867>
- Craveiro, M. L. (2012). O Anjo Moderno. in Azevedo Graça, M. S. P. (Ed.). *Angelorum – Anjos em Portugal* (pp. 57-113). Museu de Alberto Sampaio.
- David, R. (2002). *Religion and Magic in Ancient Egypt* [versão epub]. Penguin Books.

- Davidson, G. (1967). *A Dictionary of Angels - Including the Fallen Ones*. The Free Press.
<https://archive.org/details/dictionaryofange00davi>
- Dempsey, C. (2010). *Inventing the Renaissance Putto*. The University of North Caroline Press.
<https://books.google.co.ao/books?id=i1W73xJ6WK0C&printsec=copyright&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>
- Diário de Notícias (2011, 07 de janeiro). 'A Anja' que valia 200 mil euros e que foi vendida por 796 euros a sucateiro. *Diário de Notícias*. Disponível em:
<https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/'a-anja'-que-valia-200-mil-e-que-foi-vendida-por-796-euros-a-sucateiro.html> [Acesso em: 05 de dezembro, 2024]
- Didi-Huberman, G. (2013). *Diante da Imagem*. Editora 34.
- _____. (2017a). *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*. Pennsylvania State University Press.
- _____. (2017b). *Diante do Tempo*. Orfeu Negro.
- Dorfmann-Lazarev, I. (2021). Introduction. In I. Dorfmann-Lazarev (Ed.), *Apocryphal and Esoteric Sources in the Development of Christianity and Judaism: The Eastern Mediterranean, the Near East, and Beyond* (pp. 1-26). Brill.
https://www.academia.edu/143613957/_Introduction_in_Apocryphal_and_Esoteric_Sources_in_the_Development_of_Christianity_and_Judaism_The_Eastern_Mediterranean_the_Near_East_and_Beyond_TSEC_XXI_ed_I_Dorfmann_Lazarev_Leiden_Brill_2021_pp_1_26
- Durand, G. (2022). *A Imaginação Simbólica*. Edições 70.
- Evangelhos apócrifos gregos e latinos*. Tradução de F. Lourenço (2022). Quetzal Editores.
- Faure, P. (1994). Les cieux ouverts - les anges et leurs images dans le christianisme médiéval (xie-xiiie siècles). *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 13.
<https://journals.openedition.org/ccrh/2699>
- FBAUP (s.d.). *José Joaquim Rodrigues*. Coleção e exposições FBAUP.
<https://museus.up.pt/fbaup/default.aspx?IPR=145> [Acesso em 14 de novembro, 2024]
- Fernandes, M. J. O. (2017). As trombetas do *Apocalipse do Lorvão*. *Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*, 3, FCSH-UNL, 1-23.
https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/46071/1/NIM_28FEV2018.pdf
- Ferreira-Alves, N. (2001). *A Escola de Talha Portuense e a sua influência no Norte de Portugal*. INAPA.
- _____. (2003). Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. in Ferreira-Alves, N. (Ed.). *Ciências e Técnicas do Património – Revista da Faculdade de Letras*, 2, 735-755. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2940.pdf>
- França, J.-A. (2004). *História da Arte em Portugal. O Modernismo*. Editorial Presença.
- Freire, I. (2020). *Sexualidades, Media e Revolução dos Cravos*. ICS – Imprensa de Ciências Sociais.

- Fundação Bienal de São Paulo (1965). *VIII Bienal de São Paulo. set | nov | 1965. Catálogo*. Fundação Bienal de São Paulo. <https://issuu.com/bienal> [Acesso em: 21 de novembro, 2024]
- Gateshead Council (s.d.). *The Angel of the North – Background*. Disponível em <https://www.gateshead.gov.uk/article/5303/The-history-of-the-Angel-of-the-North> [Acesso em: 11 de outubro, 2025]
- Giorgi, R. (2005). *Angels and Demons in Art*. The J. Paul Getty Museum.
- Gonçalves, C. A. (2018). *Para uma Introdução à Psicologia da Arte. As Formas e os Sujeitos*. Edições 70.
- Gombrich, E. (1951). *The Story of Art*. Phaidon Press.
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.29158/page/n7/mode/2up>
- Grimal, P. (2020). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Antígona.
- Guiley, R. E. (2004). *The Encyclopedia of Angels*. Facts on File, Inc.
- Hassett, M. (1912). Angels. In Herbermann, C.; Pace, E.; Pallen, C.; Shahan, T. & Wynne, J. (Eds.), *The Catholic Encyclopedia*. (Vol. 1, pp. 485-486). The Universal Knowledge Foundation, Inc.
<https://archive.org/details/04.CatholicEncyclopedia1912ClandDiocesan/01.CatholicEncyclopedia-%201912%20-A-Assize/page/484/mode/2up?view=theater>
- Heidegger, M. (1990). *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70.
- Higino, N. (2007). *O Terceiro Anjo – José Rodrigues: Anjo em Desconstrução*. Campo das Letras.
- _____. (Ed.) (2008). *Tocar as Coisas da Memória. José Rodrigues, aproximações ao sagrado. Esculturas e desenhos*. Letras & Coisas.
- Hofstätter, H. (2000). Symbolism in Germany and Europe. In Ehrhardt, I. e Reynolds, S. (Ed.). *Kingdom of the soul: symbolist art in Germany, 1870-1920* (pp. 17-28). Prestel Verlag.
<https://archive.org/details/kingdomofsoulsym0000unse/page/16/mode/2up>
- Hussein, I. L. (2020). Bull Symbolism in Ancient Iraqi Thought. *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 11(2), 734-749.
https://www.ijicc.net/images/vol11iss2/11243_Hussein_2020_E_R.pdf
- Jensen, R. M. (2000). *Understanding Early Christian Art*. Routledge.
https://www.academia.edu/74630643/Understanding_Early_Christian_Art
- Jesus, E. M. S. (2006). *Poder, caridade e honra: o Recolhimento do Anjo do Porto: 1672-1800*. [Dissertação de Mestrado; Faculdade de Letras da Universidade do Porto] Repositório da UPorto <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19406>
- Jones, D. A. (2010). *Angels: a History*. Oxford University Press.
- Johnson, C. D. (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Cornell University Press.
- Jornal de Notícias. (2006, 22 de dezembro). *Estátua furtada de praça no Porto estava aos pedaços num sucateiro*. <https://www.jn.pt/arquivo/artigo/estatua-furtada-de-praca-no-porto-estava-aos-pedacos-num-sucateiro/585352> [Acesso em: 12 de dezembro, 2025]

- Kandinsky, W. (2020). *Do Espiritual na Arte*. Publicações Dom Quixote.
- Karlsson, M. (2013). *Early Neo-Assyrian State Ideology: Relations of Power in the Inscriptions and Iconography of Ashurnasirpal II (883-859) and Shalmaneser III (858-824)*. [Tese de doutoramento; Universidade de Uppsala]. DiVA Portal www.diva-portal.org/smash/get/diva2:637086/FULLTEXT01.pdf
- Katzenellenbogen, A. (1964). *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*. Norton. <https://archive.org/details/sculpturalprogra0000katz>
- Keck, D. (1998). *Angels & Angelology in the Middle Ages*. Oxford University Press.
- Kitat, S. (2016). The Iconography and Function of winged gods in Egypt during the Graeco-Roman Period. *Journal of The Faculty of Tourism and Hotels*, 12(1), 46-69. https://thalexu.journals.ekb.eg/article_45255_1cd4263d55975ea491044ceab3ef6f0c.pdf
- Lissovsky, M. (2014). A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 9(2), 305-322. <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/fQyNvPPnQcjhBXVqNk83wr/?format=pdf&lang=pt>
- Lusa (2022, 30 de maio). Antiga Fábrica Social no Porto dá lugar a projeto de arte e habitação. *Idealista*. Disponível em: <https://www.idealista.pt/news/imobiliario/habitacao/2022/05/30/52496-antiga-fabrica-social-no-porto-da-lugar-a-projeto-de-arte-e-habitacao> [Acesso em: 18 de março, 2026]
- Luz, C. S.; Coutinho, P. (2006, 01 de maio). Clérigos Shopping está deserto. *Jornal de Notícias*. Disponível em: <https://www.jn.pt/arquivo/artigo/clerigos-shopping-esta-deserto/548259> [Acesso em: 12 de dezembro, 2025]
- MacCulloch, D. (2024). *Lower than the Angels: A History of Sex and Christianity*. Allen Lane.
- Marmelo, J. (2010, 16 de dezembro). Ruínas do Clérigos Shopping vão dar lugar a um centro de conveniência urbano. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/12/16/jornal/ruinas-do-clerigos-shopping-vao-dar-lugar-a-um-centro-de-conveniencia-urbano-20839842> [Acesso em: 12 de dezembro, 2025]
- Martí Bonet; J. M.; Monasterio Sánchez, J. (2017). *Iconografía cristiana Vol. I. Antiguo Testamento. Según el Manuscrito de Mn. M. Trens*. Bubok Pub.
- Martin, T. (2001). The Development of Winged Angels in Early Christian Art. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, (14), 11-19. <https://digital.csic.es/bitstream/10261/17726/1/eserv.pdf>
- Martins, G. (Ed.) (2016). *José Rodrigues – Esculturas na cidade do Porto*. Fundação Escultor José Rodrigues.
- McCormack, C. (2021). *Women in the Picture. Women, art and the power of looking*. [versão epub]. Iconbooks Limited.

- Mendes, P. A. (2023). Os leigos e os "santos vivos": redes e práticas devotas no Portugal Moderno. *Via Spiritus*, (30), 71-87. CITCEM.
<https://ojs.letras.up.pt/index.php/vsp/article/download/13757/12362/49556>
- Miranda, M. A.; Vieira da Silva, J. C. (1995). *História da Arte Portuguesa: Época Medieval*. Universidade Aberta.
- Monumentos desaparecidos. (2009, 28 de outubro). *O Mercado do Anjo (Cidade do Porto)*. Disponível em: <https://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2009/10/o-mercado-do-anjo-cidade-do-porto.html> (Texto original de Germano Silva, publicado no Jornal de Notícias (s.d.)). [Acesso em: 12 de dezembro, 2025]
- Murmurações. (s.d.). *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Porto Editora.
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/murmura%C3%A7%C3%B5es> [Acesso em: 06 de janeiro, 2026]
- Murtinho, V. (2000). *Perspectivas: O espelho maior ou o espaço do espanto*. Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC.
- Neiva, M. F. (2023). *O anjo como mediação*. [Dissertação de Mestrado; Universidade Católica Portuguesa] Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa <https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/ad208bf5-c622-400d-af1b-52755719c602>
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les lieux de mémoire. *Representations* (26), 7-24. <https://www.jstor.org/stable/2928520>
- O Comércio do Porto (1991, 19 de outubro). *Praça de Lisboa já tem uma nova fisionomia: «Clérigos Shopping» inaugurado ontem*. <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/31982>
- Oliveira, A. S. M. (2019). *José Rodrigues: roteiros da arte para uma aplicação móvel*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da UPorto. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/124794/2/370851.1.pdf>
- Oliveira, C. M. S. (2011). Arte colonial e mestiçagens no Brasil Setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitanias de Minas e do Norte do Estado do Brasil. In Paiva, E.; Amantino, M. & Isnara Pereira, I. (Eds.), *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços* (pp. 95-113). Annablume Editora.
https://www.researchgate.net/publication/221675211_Arte_colonial_e_mesticagens_no_Brasil_setecentista_irmandades_artifices_anonimato_e_modelos_europeus_nas_capitanias_de_Minas_e_do_Norte_do_Estado_do_Brasil/link/02faf4f5b7c2d91a3e000000/download?tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19
- Oliveira, F. M. (2022). *O anjo como mensageiro pessoal de Deus a partir da análise do livro de Tobias*. [Dissertação de mestrado; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul] Repositório Institucional PUCRS
<https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/19443>

- Orígenes de Alexandria (c. 233-244/2025). *Homilias sobre o Evangelho de S. Lucas* (Jerónimo de Estridão, Trad.). Centro Cultural Campo Grande.
<https://www.centroculturalcampogrande.pt/patristica/pdfs/origenes.homilias.lucas.pdf>
- Ornan, T. (2005). *The triumph of the symbol: Pictorial representation of deities in Mesopotamia and the biblical image ban*. Academic Press / Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.5167/uzh-139532>
- Palácio do Correio Velho, Antiguidades (2025). *Catálogo: Lote 221 - JOSÉ RODRIGUES (1936-2016) "A tentação de Eva"*. https://www.pcv.pt/auction-lot/jose-rodrigues-1936-2016-a-tentacao-de-eva-de_03A4979AC2?srsId=AfmBOoq7-6H6KWzYjKXBDP6W1dYIgW73FPnlKxKx3ozg9X80I3aHwaB [Acesso em: 24 de setembro, 2024]
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books.
<https://archive.org/details/meaninginvisuala00pano>
- Peers, G. (2001). *Subtle Bodies - representing angels in Byzantium*. University of California Press. <https://archive.org/details/glenn-peers-subtle-bodies-representing-angels-in-byzantium>
- Pereira, J. (1998). O Barroco do século XVII: transição e mudança. A História de um conceito estilístico. in *História da Arte Portuguesa, Vol. III*, (pp. 11-25). Círculo de Leitores.
- Pinheiro, S. R. T. (2013). *As quatro exposições dos "Quatro Vintes" e outras atividades. Escritos, imagens e testemunhos*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da UPorto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/89032>
- Pseudo-Dionísio Areopagita (c.500/2007). *Obras completas* (T. Martín, Ed.). Biblioteca de Autores Cristãos. <https://archive.org/details/pseudo-dionisio-areopagita.-obras-completas-ocr-2007>
- Queiroz, F.; Sousa, F. (s.d.). *A Câmara Municipal do Porto e a construção do espaço urbano da cidade (1820-1865): Anjo (Recolhimento), Edifício*. Disponível em: [https://www.cepese.pt/portal/pt/bases-de-dados/espaco-urbano/toponimos_lista?alfabeto=A%&termo1=Anjo%20\(Recolhimento\),%20Edif%C3%ADcio](https://www.cepese.pt/portal/pt/bases-de-dados/espaco-urbano/toponimos_lista?alfabeto=A%&termo1=Anjo%20(Recolhimento),%20Edif%C3%ADcio) [Acesso em: 05 de dezembro, 2024]
- Queiroz, J. F. F. (2010). A escultura nos cemitérios portugueses (1835-1910): artistas e artífices. In Ferreira-Alves, N. (Ed.), *A Encomenda. O Artista. A Obra*. CEPSE, pp. 235-245.
http://www.franciscoqueiroz.com/A_escultura_nos_cemiterios_portugueses.pdf
- Redondo, J. I. H. (2017). La escultura religiosa en el siglo XVII: el ejemplo de Castilla. In Donoso, A.C. (Ed.), *Estudios de escultura en Europa*, (pp. 19-42). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/711695.pdf>
- Ricoeur, P. (2007). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Editora da Unicamp.
- Santos, A. (2016). *Na sombra dos deuses – Conversa com José Rodrigues*. Âncora.

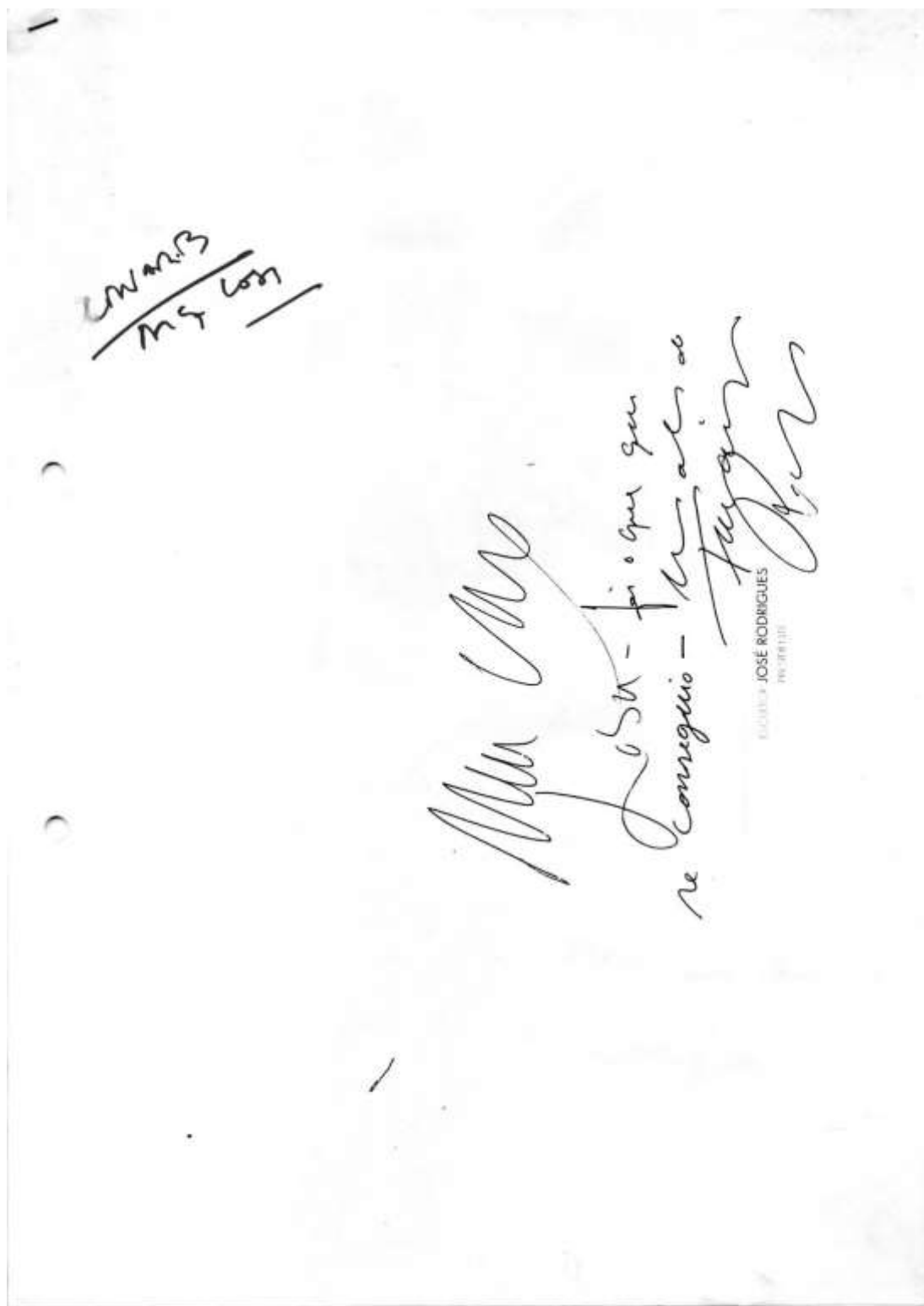
- Santos, A. (2021, outubro, 19). *U.Porto celebra 85 anos do nascimento de José Rodrigues com exposição inclusiva*. Notícias Universidade do Porto
<https://noticias.up.pt/2021/10/19/u-porto-celebra-85-anos-do-nascimento-de-jose-rodrigues-com-exposicao-inclusiva/> [Acesso em: 24 de setembro, 2024]
- Serrão, V. (2017). *Aby Warburg (1866-1929) e a Iconologia*. [Material de apoio] Plataforma Fénix, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
<https://fenix.letras.ulisboa.pt/courses/thart-4-283923108077430/ver-artigo/aby-warburg-1866-1929-e-a-iconologia>
- Simões, A. S. R. (2010). *Os Anjos Músicos da Casa-Museu Guerra Junqueiro*. [Relatório de Mestrado; Faculdade de Letras de Universidade do Porto] Repositório Aberto da UPorto <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56103/2/TESEMESANASIMES000128348.pdf>
- Smith, S. L. (1995). *The Power of Women. A Topos on Medieval Art and Literature*. University of Pennsylvania Press.
- Soares, M. L. B. (2008). Movimentos dentro do olhar: perspectivas sobre a interpretação de Salomé por José Rodrigues. In Ferreira-Alves, N. M. (Ed.), *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. (pp. 183-191). CEPESE.
https://www.cepese.pt/portal%252525252525255c/pt/publicacoes/obras/artistas-e-artifices-no-mundo-de-expressao-portuguesa/movimentos-dentro-do-olhar-perspectivas-sobre-a-interpretacao-de-salome-por-jose-rodrigues?utm_source=chatgpt.com
- _____. (2009). Interações, reflexos e projecções: poéticas dos materiais e das técnicas na obra de José Rodrigues. In *Revista da Faculdade de Letras: ciências e técnicas do património*, 7-8. 419-436 <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56854>
- _____. (2010). *José Rodrigues – Traduções do Ser Apaziguando o Tempo. Vertentes e modos de um percurso*. 2 volumes. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Porto.
- Sousa, Â. F. (2008). *Arte Aberta ao Público: Anja*. Disponível em:
<https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/aapa/2008/aapa-2008-pt.html>
[Acesso em: 22 de outubro, 2025]
- Sousa, E. (1990). Desenhos 1960/1990. In Castro, L. (Ed.), *José Rodrigues*. (pp. 31-66). Soctip Editora.
- Sullivan, K. (2006). Sexuality and Gender of Angels. In DeConick, A. (Ed.), *Paradise now: essays on early Jewish and Christian mysticism*. (pp. 211-228). Society of Biblical Literature
<https://gnosis.study/library/%D0%93%D0%BD%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%81/+%20%D0%9D%D0%B5%20%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BE%20%D0%BE%20%D0%B3%D0%BD%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%81%D0%B5/ENG/Paradise%20Now.%20Essays%20on%20Early%20Jewish%20and%20Christian%20Mysticism.pdf>
- Taylor, C. (2007). *A Secular Age*. The Belknap Press of Harvard University Press.
<https://laisve.lt/wp-content/uploads/2023/04/Taylor-Secular-Age.pdf>

- Teixeira, F. C. (2010). Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História Da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 3(5), 134-147.
<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171/146>
- The Book of Enoch*. Tradução de R. H. Charles (1912). Oxford At The Clarendon Press.
<https://archive.org/details/TheBookOfEnochOr1Enoch.TranslatedFromTheEditorsEtiopicTextByRHCharles1912/page/n5/mode/2up>
- The Book of Secrets of Enoch*. Tradução de W. R. Morfill (1896). Oxford At The Clarendon Press.
<https://archive.org/details/cu31924014633568/page/n7/mode/2up>
- Thiyagarajan, R. (2022). *Salome – Femme Fatale, Gaze and Rejection of the Feminine*. CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/hc_pubs/831/
- Tumanov, V. (2011). Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women. *Neophilologus*, 95(4), 507-521.
<https://owl.uwo.ca/access/content/group/d9c3b137-1d5d-4026-9794-2079b0d9f6a8/Mary%20Versus%20Eve.pdf>
- Universidade do Porto (s.d.). *Praça de Lisboa*. Disponível em:
https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=edif%c3%adcio%20da%20reitoria%20-%20lado%20nascente:%20pra%c3%a7a%20de%20lisboa [Acesso em: 12 de dezembro, 2025]
- Vertefeuille, L. (2005). *The Putto – Angels in Art*. Ringling Docents – Virtual Library on the Ringling Museum. <https://www.ringlingdocents.org/putto.htm>
- Vieira, A. (2004). *José Rodrigues “O Sentimento Trágico da Vida”*. Associação Cultural Convento de S. Paio / Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira.
- Warburg, A. (2012). *O Nascimento de Vénus e A Primavera de Sandro Boticelli*. KKYM.
 _____ (2015). *Histórias de Fantasma para gente grande*. Companhia das Letras.

ANEXO

Anexo I – Anja – Projeto de José Rodrigues entregue ao CRUARB

Projeto apresentado pelo escultor José Rodrigues a pedido do Arquiteto Rui Losa, diretor do CRUARB, onde se incluem esquiços da Anja e possibilidades da sua implantação.





Pohm

Pres. des
anfe

