

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**PRPPG - Pró-Reitoria e Pós-Graduação**

**PPGA - Especialização em Artes**

**Linha - Patrimônio Cultural**



**Monografia**

***Muta Predicatio: a pintura parietal moralizante da Inglaterra  
como normatização social e transmissão da doutrina cristã.***  
**Séculos XIV e XV.**

Amanda Basilio Santos

Pelotas, 30 de agosto de 2016.

Amanda Basilio Santos

***Muta Predicatio: a pintura parietal moralizante da Inglaterra  
como normatização social e transmissão da doutrina cristã.***

**Séculos XIV e XV.**

Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, Especialização em Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes.

**Orientador:** Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos

Pelotas, 30 de agosto de 2016

AMANDA BASILIO SANTOS

*Muta Predicatio*: a pintura parietal moralizante da Inglaterra como normatização social e transmissão da doutrina cristã. Séculos XIV e XV.

Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, Especialização em Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes.

**Data da defesa:** 30 de agosto de 2016.

**Nota final:** 10 (dez).

Banca Examinadora:

.....

**Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos** (Orientador)

Doutor em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro – pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

.....

**Prof. Dr. <sup>a</sup> Larissa Patron Chaves**

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

.....

**Prof. Dr. <sup>a</sup> Elisabete da Costa Leal**

Doutora em História em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

*Àqueles que me são tão importantes e fundamentais: ao meu avô Hugo, sempre um exemplo e inspiração, ao Christopher, meu melhor amigo e meu amor, e aos meus pais, sempre apoiadores de meus sonhos.*

*"It is good to represent the fruits of humility and pride as a kind of visual image so that anyone studying to improve himself can clearly see what things will result from them. Therefore, we show the novices and untutored men two little trees, differing in fruits and in size, each displaying the characteristics of the virtues and the vices, so that people may understand the products of each and choose which of the trees they would establish in themselves..."*

Geoffrey Chaucer (1342-1400)

## Resumo

SANTOS, Amanda Basilio. *Muta Predicatio: a pintura parietal moralizante da Inglaterra como normatização social e transmissão da doutrina cristã. Séculos XIV e XV.*. 2016. 177 f. Monografia - Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Pelotas, 2016.

Este trabalho analisa um conjunto de 15 pinturas parietais inglesas cujas temáticas são os Sete Pecados Capitais e os Sete Trabalhos (Corporais) de Misericórdia. Pretende-se através da criação de um inventário detalhado e da análise iconológica e formal demonstrar a importância histórica enquanto patrimônio cultural que estas pinturas constituem. As pinturas parietais selecionadas encontram-se em igrejas católicas medievais dos séculos XIV e XV, ao sul da Inglaterra, algumas em um estado de deterioração um tanto quanto avançado, prejudicando a capacidade de análise. Levando esta realidade em consideração será discutido as políticas patrimoniais inglesas e seu efeito sobre o patrimônio parietal religioso. A pesquisa partirá de um inventário detalhado que é a base do banco de dados que possibilita uma visualização mais clara sobre os elementos e suas atribuições presentes nas pinturas selecionadas. Deste modo procuramos por padrões representativos que auxiliarão a análise iconográfica e a interpretação das questões moralizantes apresentadas dentro de uma realidade visual que pertence a um contexto histórico específico.

**Palavras-chave:** Pinturas Parietais; Iconografia; Patrimônio Cultural; Medievo.

## Abstract

SANTOS, Amanda Basilio. *Muta Predicatio: a pintura parietal moralizante da Inglaterra como normatização social e transmissão da doutrina cristã. Séculos XIV e XV.* 2016. 177 f. Monografia - Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Pelotas, 2016.

This work aims to analyze a set of 15 English wall paintings whose themes are the Seven Deadly Sins and the Seven (Corporal) Works of Mercy. It is intended, by creating a detailed inventory and iconological and formal analysis, shows the historical importance as a cultural heritage that these paintings represent. The selected wall paintings are found in medieval Catholic churches of the fourteenth and fifteenth centuries, southern England, some in a state of deterioration somewhat advanced, making difficult to analyze. Taking this reality into account will be discussed the English heritage policies and their effect on the parietal heritage of religious buildings. The research will depart from a detailed inventory which is the basis of the database which allows a clearer visualization of the elements and their attributes present in the selected paintings. This way we look for representative patterns which will help the iconographic analysis and the interpretation of moralizing issues presented within a visual reality that belongs to a specific historical context.

**Keywords:** Wall Paintings; Iconography; Cultural Heritage; Medieval.

## ÍNDICE DE FIGURAS E GRÁFICOS

<b>Figura 1:</b> Pintura de Alice de la Pole em sua tumba transi.....	53
<b>Figura 2:</b> Planta baixa exemplificadora da arquitetura gótica.....	54
<b>Figura 3:</b> Planta da Catedral de Salisbury.....	57
<b>Figura 4:</b> Bens protegidos pelo English Heritage.....	76
<b>Figura 5:</b> Árvore do Pecado em Hessett.....	95
<b>Figura 6:</b> Soberba em Hessett.....	96
<b>Figura 7:</b> Ira em Hessett.....	97
<b>Figura 8:</b> Luxúria em Hessett.....	98
<b>Figura 9:</b> Inveja em Hessett.....	98
<b>Figura 10:</b> Preguiça em Hessett.....	99
<b>Figura 11:</b> Avareza em Hessett.....	99
<b>Figura 12:</b> Gula em Hessett.....	100
<b>Figura 13:</b> Figuras demoníacas em Hessett.....	101
<b>Figura 14:</b> Sunday Christ em Hessett.....	102
<b>Figura 15:</b> St. Michael em Hessett.....	103
<b>Figura 16:</b> Santa Barbara em Hessett.....	103
<b>Figura 17:</b> Árvore dos Pecados em Hoxne.....	104
<b>Figura 18:</b> Dragão em Hoxne.....	105
<b>Figura 19:</b> Soberba em Hoxne.....	105
<b>Figura 20:</b> Desenho da Árvore de Hoxne feito por Tristram.....	106
<b>Figura 21:</b> Luxúria em Hoxne.....	106
<b>Figura 22:</b> Avareza em Hoxne.....	107
<b>Figura 23:</b> Preguiça ou Inveja em Hoxne.....	107
<b>Figura 24:</b> Possível representação da Ira em Hoxne.....	108
<b>Figura 25:</b> Demônios em Hoxne.....	108
<b>Figura 26:</b> Árvore dos Pecados em Crostwright.....	109
<b>Figura 27:</b> Desenho de Mrs. Gunn.....	110
<b>Figura 28:</b> Pinturas parietais em Crostwright.....	111
<b>Figura 29:</b> Árvore dos Pecados em Cranborne.....	112

<b>Figura 30:</b> Demônio e arauto em Cranborne.....	112
<b>Figura 31:</b> Gula em Cranborne.....	113
<b>Figura 32:</b> Figura feminina em Cranborne.....	113
<b>Figura 33:</b> Árvore dos Pecados em Alveley.....	114
<b>Figura 34:</b> Desenho em Alveley.....	115
<b>Figura 35:</b> Árvore dos Pecados em Raunds.....	116
<b>Figura 36:</b> Detalhe do desenho de Waller.....	117
<b>Figura 37:</b> Ira em Raunds.....	117
<b>Figura 38:</b> Inveja em Raunds.....	118
<b>Figura 39:</b> Preguiça em Raunds.....	118
<b>Figura 40:</b> Luxúria em Raunds.....	118
<b>Figura 41:</b> Gula, Árvore dos Pecados em Raunds.....	119
<b>Figura 42:</b> Visão da nave em direção à abside em Raunds.....	119
<b>Figura 43:</b> St. Christopher em Raunds.....	120
<b>Figura 44:</b> <i>De Tribus Regibus Mortuis</i> em Raunds.....	120
<b>Figura 45:</b> Os Três Mortos em Raunds.....	121
<b>Figura 46:</b> Pinturas parietais na parede Oeste de Trotton.....	122
<b>Figura 47:</b> Os Sete Pecados em Trotton.....	123
<b>Figura 48:</b> Ira em Trotton.....	124
<b>Figura 49:</b> Inveja em Trotton.....	124
<b>Figura 50:</b> Soberba em Trotton.....	124
<b>Figura 51:</b> Gula em Trotton.....	125
<b>Figura 52:</b> Avareza em Trotton.....	125
<b>Figura 53:</b> Demônio em Trotton.....	125
<b>Figura 54:</b> Jesus Cristo e Moisés em Trotton.....	126
<b>Figura 55:</b> Thomas de Camoys, Alice e Leonard Hastings.....	126
<b>Figura 56:</b> Os Trabalhos de Misericórdia em Edingthorpe.....	128
<b>Figura 57:</b> Possivelmente os doadores da pintura de Edingthorpe.....	129
<b>Figura 58:</b> Dar abrigo aos desabrigados em Edingthorpe.....	129
<b>Figura 59:</b> Dar de comer a quem tem fome em Edingthorpe.....	129

<b>Figura 60:</b> Figura misteriosa em Edingthorpe.....	130
<b>Figura 61:</b> St. Christopher em Edingthorpe.....	130
<b>Figura 62:</b> Os Trabalhos de Misericórdia em Linkinhorne.....	131
<b>Figura 63:</b> Pintura sem identificação em Linkinhorne.....	131
<b>Figura 64:</b> Desenho em Linkinhorne.....	132
<b>Figura 65:</b> Atos de Misericórdia em Trotton.....	134
<b>Figura 66:</b> Vestir os despidos em Trotton.....	134
<b>Figura 67:</b> Alimentar os famintos em Trotton.....	135
<b>Figura 68:</b> Visitar os doentes em Trotton.....	135
<b>Figura 69:</b> Visitar os prisioneiros em Trotton.....	135
<b>Figura 70:</b> Dar de beber a quem tem sede em Trotton.....	136
<b>Figura 71:</b> Abrigar os sem abrigo em Trotton .....	136
<b>Figura 72:</b> Sepultar os mortos em Trotton.....	136
<b>Figura 73:</b> Atos de Misericórdia em Hoxne.....	137
<b>Figura 74:</b> Vestir os despidos em Hoxne.....	138
<b>Figura 75:</b> Abrigar os sem abrigo em Hoxne.....	138
<b>Figura 76:</b> Visitar os prisioneiros em Hoxne.....	139
<b>Figura 77:</b> Visitar os doentes em Hoxne.....	139
<b>Figura 78:</b> Trabalhos de Misericórdia em Pickering.....	140
<b>Figura 79:</b> Dar de comer a quem tem fome em Pickering.....	141
<b>Figura 80:</b> Dar de beber a quem tem sede em Pickering.....	141
<b>Figura 81:</b> Vestir os despidos e abrigar os sem abrigo em Pickering.....	142
<b>Figura 82:</b> Visitar os presos em Pickering.....	142
<b>Figura 83:</b> Visitar os doentes em Pickering.....	143
<b>Figura 84:</b> Enterrar os mortos em Pickering.....	143
<b>Figura 85:</b> Inferno em Pickering.....	144
<b>Figura 86:</b> Trabalhos de Misericórdia em Moulton.....	145
<b>Figura 87:</b> Ato sem identificação em Moulton.....	146
<b>Figura 88:</b> Vestir os nus em Moulton.....	146
<b>Figura 89:</b> Visitar os presos em Moulton.....	147

<b>Figura 90:</b> Enterrar os mortos em Moulton.....	147
<b>Figura 91:</b> Trabalhos de Misericórdia em Wickhampton.....	148
<b>Figura 92:</b> Dar de comer a quem tem fome em Wickhampton.....	149
<b>Figura 93:</b> Dar de beber a quem tem sede em Wickhampton.....	149
<b>Figura 94:</b> Vestir os nus em Wickhampton.....	150
<b>Figura 95:</b> dar pousada aos peregrinos em Wickhampton.....	150
<b>Figura 96:</b> Visitar os prisioneiros em Wickhampton.....	151
<b>Figura 97:</b> Visitar os doentes em Wickhampton.....	151
<b>Figura 98:</b> Enterrar os mortos em Wickhampton.....	152
<b>Figura 99:</b> Jesus Cristo em Wickhampton.....	152
<b>Figura 100:</b> Trabalhos de Misericórdia em Potter Heigham.....	153
<b>Figura 101:</b> Dar de comer a quem tem fome em Potter Heigham.....	154
<b>Figura 102:</b> Visitar os doentes em Potter Heigham.....	154
<b>Figura 103:</b> Visitar os presos em Potter Heigham.....	155
<b>Figura 104:</b> Dar pousada aos peregrinos em Potter Heigham.....	155
<b>Tabela 1:</b> Organização do método de Panofsky.....	91
<b>Gráfico 1:</b> Relação entre a representatividade feminina e masculina nas pinturas dos Sete Pecados Capitais.....	158
<b>Gráfico 2:</b> Relação entre a representatividade feminina e masculina nas pinturas dos Trabalhos de Misericórdia.....	159

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>Igreja na Inglaterra no século XV .....</b>	<b>26</b>
2.1	Contexto Histórico Inglês .....	31
2.2	Motivos e intenções da construção do prédio religioso .....	49
2.3	Ornamentação e método construtivo .....	51
<b>3</b>	<b>Pinturas Parietais na Inglaterra .....</b>	<b>62</b>
3.1	Funções e especificidades das pinturas parietais nas igrejas cristãs .....	63
3.2	Pinturas parietais cristãs enquanto patrimônio histórico na Inglaterra .....	70
3.2.1	Legislação e Políticas Patrimoniais .....	70
3.2.2	Questões econômicas.....	73
3.2.3	Instituições de Proteção .....	74
3.3	Preservação de Pinturas Parietais.....	78
<b>4</b>	<b>Pinturas Parietais Moralizantes: Os Sete Pecados e os Trabalhos de Misericórdia Na Inglaterra .....</b>	<b>81</b>
4.1	A construção da noção de pecado e virtude.....	81
4.2	As representações murais: análise iconológica e formal .....	90
4.2.1	Pinturas parietais dos Sete Pecados Capitais .....	95
4.2.2	Pinturas parietais dos Trabalhos de Misericórdia (Corpóreos) .....	128
4.3	Padrões representativos, disposição e relações analíticas.....	156
<b>5</b>	<b>Considerações Finais.....</b>	<b>164</b>
<b>6</b>	<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>168</b>
<b>7</b>	<b>Anexos .....</b>	<b>175</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As igrejas medievais eram coloridas por belas pinturas em suas paredes. Como Geoffrey Chaucer<sup>1</sup> ressaltava, elas possuíam um papel nuclear na passagem dos conhecimentos e dos costumes católicos, auxiliando aqueles que não podiam ler os textos sagrados a compreenderem a doutrina através das imagens. Esta visão rendeu uma das mais famosas afirmações sobre a Catedral de Notre Dame de Paris, proferida por Vitor Hugo: esta seria uma “*Bíblia de Pedra*”. Muitas destas pinturas perderam-se com o passar dos séculos, mas o que nos resta é uma fonte iconográfica valiosa para a compreensão do período.

Desejamos ir além do conceito que trata a iconografia das igrejas apenas como a Bíblia dos iletrados, onde apenas a doutrina é alcançada através das imagens. Pretendemos analisar seu potencial enquanto patrimônio cultural da Inglaterra, analisar seus padrões de representação, e, por fim, avaliar estas imagens dentro de sua especificidade territorial e temporal.

Embora os estudos sobre as decorações parietais medievais da Inglaterra sejam escassos, temos uma bibliografia importante constituída a respeito. Dentro da escassa bibliografia encontrada, Keyser é o autor mais antigo que utilizamos, principalmente nas discussões patrimoniais. Ele escreveu em 1901, e deu destaque às pinturas descobertas nas paredes das igrejas inglesas que se encontravam até então cobertas por estuque. Ele trabalha, portanto, em um período bem inicial, quando da preocupação inglesa com suas pinturas parietais.

Autor obrigatório nos estudos das decorações e motivos parietais inglesas é Ernest Tristram (1944; 1950; 1954). Ele publicou obras fundamentais, fazendo inventários, fotografando e descrevendo esses exemplares. Seu trabalho é imenso e abarca três séculos das pinturas murais inglesas. Outro autor importante, contemporâneo de Tristram, é Frank Kendon (1923), que publicou um volume sobre as pinturas parietais inglesas, já se preocupando com categorias representativas, mas não possuía o academicismo proposto por Tristram e seu livro possui um teor muito mais de admiração pessoal pelas obras levantadas. Este trabalho de Kendon é uma exceção dentro de sua produção, pois

---

<sup>1</sup> Conhecido como o Pai da Literatura Inglesa, viveu entre os anos de 1343 e 1400. É considerado um dos maiores poetas ingleses da Idade Média, mas além de poeta dedicava-se a astronomia, filosofia, e compôs tratados científicos, também desempenhando tarefas como cortesão, burocrata e diplomata.

dedicou-se mais a poesia que a qualquer outra área, tendo inclusive dedicado um poema a Ernest Tristram.

Autores mais atuais são Anne Marshall (2015) e Roger Rosewell (2008). Anne possui um amplo banco de dados *online* direcionado apenas às pinturas parietais em igrejas inglesas, sendo este a principal base para as imagens utilizadas na nossa pesquisa em conjunto com os volumes de *plates* publicados por Tristram e as fotografias de diversos autores levantadas através do *Flickr*. Roger escreveu uma obra importantíssima, concentrando-se no estudo das pinturas murais das igrejas inglesas e gaulesas. Outro autor importante é Luís Urbano, que organizou um livro sobre pinturas parietais em conjunto com Vítor Serrão (2007) que reúne textos de diversos especialistas sobre as pinturas em paredes, entre os períodos medievais e renascentistas através da Europa.

Em questões técnicas de preservação e restauro, temos a obra editada por Sharon Cather (1987) e o livro escrito por Hélène Svahn Garreau (2007), que nos trazem aspectos específicos da conservação de pinturas parietais, o que nos auxiliou na compreensão das políticas conservacionistas e nas dificuldades de manutenção das mesmas.

Temos durante a Idade Média um período de grande diversidade temática para as pinturas murais, porém, nos ocuparemos nesta pesquisa apenas daquelas que versam sobre duas temáticas: os Sete Pecados Capitais e os Trabalhos de Misericórdia Corpóreos. Embora estas fossem temáticas recorrentes, não há muitos exemplares em bom estado de conservação para análise. As causas de tal fator serão discutidas no Capítulo 3. Sobre as pinturas parietais na Inglaterra Anne Marshall afirma:

Probably as soon as internal church walls began to be covered with smooth plaster the habit of painting on them began; even in Saxon times there were a few stone churches and some of these must have had paintings. For all practical purposes though, wall painting in the English church dates from after the Norman Conquest, and a few 11th century paintings still survive. In later centuries there was much stylistic development, and this continued down to the English Reformation, where the story effectively ends in successive waves of iconoclastic destruction. From the start the materials were of the simplest - the universal use of the earth pigments red and yellow ochre reflects the fact that they were widely available. Together with black and white these, variously mixed to provide a surprisingly wide range of shades, form the basic palette. Blues are rare - the stable pigment ultramarine made from lapis lazuli cost more than gold leaf, and even cheaper blues were costly. Green, usually a copper salt, is sometimes found, and occasionally the brighter but thoroughly unstable red, vermillion.<sup>2</sup> (MARSHALL, 2000, disponível em

---

<sup>2</sup> Tradução da Autora: "Provavelmente, assim que as paredes internas das igrejas começaram a ser cobertas com gesso liso começou o hábito de pintar sobre elas; mesmo no período saxão as poucas igrejas de pedras

<<http://www.paintedchurch.org/introduc.htm>>, acessado em 15 de outubro de 2014).

Tendo consciência que uma fonte não se sustenta em si mesma, propomos um estudo iconográfico que seja feito em alianças com outras fontes históricas, como já propunha Aby Warburg no início do século XX. Devemos buscar o máximo de informações que nos auxiliem a compreensão da fonte pictórica. Para tanto a contextualização das pinturas parietais torna-se fundamental para sua análise; é preciso historicizar para analisar (GINZBURG, 2012).

As fontes estudadas constituem um conjunto total de quinze pinturas parietais realizadas entre os séculos XIV e XV, sendo sete as Árvores do Pecado e outras oito os Trabalhos de Misericórdia (corpóreos). Serão analisadas formal e iconologicamente através da proposta metodológica de Erwin Panofsky, conhecida através de sua obra publicada no Brasil sob o título *Significado nas Artes Visuais*. Seu método está obtendo mais atenção das ciências humanas atualmente, ao que Mitchell diz dever-se ao *pictorial turn*:

The current revival of interest in Panofsky is surely a symptom of the pictorial turn. Panofsky's magisterial range, his ability to move with authority from ancient to modern art, to borrow provocative and telling insights from philosophy, optics, theology, psychology, and philology, make him an inevitable model and starting point for any general account of what is now called 'visual culture'<sup>3</sup> (MITCHELL, 1994, p. 16).

Porém, os estudos com fontes iconográficas são objetos relativamente novos para os historiadores. Com o advento dos questionamentos dos paradigmas historiográficos levantados pelos historiadores que fundaram a Revista dos Annales em 1929, o modo de

---

deveriam possuir pinturas. Para todos os efeitos, pinturas parietais nas igrejas inglesas que sobrevivem datam a partir da Conquista Normanda, embora restem algumas do século XI. Nos séculos seguintes houve muita evolução estilística que continuou até a Reforma Protestante Inglesa, onde efetivamente termina a história com sucessivas ondas de destruição iconoclasta. No início os materiais eram os mais simples - o uso universal de pigmentos terrosos e do amarelo ocre reflete o fato de eles serem amplamente disponíveis. Juntos com o preto e o branco, misturados de modo variado proviam uma surpreendentemente ampla gama de tons, formando a paleta de base. Os azuis são raros - o pigmento de azul ultramarino feito a partir do lápis-lazúli custavam mais do que a folhagem de ouro, e mesmo os azuis mais baratos ainda eram custosos. O verde, geralmente um sal de cobre, às vezes é encontrado, e ocasionalmente é encontrado o brilhante. Mais instável é o vermelho escarlate."

<sup>3</sup> Tradução da Autora: "O atual ressurgimento do interesse em Panofsky é certamente um sintoma da virada pictórica. O alcance magisterial de Panofsky, sua capacidade de mover-se com autoridade da arte antiga à arte moderna, por apropriar-se de provocantes *insights* de filosofia, óptica, teologia, psicologia e filologia, fazem dele um modelo inevitável e ponto de partida para qualquer consideração geral do que é hoje chamada de "cultura visual"

fazer e pensar a disciplina modificou-se, ampliando-se as temáticas de pesquisa, assim como as fontes para tal empreendimento (BURKE, 1991).

Segundo Francisco Falcon havia uma dupla tarefa que os fundadores dos Annales<sup>4</sup> tiveram de enfrentar: a primeira, uma concepção de História factual; a segunda, uma descentralização dos agentes aos quais eram atribuídos historicidade, que no momento seriam os “grandes homens”, e que levava a um eixo principal de produção, a História Política (FALCON, 1997, p. 7).

Desta forma a preferência da metodologia positivista pelos documentos escritos, de cunho oficial e centralizado em eventos, numa narrativa histórica, foi questionada, e foi proposto um novo modelo, que permitisse estudar novos campos da vida social, em comunhão com os conceitos e as metodologias adotadas pela aproximação pluridisciplinar. Aproximando a História das outras disciplinas sociais romperam-se barreiras, abrindo um leque de possibilidades de questionamentos e abordagens, com um enfoque na troca de experiências entre as disciplinas propostas pelos fundadores do periódico dos Annales, conhecido como a Primeira Geração, tendo como principais expoentes Marc Bloch e Lucien Febvre.

Trocou-se o enfoque do evento pontual para o estudo da Longa Duração<sup>5</sup> (*la longue durée*), mudando-se portanto o tratamento do tempo dentro da historiografia. Nesta percepção a compreensão das sociedades só se dá no estudo contínuo, no acompanhamento das continuidades, não das mudanças, ou revoluções.

Novas abordagens historiográficas focaram-se nos modelos marxista e pelo modelo de uma História Total, proposta por Fernand Braudel, já na Segunda Geração da Escola. Porém, estes modelos entraram em crise, no que se denominou como a “*crise dos paradigmas*”, fortemente marcada pela experiência da globalização, vivenciada também pelos historiadores. Deste modo, modelos baseados em continuidades e em busca de explicações totalizantes já não eram satisfatórios, frente à grande diversidade que permeia

---

<sup>4</sup> Fundada em 1929 sob o nome 'Annales d'Histoire Économique et Sociale', trazia novas formulações teóricas e metodológicas sobre a disciplina histórica. Desde sua fundação passou por diversas modificações, que podem ser acompanhadas através das Três Gerações que representam o pensamento historiográfico dos Annales. A Primeira Geração tem como nomes principais os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre.

<sup>5</sup> Conceito fundamental em sua tese de doutorado defendida em 1949, intitulada *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Contrapondo-se definitivamente à temporalidade de análise do método positivista, factual e fixado no evento, ou à temporalidade Marxista, que se preocupa com as mudanças, na Longa Duração há uma preocupação com a continuidade, com as estruturas estáveis.

os dias atuais. Novas correntes historiográficas surgiram, novos conceitos foram discutidos e constituiu-se uma História preocupada com a diversidade e a cultura. A Nova História Cultural (NHC) veio saciar a necessidade de discutir os modelos explicativos de uma realidade pensada como homogênea, reconhecendo as especificidades das sociedades e dos homens diante dos processos históricos. Iniciando-se na década de 1980, esta vertente historiográfica gerou divisões quanto a sua origem, sendo que alguns historiadores lhe dizem herdeira de uma visão do século XVIII, através do conceito do “Espírito de uma época” (*Zeitgeist*), enquanto outros a colocam como vinculada as tradições dos Annales, principalmente à vertente da História das Mentalidades (*Histoire des mentalités*).

Embora a NHC esteja vinculada a década de 1980, já em 1969 Georges Duby escreveu um artigo que acabou pouco conhecido a época de sua publicação: “*Pour une Histoire Culturelle*”, o emblemático texto de Duby conclamava para um inventário do fenômeno cultural, seus símbolos e signos, vocabulários, gestos e rituais. Buscava relacionar os “mecanismos mentais e sua articulação em um imaginário de base histórica” (LANGER, Online, 2012).

A NHC retira a Cultura de seu papel de reflexo de uma infraestrutura, ou como propriedade de uma elite que se impõe através do domínio dos meios culturais sobre o restante social, sendo assim:

A dita Nova História Cultural propõe uma nova maneira de se trabalhar a cultura, não no sentido de se construir uma história do pensamento, ou uma história intelectual que estudaria as grandes correntes de idéias e seus nomes mais expressivos. Trata-se de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. O que importará, segundo a História Cultural, será conduzir a análise num percurso que vai do significante para o significado, do veículo para a mensagem e, desta, para os grupos sociais que a produzem ou que se apropriam dela (SOUZA, 2005, p. 2).

Os historiadores passaram, com mais veemência, a preocupar-se com os significados simbólicos da cultura, da arte, ou dos objetos visuais, que passaram a ser parte importante da produção historiográfica. Os estudos dos objetos visuais ganharam espaço dentro da historiografia, para os objetivos desta nova linha teórica/metodológica. Nestas circunstâncias, a imagem passou a ser objeto de interesse entre os historiadores, e é este o enfoque de nossa discussão, principalmente, do objeto iconográfico medieval e suas especificidades. Embora não façamos um estudo de História Cultural, acreditamos

na importância da contextualização do desenvolvimento da disciplina historiográfica para a compreensão dos objetos das pesquisas históricas atuais.

Ainda assim, o uso de imagens é muitas vezes feito quando há escassez documental de outra natureza para a pesquisa historiográfica, seja por uma formação que privilegia a documentação escrita, por uma questão de tradição e segurança metodológica, ou por ser um objeto considerado como suporte de outros. É muito comum termos imagens apenas “ilustrando” a informação referenciada em outra fonte. Ou seja, a imagem auxilia a dar corpo e veracidade a uma fonte, mas não é a fonte em si mesma. Desta forma por um longo período de tempo o estudo a partir de imagens esteve restrito à disciplina de História da Arte. Segundo Silva:

Essa charmosa segregação da visibilidade no exclusivo espaço da História da Arte se relaciona com vastas tradições que se acostumaram a associar Pesquisa Histórica a Imagens apenas através desse gênero específico ou num universo de "carência documental", quando se aborda sociedades cujas fontes escritas são de difícil ou impossível acesso. Não se trata de menosprezar a vital importância da História da Arte para o Conhecimento Histórico como um todo nem de negligenciar os limites documentais efetivos que cada pesquisador enfrenta. Preocupa-nos a transformação do trabalho com o visual em tarefa exclusiva de alguns especialistas, sem um efetivo esforço dos Historiadores em geral para integrar tais objetos às suas discussões sobre o social. (SILVA, ago-dez/91, p. 117-118).

Esta abordagem, de uma imagem suporte, tem se modificado, ao passo que muitos historiadores têm visto o potencial da iconografia para a compreensão do período no qual esta se insere. Temos alguns autores basilares para estes estudos como David Freedberg e Hans Belting. Em sua obra intitulada *The Power of Images*, David propõe o estudo de todo tipo de imagem, e não apenas aquelas, consideradas pelo seu valor estético, como artísticas. Esta proposta causou um grande salto nos estudos históricos, distanciando de uma História da Arte clássica, onde as grandes obras, de grandes artistas, eram valorizadas em detrimento de outras produções visuais. Sua principal contribuição é o de valorizar o efeito que as imagens produzem nas pessoas e, portanto, o seu papel ativo dentro da sociedade. Esta perspectiva causou muito impacto e o estudo das imagens tornou-se também o estudo da recepção do objeto visual no social, atribuindo-lhe funções e capacidade de interação.

A contribuição de Hans Belting está no destaque dado ao conteúdo que compõe as imagens. Para ele uma imagem é repleta de significados culturais, composta de crenças, medos e sentimentos da época de sua produção. Esta visão também é partilhada por um

dos principais historiadores da iconografia medieval, Jean-Claude Schmitt. A imagem, a partir da visão destes autores, transcende seu valor estético, o que influenciou fortemente o afastamento dos historiadores da importância da forma das representações artísticas para a análise.

Um autor já citado que influenciou fortemente a ideia da “*Cultura Visual*” foi W. J. T. Mitchell, que na década de 90 ministrava uma disciplina com este nome, insistindo no argumento de terminar com as divisões entre alta e baixa cultura dentro das artes, incentivando o estudo e a análise de todas as mídias visuais e sua recepção. Assim sendo, importa a compreensão dos sistemas de representação que as pessoas fazem do mundo através do visual, definindo também as diferenças entre a produção visual e textual, destacando assim a especificidade de estudar fontes iconográficas.

O reconhecimento da dinâmica e da diversidade das sociedades destacada pela NHC tornou a imagem um importante componente de análise para o estudo do poder e seus mecanismos de manutenção social:

Essa postura, que comprehende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza - verbal escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais. Conforme adverte Georges Balandier, 'o poder só se realiza e se conserva pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos', pois, simplesmente pela força, sua existência seria sempre ameaçada. Dito isso, pode-se compreender a importância do estudo da produção artística como fonte de discursos que se relacionam com a vida em sociedade. (KNAUSS, 2006, p. 99).

Compreendendo-se a importância das imagens enquanto fonte histórica, não somente enquanto suporte, torna-se fundamental os escritos de Panofsky e seu método tripartido (pré-iconográfico; iconográfico; iconológico) para análise de imagens. Temos de compreender o método dentro da tradição teórica iniciada no começo do século XX por Aby Warburg, e que teve influência de importantes autores do Instituto Warburg como Riegl e Cassirer:

O enfoque de imagens do grupo de Hamburgo foi sintetizado num famoso ensaio de Panofsky, inicialmente publicado em 1939, distinguindo três níveis de interpretação correspondendo a três níveis de significado do próprio trabalho. (BURKE, 2004, p. 45)

Sendo assim, a cada nível é atribuído um tipo de análise e um tipo de significado: primeiramente o pré-iconográfico que possui um “*significado natura*”, no qual o leitor deve apenas restringir-se a elencar os elementos pertencentes à obra, como mera identificação de objetos, figuras e ações; o segundo, o iconográfico que está ligado ao “*significado convencional*” no qual leitor deve distinguir as cenas, reconhecer a narrativa geral, o que já pressupõe um arcabouço cultural maior que o primeiro nível; o terceiro, o iconológico, voltado ao “*significado intríseco*”, principal objetivo dentro da análise de Panofsky.

A leitura iconológica será também nosso principal ponto, pois é o momento em que a contextualização histórica se encontra com a fonte visual, algo já destacado anteriormente como parte essencial da análise do conjunto das imagens selecionadas.

Não pensamos a iconografia como espelho de uma época que se entrega ao historiador, clara, dada a ver. Este é um perigo salientado tanto por Ginzburg, como também por Peter Burke, pensamos as fontes visuais como um fragmento histórico, que deve ser criticado e analisado dentro de suas intencionalidades, que deve ser cuidadosamente analisado em conjunto com outras fontes que permitam esclarecer seu sentido dentro de um contexto histórico mais amplo.

Por conta dos pontos acima salientados, criamos um banco de dados com diversas entradas, relacionando as pinturas analisadas com outras fontes, unindo o método de Panofsky à criação de gráficos temáticos. Através da sistematização e da leitura do conjunto iconográfico, relacionado com a sua disposição espacial, foi possível ter uma melhor visão da fonte, e nos permitiu uma abordagem mais coerente com o contexto ao qual esta pertence. A intenção foi associar os pecados específicos e as categorias sociais, por exemplo, gênero, idade, classe social (nobreza, clero, plebe).

Portanto, pretendemos nos afastar do trabalho desenvolvido por Ernest William Tristram<sup>6</sup>, um trabalho obrigatório para quem pesquisa pinturas parietais, pelo seu nível de detalhamento e pelo levantamento feito. Porém, pretendemos problematizar as

---

<sup>6</sup> Historiador da Arte britânico (1882-1952), trabalhou desde seu mestrado com métodos de pinturas murais medievais na Inglaterra e foi responsável por uma obra colossal de levantamento, descrição e análise pictórica das pinturas em igrejas medievais inglesas entre os séculos XII e XIV.

representações parietais, para que através delas, possamos ter uma melhor compreensão da sociedade que a pensou e executou.

Para tal empreendimento, o banco de dados tornou-se fundamental para a inventariação dos elementos que compõem as imagens estudadas. Assim como, auxiliou na visualização e no controle, através de suas entradas, das categorias de análise. Criando gráficos quantitativos teremos uma melhor compreensão dos padrões para que uma devida análise possa então ser feita.

Unido a esta análise da imagem, utilizaremos como ferramenta interpretativa: o conceito de *imagem-corpo* de Jean-Claude Schmidt; o conceito de *imagem-objeto*, de Jérôme Baschet; e o conceito de *site-specific*, de Miwon Kwon. Esses irão auxiliar a compreensão dos dados obtidos através do banco de dados, e irão trabalhar em conjunto com a análise que faremos seguindo o método de Panofsky.

Começando por Schmidt, salientamos o fato das imagens medievais possuírem o poder de gerar reações, tanto de amor quanto de ódio:

Em vários manuscritos, as miniaturas que figuram o Diabo foram raspadas, como se os leitores tivessem pretendido apagar para sempre o olhar malévolos que os ameaçava. Algumas imagens eram consideradas como 'pessoas', não como a imagem de São Tiago, mas como o próprio São Tiago. Tais imagens não eram vistas como inertes, aos fiéis que se dirigiam a elas pareciam responder fazendo um sinal com os olhos ou com a cabeça, chorando, sangrando, as vezes até falando. Proponho chamá-las de 'imagem-corpo'. Nem todas as imagens estavam assim dotadas de uma aparência de corporeidade, de vida e de poder milagroso. Mas não se podia prejulgar a capacidade de alguma delas tornar-se imagem-corpo, pois tudo era função das expectativas que a imagem era capaz de satisfazer e dos interesses econômicos, políticos, dinásticos, etc., aos quais a posse de uma imagem milagroso podia localmente servir (SCHMITT, 2006, p. 599)

Podemos ver como certas imagens suscitam reações fortes nos seus expectadores, que estão ligados a elas por sistemas de crenças e por sistemas simbólicos. Deste modo, temos que compreender os processos de recepção da imagem medieval de forma diferenciada, pois causa reações distintas, pelo seu poder de tornar presente uma ausência, materializando o invisível através da sua corporificação imagética. Além deste aspecto sensível, há na imagem medieval um mundo mastodôntico de particularidades ligadas ao seu uso, à sua materialidade e ao modo como ela se insere na sociedade, o que Jérôme Baschet define como “*imagem-objeto*”.

Este destaca que a materialidade e a funcionalidade da imagem durante a Idade Média, extrapola a sua limitação dentro da própria figura. Portanto, superando a análise iconográfica formalista, e preocupando-se com as diferentes funções que estas estabelecem com as pessoas. Elas adquirem capacidades dinâmicas, e não ficam reduzidas ou presas ao sentido didático das imagens, já discutido anteriormente. Para Baschet, a imagem medieval não pode ser dissociada de seu suporte material, que é parte de sua condição, de seus usos e de sua interpretação. As imagens, por esta lógica, estão intrinsecamente conectadas ao espaço, sendo este de sentido sagrado, e ao entorno arquitetônico. Destaca Jérôme, que a “imagem adere a um objeto ou a um lugar que possui ele mesmo uma função, uma utilização, seja ele um altar, um manuscrito ou um objeto litúrgico” (BASCHET apud PEREIRA, 2010, p. 9). Seu entendimento deve levar em consideração a questão espacial.

A divisão dos espaços dentro do edifício religioso deve ser vista como dinâmica, e não como um elemento estático, pois ela permite – e impede – que práticas e sentidos sejam construídos, sentidos que se alteram com o passar do tempo, sempre interligado com o sistema religioso. Segundo Kilde:

Church buildings influence worship practices, facilitating some activities and impeding others. They focus the attention of believers on the divine, and they frequently mediate the relationship between the individual and God. They change with religious activities over time. They contribute to the formation and maintenance of internal relationships within congregations. They designate hierarchy and they demarcate community, serving a multiplicity of users with a host of objectives. They teach insiders and outsiders about Christianity, and they convey messages about the religious group housed in the building to the community at large. Indeed, church buildings are dynamic agents in the construction, development, and persistence of Christianity itself.<sup>7</sup> (KILDE, 2008, p. 3)

Para auxiliar a análise simbólica destes espaços iremos recorrer ao conceito de *site-specific*, formulado pela crítica de arte, Miwon Kwon para pensar a escultura pública e as práticas pós-minimalistas. Tal conceito não aprisiona a arte analisada ao seu local de exposição, ou seja, o espaço físico ao qual a imagem está anexada, mas amplia para o

---

<sup>7</sup> Tradução da Autora: “Edifícios da Igreja influenciam as práticas de culto, facilitando algumas atividades e impedindo outras. Concentram a atenção dos fiéis sobre o divino, e eles freqüentemente mediam a relação entre o indivíduo e Deus. Eles mudam com atividades religiosas ao longo do tempo. Eles contribuem para a formação e manutenção de relações internas dentro das congregações. Eles designam a hierarquia e demarcam a comunidade, servindo a uma multiplicidade de usuários com uma série de objetivos. Eles ensinam fiéis e indivíduos não iniciados sobre o cristianismo, e eles transmitem mensagens sobre o grupo religioso alojado no edifício para a comunidade em geral. Na verdade, os edifícios da igreja são agentes dinâmicos na construção, desenvolvimento e persistência do próprio cristianismo.”

mundo social que esta incorpora, de modo que a arte deve ser entendida como parte de uma prática discursiva *sui generis*.

Sua localização física é um primeiro momento para a “retirada do véu” (KWON, p. 169), ou seja, para o entendimento da própria, devemos expandir a sua compreensão para um amplo conceito de *site*, que será entendido entre duas instâncias, a disposição em relação ao local em que a imagem se encontra materialmente, e a sua disposição com relação ao contexto histórico, “dessa forma, o ‘site’ da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um site.” (KWON, p. 170), o site pode, portanto, se compreendido em diferentes situações e escalas, podendo ser uma comunidade, um evento, condição histórica, de modo que pode ser interpretado em diferentes escalas de análise, desde uma microscópica até um contexto histórico amplo.

A imagem medieval, tal como analisamos nesta pesquisa, deve ser entendida como parte de um processo social, constituído por escolhas e intenções:

Falamos então de imagem como coisa construída e alicerçada “junto” a atributos materiais e conceituais, os quais determinam a existência da imagem e para os quais a imagem surge também como atributo. Tal caracterização pode ser sintetizada no termo *site-specific*. É certo que tal termo tornou-se corriqueiro na teoria da arte como referência a práticas iniciadas na década de 1960. No entanto, não se trata de uma categoria e sim de uma espécie de procedimento mais geral, como um conceito que auxilia na apreensão de modos de agir e pensar. Como ferramenta, o conceito de *site-specific* indica a necessidade do contexto para a construção de proposições (PEDRONI; HIPÓLITO, 2014, p. 5-6)

Deste modo, o conceito de *site-specific* funciona em conjunto com a imagem-objeto anteriormente trabalhado, pois a materialidade integra as questões de disposição espacial e do produto final que irá gerar a visualidade. Além de unirmos este conceito ao de Jérôme Baschet, gostaríamos de estabelecer uma ponte importante entre o *site-specific* e as pinturas parietais, e o modo de apreciação destas obras, através da compreensão das categorias de análise e a sua disposição específica no conjunto e, seu espaço dentro da temporalidade em que esta foi criada, tornando-se parte fundamental de nossa metodologia de análise, pois:

Is concerned with practices which, in one way or another, articulate exchanges between the work of art and the places in which its meanings are defined. Indeed, a definition of site-specificity might begin quite simply by describing the basis of such an exchange. If one accepts the proposition that the meanings of utterances, actions and events are affected by their ‘local position’, by the situation of which they are a part, then a work of art, too, will be defined in relation to its place and position [...] One can go on from this to argue that the location, in reading, of an image, object, or event, its positioning in relation to

political, aesthetic, geographical, institutional, or other discourses, all inform what ‘it’ can be said to be.<sup>8</sup> (KAYE, 2000, p. 1)

Nesta lógica, a relação espacial para compreensão de significados não está limitada apenas ao local de exposição da iconografia, ela deve ser expandida para o contexto, sendo este geográfico, histórico, etc.

Nossa monografia está dividida em capítulos que seguem uma lógica específica, partindo de um contexto mais amplo. No Capítulo 2, intitulado “*Igreja na Inglaterra no século XV*” discutimos o contexto do período em que foram produzidas as pinturas parietais que serão analisadas, em conjunto com a estrutura eclesiástica e a conjuntura geo-temporal que possibilitou sua produção. Outro fator importante neste capítulo serão os usos das igrejas no período medieval, e as questões relativas à arquitetura e ornamentação gótica.

No Capítulo 3, nomeado como “*Pinturas Parietais na Inglaterra*” focamos e definimos o nosso objeto de pesquisa, pensando nas diferentes funções das pinturas dentro de um edifício eclesiástico, assim como discutindo o estatuto das pinturas parietais enquanto patrimônio histórico medieval e a preservação desta fonte, por meio de um histórico da legislação inglesa, desde o século XIX aos dias atuais, que se preocupa com as questões patrimoniais. Objetiva-se relacionar os efeitos desta legislação patrimonial nos bens integrados, para compreender como as pinturas parietais são afetadas pelas políticas patrimoniais inglesas. Finalmente, nos atentaremos às técnicas de preservação deste patrimônio e a teoria preservacionista que prevalece entre os ingleses.

No Capítulo 4, denominado como “*Pinturas Parietais Moralizantes: os Sete Pecados e os Trabalhos de Misericórdia na Inglaterra*”, analisamos as pinturas selecionadas. Começaremos pela filosofia medieval e os ideais criados para definir os pecados e as virtudes, a noção de Bem e do Mal, e a definição de uma lista guia para a conduta humana. Seguiremos com as relações de associação entre certos pecados e

---

<sup>8</sup> Tradução da autora: “Preocupa-se com as práticas que, de uma forma ou de outra, as trocas articuladas entre a obra de arte e os locais onde seus significados são definidos. Na verdade, uma definição de site-specificity pode começar simplesmente por descrever a base de tal troca. Ao aceitar a proposta de que os significados de enunciados, ações e eventos são afetados por seu ‘posicionamento local’, pela situação da qual fazem parte, em seguida, uma obra de arte, também, serão definidos em relação ao seu lugar e posição. Pode-se ir a partir dessa argumentação que a localização, na leitura, de uma imagem, objeto ou evento, assim como seu posicionamento em relação à política, estética, geográfica, institucional, ou de outros discursos, podem todos informar sobre seu significado”

virtudes, e os papéis de homens e mulheres nesta conjuntura. Por conta desta discussão é fundamental o banco de dados, pois estes elementos de persistência tornam-se mais visíveis. Busca-se aqui responder uma questão fundamental da pesquisa: as pinturas trazem associações entre condutas específicas e o feminino e o masculino? Por fim, se verifica a possibilidade de padrões relevantes entre as diferentes igrejas na representação da mesma temática. Pensamos em questão de cores, posturas, ações representadas, construção das alegorias<sup>9</sup>, idade, e panorama geral da cena representada.

Nas Considerações Finais cerziremos os diversos elementos desenvolvidos pelo trabalho, refletindo os resultados da pesquisa e se de fato ela conseguiu cumprir com suas propostas iniciais. Este trabalho sustenta-se, portanto, em uma metodologia detalhada que permitiu uma análise necessária de uma fonte importante para o entendimento do medievo inglês, mas que é pouco estudada e que se encontra em constante risco de desaparecimento, por conta de seu precário estado de preservação.

---

<sup>9</sup> “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral [...]. Etimologicamente, o grego *allegoria* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal” [...] Na arte medieval, o processo de construção das grandes catedrais, como a de Chartres, por exemplo, obedece também a complicados esquemas alegóricos, pois acredita-se que tudo na Natureza significa algo mais do que o simplesmente observável” (CEIA, 1998, p. 2).

## 2 IGREJA NA INGLATERRA NO SÉCULO XV

Este capítulo visa discutir o desenvolvimento dos elementos artísticos e arquitetônicos que culminam no estilo hoje denominado como Gótico, assim como localizar social e historicamente a Igreja católica na Inglaterra, tanto enquanto instituição como em uma estrutura material.

O autor Stephen Murray destaca que há dois modos de entender o Gótico: um meio tradicional, onde a preocupação é o produto (*product*), e um método mais contemporâneo no qual o importante é o processo (*process*). Na primeira abordagem, sistematizada nos últimos dois séculos, é feita a análise dos elementos arquitetônicos que seriam por definição góticos, como, por exemplo: o arco ogival<sup>10</sup> e o uso de arcobotantes<sup>11</sup>. Estes elementos estruturais que afastam o gótico da estética anterior, a românica. Já na segunda interpelação, em uma corrente mais atual, e próxima da História Cultural, a preocupação é para com o processo construtivo, com o contexto histórico do desenvolvimento técnico (MURRAY, 2006, p. 382-383). Neste capítulo pretendemos imbricar estas abordagens, nos aproximando da metodologia proposta pelo viés da Cultura Material.

Por muito tempo, a materialidade não foi considerada como fonte de pesquisa dentro da historiografia, tal qual vimos com as imagens, que se preocupava em analisar o conteúdo de textos escritos, sendo que no século XIX e por um considerável período do século XX, as questões da materialidade estavam sendo estudadas principalmente no âmbito da arqueologia e da antropologia. O modo como a própria arqueologia passou a estudar a materialidade, a partir de 1960 alterou-se profundamente através da chamada *New Archaeology*, que superava e criticava um método classificatório e descritivo (REDE, 2012, p. 136), pois partindo das questões ligadas aos problemas levantados pelos estudos de Cultura Material busca, atualmente, uma abordagem interdisciplinar em suas análises, extrapolando as questões intrínsecas ao objeto, e preocupando-se com elementos extrínsecos. Lembrando que, embora a arqueologia seja a matéria primeira a lidar com a materialidade, a Cultura Material extrapola a arqueologia (LIMA, 2011, p. 12).

---

<sup>10</sup> “Denominação dada a um arco formado por dois círculos que se cruzam, formando ponta” (PEVSNER, 1977, p. 190).

<sup>11</sup> “Um arco ou meio arco transmitindo o empuxo de uma abóbada ou cobertura, da parte superior da parede a um suporte ou contraforte externo.” (PEVSNER, 1977, p. 73)

Dentro da historiografia a utilização de fontes materiais vem crescendo constantemente, ainda com variados problemas a serem resolvidos. Porém, é inegável que a instância material adquire força nos estudos históricos (FUNARI, 2008). Meneses aponta que “a exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais traz marcas específicas à memória” (MENESES, 1998, p. 90), principalmente pelo fato de muitos objetos superarem em durabilidade, a vida daqueles que o produzem e utilizam. O entendimento da instância imaterial do mundo tangível abriu caminhos para um campo de estudo ainda em crescimento na historiografia: os estudos de Cultura Material. Trata-se de um percurso que foi longo e sinuoso, pois temos uma tradição historiográfica que postula como fonte histórica a documentação escrita<sup>12</sup>, tradição que já começara a ser questionada pela Primeira Geração da Escola dos Annales, cujo desenvolvimento de abordagens atuais deve muito às colocações e questionamentos levantados pela *New Archaeology* que trouxe discussões fundamentais para todo o campo da Cultura Material.

Trataremos como Cultura Material todo o “segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem” (MENESES, 1983, p. 112), salientando a importância de haver intervenção humana sobre a materialidade para que haja importância sociocultural para os estudos históricos, considerando que a apropriação e o uso de elementos materiais pelos indivíduos acabam por atribuir significado aos artefatos, posto que alteram a forma e determinam a circulação dos objetos, questões que são de interesse historiográfico.

Mas, a historiografia nem sempre usufruiu de tantas fontes para análise. No periódico *Annales d'histoire économique et sociale*, Marc Bloch e Lucien Febvre apontam que até 1929 a historiografia dissertava sobre uma História factual, elitista, sem problemática, com escassas trocas entre as disciplinas científicas e com pouca diversidade de fontes. Os dois autores criticavam este formato de análise, que limitava a disciplina a poucos sujeitos históricos, centrando os estudos aos ditos grandes acontecimentos históricos e a uma história das classes dominantes.

Marc Bloch escreveu uma obra já clássica dentro da historiografia: *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. A publicação confronta exatamente os pontos levantados por Falcon que destacamos em nossa Introdução. Trata-se de uma obra lançada

---

<sup>12</sup> Temos, segundo Pomian, uma equação tradicional para a fonte histórica: “fonte = documentos de arquivo = textos, que sustentam a citação.” (POMIAN, 2012, p. 16).

após a morte do autor, escrita sob circunstâncias adversas, um livro inacabado, e desenvolvido basicamente através da memória de Marc Bloch enquanto este estava preso pelos nazistas por conta de sua participação na Resistência Francesa, e que resultou em sua execução por fuzilamento pelo Oficial da SS, Nikolaus Barbie.

No livro, Marc Bloch discorre a respeito das suas principais concepções sobre a História e apresenta pontos fundamentais de afastamento com o modo Positivista de escrita historiográfica. Propõe o distanciamento da História factual, limitada em suas fontes de pesquisas, isolada em seu próprio *modus operandi*, concentrada em poucos sujeitos históricos. Indica um grande alargamento: uma dilatação de sujeitos, fontes e métodos para o estudo do “*homem no tempo*”<sup>13</sup>. Ao fazer tamanha asserção, ele ampliou as fronteiras de atuação do historiador, colocando-o diante de múltiplas possibilidades ainda a serem exploradas. Também relacionou o fazer historiográfico a outros campos disciplinares, com os quais o pesquisador deve interagir.

Muito tempo transcorreu, desde a criação dos Annales e a ampliação da noção de documento, que hoje abarca uma infinitude de fontes das mais diversas naturezas, enfim:

Assim, no decorrer do século XIX e XX, vimos às noções de documento ganharem gradualmente amplitudes maiores, favorecendo o enriquecimento temático com as novas abordagens, novos questionamentos e novas fontes em detrimento de uma noção tradicional que adotava o conceito de documento histórico como sendo sinônimo de texto escrito produzido pelos detentores do poder político, garantindo para as gerações futuras possibilidades de escolha e criticidade para criarem tantas outras possibilidades. (RANGEL, 2006, p. 6)

Quanto à materialidade, podemos dizer que os estudos com cultura material são, ao mesmo tempo, uma prática antiga assim como também uma nova, pois pesquisadores das áreas antropológicas e arqueológicas já se debruçavam sobre este tipo de fonte ao menos desde 1870. Porém, os historiadores e cientistas sociais começaram a observar sua potencialidade no último quarto do século XX (SCHLERETH, 1985, p. 1).

A interpretação antropológica de quaisquer formas de vida social e cultural passa necessariamente pela descrição etnográfica dos usos individuais e coletivos de objetos materiais. Não apenas pelas razões evidentes de que esses objetos preenchem funções práticas indispensáveis, mas, especialmente, porque eles desempenham funções simbólicas que, na verdade, são pré-condições estruturais para o exercício das primeiras. (GONÇALVES, 2007, p. 8).

---

<sup>13</sup> Em seu prefácio Marc Bloch traz uma simples definição para a História: "Seu objeto é 'o homem', ou melhor, 'os homens', e mais precisamente os 'homens no tempo'" (BLOCH, 2001, p. 24).

Reconhecendo a importância e a potencialidade da análise da Cultura Material, os historiadores ampliaram consideravelmente seu leque de fontes, o que, inevitavelmente, os obrigou a adquirir novas capacidades de análise, acompanhadas por diferentes aportes metodológicos. Como destaca Poulot “dans la décennie quatre-vingt, les études portant sur la culture matérielle font ainsi partie intégrante de l'histoire sociale, elle-même hégémonique sur l'ensemble de la discipline”<sup>14</sup> (POULOT, 1997, p. 344) Desde a década de 1980, houve uma aceitação da utilização da materialidade como fonte histórica. Porém, a aceitação e uso de tais fontes e da incorporação da materialidade como documentação histórica é ainda empregada de modo tímido e desconfiado na historiografia. Pode-se atribuir esta atitude a dois fatores básicos: primeiramente a dificuldade de articulação do material com o contexto social por parte dos historiadores e, em segundo lugar, a imperícia dos mesmos para utilizar o mundo material para produzir conhecimento histórico (REDE, 2012, p. 133).

Para que o historiador analise de modo satisfatório as fontes da Cultura Material, deve ter em mente os três níveis de informação dos objetos: propriedades físicas (composição, construção, morfologia); funções e significados (primário e secundário); história (gênese e usos, deterioração e conservação). (VAN MENSCH apud CHAGAS, 1996, p. 43-44).

Estes níveis, que são informados pelos objetos, são fundamentais para a constituição de sua biografia e devem ser analisados em conjunto com o seu contexto histórico. Um momento da trajetória do objeto, que o historiador deve ter consciência, é o de sua apropriação pelo próprio pesquisador, pois:

O trabalho do historiador intervém justamente nessa sucessão de estados da cultura material, e isso duplamente: em primeiro lugar porque, observando os contextos originais em que as coisas tiveram sua existência social, o estudioso deve estar atento para suas mutações, para o fato de que a cultura material, em consonância com todos os demais elementos da sociedade de que faz parte, tem sua historicidade e, em segundo lugar, o próprio trabalho de análise implica uma dessas mutações, e considerar a cultura material como documento é atribuir-lhe um valor específico, de condutor de informações. (REDE, 2012, p. 147-148)

Sendo assim, o próprio historiador torna-se agente de atribuição de significado e importância do objeto e da materialidade sobre a qual se debruça. Sendo assim, o

---

<sup>14</sup> Tradução da Autora: “Na década dos anos oitenta, os estudos sobre cultura material são, portanto, parte integrante da história social, esta mesma hegemônica no campo disciplinar”

pesquisador passa a integrar a biografia do objeto. O que é, portanto, mais um estágio da interferência humana.

É essencial para o historiador que trabalha com Cultura Material ter domínio sobre as especificidades das fontes com as quais trabalha, reconhecendo a necessidade de metodologias e conceitos que abarquem a singularidade do mundo material (WOODWARD, 2007). Pois há diferenças claras entre um texto escrito e a materialidade que se intenciona estudar. Primeiramente, é relevante ressaltar que a vida do objeto (e aqui incluimos objetos de arte) encontra-se em sua própria materialidade e não nos textos escritos sobre os mesmos. Sendo assim, os modelos de análise textual não alcançam as necessidades dos objetos e, tais abordagens, já estão sendo questionadas (VASTOKAS, 1994, p. 337).

Encerramos esta discussão com os apontamentos de Vastokas:

The artifact is not na inert, passive object, but an interactive agent in sociocultural life and cognitions; the signification of an artifact resides in both the objects as a self-enclosed material fact and in its performative, 'gestural' patterns of behavior in relation to space, time and society.<sup>15</sup> (VASTOKAS, 1994, p. 337)

A compreensão dos mais diversos usos e manipulações sofridos pela materialidade na sociedade humana, e o domínio das características intrínsecas dos objetos, permitem ao historiador a análise de uma gama imensa de fontes, que não devem ser levadas em consideração apenas quando não há indícios escritos do passado, ou para preencher um contexto já estabelecido através da escrita. Mas sim, para compreender e enriquecer o conhecimento do histórico do melhor modo e da mais completa forma que nos for possível. Deste modo, a Cultura Material e as fontes visuais não devem serem usadas (como muito os são) para ilustrar o que o texto escrito diz ou para corroborá-lo.

A igreja medieval é matéria e é imagem. Deste modo, neste capítulo, nos ocuparemos da sua materialidade, da concretude física do sistema construtivo, que deve ser entendido dentro do sistema sócio-histórico. Assim, iniciaremos pelo contexto histórico.

---

<sup>15</sup> Tradução da Autora: “O artefato não é algo inerte, um objeto passivo, mas um agente interativo na vida sociocultural e nas cognições; a significação de um artefato reside em ao mesmo tempo nos objetos enquanto um fato material auto-fechado e em seus aspectos performativos, padrões 'gestuais' de comportamento em relação ao espaço, tempo e sociedade.”

## 2.1 Contexto Histórico Inglês

As pinturas parietais que analisamos nesta pesquisa são um fenômeno concernente a um contexto específico, mais especificadamente os séculos XIV e XV na Inglaterra. Aqui, desenvolveremos os aspectos mais marcantes deste período, fundamentais para a compreensão de tais pinturas e sua função dentro da sociedade que as produziram.

O evento decisivo a marcar esta cronologia é a Grande Mortandade, hoje mais conhecida como Peste Negra. A epidemia assolou a Europa durante o século XIV de um modo tão brutal e profundo, que alterou as estruturas socioculturais do período.

A peste chegou à Inglaterra no outono de 1348, provavelmente através do Porto de Melcombe em Weymouth, Dorset<sup>16</sup>. Há relatos conflitantes sobre o ponto de chegada da Peste. Porém, o mais citado em todas as fontes do período seria o porto de Melcombe, como podemos ver na crônica da Abadia de Malmesbury: “em 1348, perto da festa de [...] São Tomás, o Mártir [7 de julho], a cruel pestilência, detestável a todas as eras futuras, chegou de países de além-mar na costa sul da Inglaterra, no porto chamado de Melcombe, em Dorset.” (KELLY, 2011, p. 219).

Ao estender suas asas mortais sobre à Inglaterra, a peste chegou ceifando um número assustador de vidas, uma estatística que não pode ser determinada com precisão. Mas é estimado hoje pela historiografia seria de em torno de 25 milhões de mortes, o que equivale a 33% da população europeia do período. Alguns autores chegam a indicar que o índice se aproximaria de 60% da população (KELLY, 2011, p. 30). A grande pestilência já vinha afetando a Europa desde 1347, de modo que o governo inglês teve um período de adaptação antes de ser atingido, já definindo políticas de ações para lidar com a calamidade.

O fato é que a Peste atingiu uma Inglaterra que se encontrava em ritmo de ascensão bélica e econômica, causando um forte impacto no contexto inglês. Por ser uma nação com recursos e estabilidade, foi possível um gerenciamento mais organizado diante da mortandade. Em 1348, a demanda por lã inglesa era tão grande que é estimado que haviam 8 milhões de ovelhas para uma população de 6 milhões de pessoas (KELLY, 2011). Havia

---

<sup>16</sup> Ainda hoje há uma placa no Porto de Melcombe, demarcando a entrada da Peste na Inglaterra.

também sinais de um princípio de uma economia industrial e com intensa atividade de exportação:

Na região rural do oeste, na Ânglia Oriental, onde se fabricava tecido, e em Gales e na Cornualha, onde havia a extração de carvão e estanho. Enquanto isso, ao longo dos litorais, as zonas portuárias arborizadas de Bristol, Portsmouth, Londres e Southampton estavam cheias de navios de mastros altos originários de Flandres, da Itália, da Gasconha e das cidades alemãs da Liga Hanseática. (KELLY, 2011, p. 217)

Com a chegada da Peste, esta maré de prosperidade foi abalada, assim como a moral do povo inglês, pois em dois anos é provável que 50% da população inglesa tenha morrido em decorrência da Peste Negra<sup>17</sup>. Diante deste cenário, dominado por uma doença cuja medicina da época não possuía controle, e de uma imensa devastação da vida como se conhecia, criou-se uma atmosfera subjugada pela ideia de fim de mundo e da Morte que está presente em todas as esferas da vida, algo que influenciará profundamente a arte da época.

Apenas no século XIX a medicina conseguiu compreender o agente causador e a estrutura de contágio da Peste Negra. Foi denominada cientificamente como *Yersinia Pestis*, levando o nome do bacteriologista que a diagnosticou. Alexandre Yersin<sup>18</sup> (1863-1943) foi capaz de isolar a bactéria causadora da doença em 1894, em um surto que estava ocorrendo em Hong Kong, onde pesquisou juntamente com Shibasaburo Kitasato (1852-1931). Yersin havia nomeado a sua descoberta como *Pasteurella Pestis*, homenageando seu mentor, Louis Pasteur. Porém, em 1944 a nomenclatura foi alterada para homenagear Yersin, já após a sua morte. A descoberta deu-se através da observação de que onde havia pessoas morrendo de peste, também havia um grande número de ratos mortos (KELLY, 2011).

A bactéria é transmitida de modo geral através da mordida da pulga *Xenopsylla cheopis* do *rattus rattus*, que é apenas o hospedeiro do inseto contaminado. Quando este hospedeiro morre, ela procura outro, podendo ser um ser humano. Em alguns casos, pulgas de outros animais, como esquilos, marmotas ou cães selvagens podem ser os vetores de transmissão da peste. Mas, via de regra, ela é transmitida pela *Xenopsylla*.

---

<sup>17</sup> Como todas as estimativas sobre a quantificação de perda populacional no período, esta é apenas a mais aceita, proposta pelo medievalista Christopher Dyer através da análise dos indícios históricos do período. O historiador John Hatcher (1977, p. 25) sugere uma cifra entre 30% e 45%.

<sup>18</sup> Bacteriologista suíço. Nasceu em 22 de setembro de 1863 em Aubonne e faleceu em 1º de março de 1943 no Vietnã. Em 1927, aos 64 anos, foi o vencedor do Prêmio Leconte.

Segundo Kelly, a contaminação do humano pela pulga se realiza porque a pulga também se encontra acometida pela doença:

Em uma pulga contaminada, os bacilos da peste se acumulam na parte anterior do sistema digestivo, produzindo um bloqueio; isto aumenta a capacidade do inseto de transmitir a doença de duas formas. Em primeiro lugar, como nutriente algum está chegando ao estômago, a *X. cheopis*, cronicamente faminta, morde constantemente; e, em segundo lugar, na medida em que o sangue não digerido se acumula na parte anterior do sistema digestivo, a pulga se torna uma seringa hipodérmica viva. Cada vez que morde, ela se engasga com o sangue não digerido, agora maculado pelos bacilos da peste, e vomita na nova mordida (KELLY, 2011, p. 39).

Outra forma possível de contágio seria pelo ar, no caso de a peste ser pneumônica, o que é uma forma muito mais mortífera da doença, causando a morte em quase 100% daqueles que por ela são contaminados. Neste caso, o contágio se dá de pessoa para pessoa através da respiração ou de partículas oriundas de espirro ou da saliva. A peste em sua configuração pneumônica é muito mais rara que a bubônica, modo mais conhecido da doença. A peste bubônica apresenta-se através de bubões, que são os gânglios linfáticos inchados e hemorrágicos devido à infecção que se espalha pelo corpo. Conforme a doença se alastrá, e se não for devidamente tratada com antibióticos, ela domina a corrente sanguínea e pode desenvolver-se para a peste septicêmica.

Para que a *Y. Pestis* fosse capaz de causar tamanha calamidade no continente europeu foi necessário um contexto específico: primeiramente, para que houvesse tamanha taxa de contágio, era necessário um grande conglomerado populacional. Na época, a Europa contava com uma grande população, e pelo comércio vigoroso do período, nos centros urbanos havia um grande acúmulo de pessoas. Não existia sistema sanitário capaz de comportar os sobejos gerados em tal conjuntura (SLAVICEK, 2008).

Isto nos leva à segunda circunstância: a sujeira e insalubridade das cidades, que decorrem na vivência de ratos entre os humanos. Pela parca condição sanitária, as pessoas estavam habituadas a dividir o espaço citadino com os ratos, e estes procuravam as urbes, que eram locais que fornecem a certeza de alimento. No século XIV houve uma grande modificação climática, fazendo com que os ratos, que anteriormente viviam no campo, migrassem para o ambiente urbano em busca de alimentação, simplesmente por uma questão de sobrevivência.

Tal modificação climática que atraiu uma quantidade maior de ratos e, em especial, de *rattus rattus* que não tem costumes urbanos, e também afetou profundamente

as colheitas. A consequência foi um período de escassez de alimentos que deixou as pessoas mais suscetíveis ao contágio, por estarem malnutridas, e, portanto, mais vulneráveis à doença.

Deste modo, vemos que a *Y. Pestis* necesita de um ambiente específico para se proliferar, do modo como fez no século XIV. Por conta do alto índice de mortandade, houveram alterações profundas nas estruturas sociais medievais e também o modo como o homem medieval via a morte, como destaca Michel Lauwers:

Os temas macabros, representações de corpos em decomposição e estátuas jacentes desencarnadas, destinadas a provocar medo, a incitar o arrependimento [...] mostram também um novo pavor diante da perda da individualidade. Talvez representem o protesto de uma sociedade diante da solidão e do abandono. (LAUWERS, 2006, p. 258)

Na arte, registraram consequências severas e o surgimento de um protagonista que ganha constância: a Morte. Como bem coloca Veríssimo:

Durante os séculos XIV e XV, este tema [morte] sofre modificações, apresentando-se a Morte, não ataviada como nos séculos precedentes, mas nua e atacando os vivos com o seu instrumento ceifador. Agora é uma força destruidora, prefiguração do destino humano, imagem da efemeridade das alegrias e da própria vida terrena. [...] É evidente que foi o primeiro surto de Peste Negra, que tantas vítimas fez, mostrando a todos o horror da decadência física, da podridão orgânica, aquele aspecto do corpo purulento e cheio de nódulos negros, que proporcionou aos artistas as imagens do destino material do homem e do que resta de seu corpo martirizado depois da morte (VERÍSSIMO, 1997, p. 61).

O reflexo que a mortandade acarretou no campo das artes excede a representação da Morte, afeta também as temáticas representadas nas igrejas. Na Inglaterra, após o primeiro surto de 1348, St. Christopher começou a figurar constantemente nas pinturas parietais, sendo hoje o santo mais ordinário que é identificado nas pinturas murais medievais.

Os efeitos também se estenderam para os recursos direcionados ao patrocínio da arte na Inglaterra, de modo que as igrejas inglesas após a Grande Mortandade não teriam mais o esplendor anterior, pois com a morte de uma quantidade expressiva da mão de obra camponesa, e com o grande déficit de artesãos, não seria mais possível o mesmo investimento progresso a 1348. Por um lado, tornou-se mais difícil para a nobreza manter a sua receita, obrigada a pagar um valor jamais requisitado pelo campesinato. De outro, os artistas experientes se tornaram muito mais custosos, e surgiu uma nova leva de artistas não tão capazes, cujos trabalhos eram também caros. A requisição artística decaiu na Inglaterra após a primeira pandemia (PLATT, 1997, p. 137).

A pestilência ainda voltaria a assombrar a Inglaterra por diversas ocasiões, havendo a segunda epidemia em 1361, cujos índices de mortalidade beiram os 20% da população. Porém, desta vez, a peste parece ter tido uma preferência por jovens, algo devido, provavelmente, a uma nova geração que não possuía resistência à bactéria, em contraposição aos mais velhos, já sobreviventes da mortandade de 1348.

Embora hoje tenhamos todas estas informações técnicas sobre a pestilência, no período medieval ela foi tratada como um imenso flagelo que se debruçou sobre a humanidade, e seus efeitos foram avassaladores, tanto em termos políticos e econômicos, como nos assuntos da fé. As relações humanas se alteram diante de contextos extremos, e além da Grande Mortandade, a Europa também vivia um grande conflito entre os reinos feudais da Inglaterra e da França.

Este foi um período de “vital, vibrant, brutal change”<sup>19</sup> (GREEN, 2014, p. 1), pois além da Mortandade que afetava profundamente a sociedade medieval, ocorreram neste período diversas atribulações bélicas, que ficaram comumente conhecidas como a Guerra dos Cem Anos<sup>20</sup>. De modo algum se tratou de uma grande guerra que durou um século, mas sim de uma série de conflitos armados que transcorreram entre o século XIV e XV entre a França e a Inglaterra. Os motins se prolongaram por 116 anos, entre as datas de 1337 e 1453 (CORRIGAN, 2013). Embora hoje seja muito bem delimitada pela historiografia, a série de conflitos não estava definida na época em que se davam:

The world did not shift on its axis when the Hundred Years War ended in 1453. When Bordeaux fell to the forces of King Charles VII on 19 October, no one knew that the Hundred Years War was over. Indeed, no one knew that England and France had been fighting the Hundred Years War – the struggle was first described as such in 1855<sup>21</sup>. (GREEN, 2014, p. 1)

Os conflitos foram deflagrados por conta de um motivo muito comum de contenda no medievo: os problemas de sucessão real. Em 1328 o trono da França não possuía um herdeiro direto para ocupá-lo, pois Carlos V morrera sem deixar um sucessor, embora sua

---

<sup>19</sup> Tradução da Autora: “Mudança vital, vibrante e brutal”

<sup>20</sup> Conflito marcado pela disputa entre dois grandes reinos medievais, Inglaterra e França. A Inglaterra contou com o apoio dos Ducados de Aquitânia e Borgonha, com os Reinos de Portugal e Navarra e os Condados de Flandres e Hainaut. A França por sua vez, possuía como aliados os Reinos da Escócia e Boêmia, a Coroa de Castela e Aragão, a República de Gênova. Quanto ao Ducado da Bretanha, este ficou dividido, com os Blois apoiando a França e os Montfort apoiando a Inglaterra.

<sup>21</sup> Tradução da Autora: “O mundo não mudou em seu eixo, quando a Guerra dos Cem Anos terminou em 1453. Quando Bordeaux caiu sob as forças do rei Charles VII em 19 de Outubro, ninguém sabia que a Guerra dos Cem Anos havia acabado. Na verdade, ninguém sabia que a Inglaterra e a França estiveram lutando a Guerra dos Cem Anos - a luta foi descrita pela primeira vez como tal em 1855”

esposa, a rainha Joana de Évreux, estivesse grávida. Deste modo, dois postulantes clamaram o trono: o rei inglês, Eduardo III<sup>22</sup>, da dinastia Plantageneta<sup>23</sup>, que possuía laços de parentescos com Carlos V, sendo seu sobrinho pelo lado materno; e o Conde de Valois, Filipe de Valois, futuro Filipe IV<sup>24</sup>.

A disputa foi estudada através de um conselho com os vassalos do reino, e baseado na *Lex Salica*<sup>25</sup>, decidiu-se em favor de Filipe VI, pois o trono não seria passado para um herdeiro cujos laços familiares estavam atrelados a uma descendência cuja linhagem era materna. Por este mesmo motivo, quando nasceu a filha da rainha Joana, ela não foi considerada como candidata ao trono francês. Eduardo acabou tendo de aceitar a resolução, oficializada pelo juramento de Amiens. Porém, as tensões entre ambos os reinos foram agravadas exponencialmente. Partindo desta disputa sucessória, iniciaram-se as disputas bélicas. Embora numericamente os ingleses se encontrassem em desvantagem, estes possuíam uma organização bélica mais eficiente, com um grande número de arqueiros e estratégias aprimoradas em seus conflitos com a Escócia (CORRIGAN, 2013).

Ambos os lados possuíam fortes redes de influência, e a Inglaterra foi apoiada por Flandres, que embora tivesse em um primeiro momento uma nobreza cuja lealdade privilegiava a coroa francesa, possuía uma forte burguesia com vínculos comerciais

---

<sup>22</sup> Rei da Inglaterra e França, Lorde da Irlanda, viveu entre 1312 e 1377. Foi rei da Inglaterra de 1327 até a sua morte. Seu reinado começa aos quatorze anos, após sua mãe, a Rainha Isabel de França, com a assistência de seu amante, o Conde de March e Barão de Chirk, Rogério Mortimer, destronarem seu pai, Eduardo II, através de uma revolta arquitetada em conjunto com os barões ingleses. Embora ele tenha sido coroado, por ser o herdeiro legítimo, sua mãe e Mortimer se tornam os regentes. Aos dezoito anos, com o auxílio de seus aliados e aproveitando-se da baixa popularidade de Mortimer, Eduardo retoma o poder de fato na Inglaterra, aprisionando-o na Torre de Londres e destituindo-o de seus títulos de nobreza, através da acusação de tentativa de usurpação da autoridade real. Com a morte de Mortimer e o exílio de Isabel, em 1330 seu reinado de fato começa.

<sup>23</sup> Dinastia que engloba os monarcas a governar a Inglaterra entre os anos de 1154 e 1399. A origem dinástica encontra-se em Anjou, um condado francês. Alçaram poder na Inglaterra através do casamento de Godofredo de Anjou com Matilda da Inglaterra, filha de Henrique I e Edite da Escócia. O primeiro rei plantageneta o filho do casal, Henrique II.

<sup>24</sup> Rei da França até a sua morte, viveu entre 1293 e 1350. Era Conde de Anjou, do Maine e de La Roche-sur-Yon. Atuou como regente da França até o nascimento da filha da Rainha Joana de Évreux, com o nascimento de uma herdeira mulher, a terceira filha da rainha com Carlos V, nomeada Branca, Duquesa de Orléans, tornou-se Rei de França a partir de 1º de abril de 1328, sendo ungido em 29 de maio do mesmo ano.

<sup>25</sup> Código legal, cuja origem está datada ao reinado de Clóvis I, século V, mas cujas medidas remontam as reformas legais iniciadas no reinado de Carlos Magno. Tratava-se de um conjunto de leis extremamente amplo, abrangendo diversos aspectos da sociedade, regulamentando de forma unificada a vida civil. Designou as sucessões monárquicas francesas no fim do medievo e no início da era moderna, sendo utilizada para justificar a primogenitura masculina, e por consequência causando a evicção das mulheres do poder régio.

estreitos com a Inglaterra. Por conta de políticas de embargos comerciais<sup>26</sup>, a aliança de Flandres acabou ficando com a Inglaterra, que incitou Eduardo III a vindicar o trono francês.

Já em 1340 teremos uma das lutas navais mais importantes do conflito: a Batalha de Sluys<sup>27</sup> (1340), a maior batalha náutica de toda a Guerra dos Cem Anos. Foi travada no dia 24 de junho de 1340 no Rio Zwin, próximo ao porto flamengo de Sluys, foi determinante para assegurar que a França não teria condições de invadir a Inglaterra, considerando que boa parte de sua armada fora destruída, frustrando as ambições francesas que vinham se desenhando desde 1330, quando a França controlava o golfo e o canal de Biscay<sup>28</sup>. Com a vitória e os danos materiais que ela significou para a França, certificou-se que a maior parte dos confrontos ocorressem em solo francês (WAGNER, 2006, p. 286).

Em 1346 houve o primeiro grande embate em terras francesas, a Batalha de Crécy (1346) que se deu na aldeia de Crécy, em Ponthieu, localizada ao norte da França. Foi a única batalha dos conflitos da Guerra dos Cem Anos em que os reis da Inglaterra e França se encontraram em um campo de batalha. Culminou com a vitória esmagadora da Inglaterra, através de uma combinação de formações coordenadas com arqueiros com *longbow*<sup>29</sup> e cavalheiros desmontados e protegidos por fossos que serviam como armadilha e impediam o avanço inimigo, completado por uma frota de mais de 700 navios e um exército de mais de 10.000 homens (WAGNER, 2006).

Com o resultado destes primeiros embates, podia-se pensar em uma vitória dos ingleses sem muita demora. Porém, a Peste Negra, como vimos anteriormente, recaiu sobre estas potências medievais, forçando uma interrupção das hostilidades em frente ao caos que se enfrentava por conta da Grande Mortandade.

Durante os anos de 1340 e 1341, somando-se as perdas causadas pela peste e os gastos da guerra com a França, a Inglaterra vivia uma grande instabilidade social, que

---

<sup>26</sup> Uma das estratégias tomadas por Eduardo III para conquistar o trono Francês foi o embargo comercial de lã, suspendendo sua exportação em Flandres, fazendo com que a burguesia flamenga passe a apoiar o rei inglês.

<sup>27</sup> O relato da Batalha de Sluys consta em uma importante fonte medieval, as *Chronicles* do menestrel Jean Froissart, um dos mais importantes cronistas franceses da Guerra dos Cem Anos. Mais informações sobre o manuscrito podem ser acessadas através do link <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart/index.jsp>> acessado pela última vez em 2 de junho de 2016.

<sup>28</sup> Através do controle de Biscay, a França prejudicando a segurança de portos ingleses, ameaçava invasão da Inglaterra e da Escócia e interferia na comunicação com a região de Gascony.

<sup>29</sup> Arco longo, relativo ao tamanho do arqueiro que o empunha. Foi a arma decisiva nas vitórias inglesas.

gerou uma grande crise e “although the crisis resulted in few permanent reforms, it raised important constitutional issues and demonstrated the ability of clergy, lords, and commons to cooperate in curbing arbitrary royal action”<sup>30</sup> (WAGNER, 2006, p. 106). A crise financeira vivida na Inglaterra, tornou-se revolta pelas exigências de taxas exorbitantes que Eduardo III passou a exigir para manutenção do reino.

A retomada das disputas deu-se em 1356, durante um período de relativa estabilidade em termos de saúde pública, sendo que em 1360 a França assinou o Tratado de Brétigny<sup>31</sup>, através do qual a Inglaterra consegue oficializar seu domínio em diversas regiões francesas, inclusive recuperando algumas que haviam sido conquistadas e perdidas. Este tratado continuou vigente até 1369 quando Carlos V, rei da França e filho de João II, que falece em 1364<sup>32</sup>, exigiu a revisão jurídica do acordo, aproveitando-se da condição delicada em que se encontrava o domínio de Eduardo III nas terras outrora francesas.

A insegurança deu-se pelo fato de sua governabilidade não ter tido sucesso e aceitação entre seus súditos, que o consideravam bruto e inepto em suas decisões governamentais. Em 1369 foi decidido por juristas das Universidades de Bolonha e Toulouse, que Eduardo III ainda seria súdito da coroa francesa. Ao ser chamado a prestar sua lealdade e explicações sobre seus atos considerados abusivos, Eduardo se recusou, fazendo com que Carlos V declarasse que o tratado seria inválido, iniciando nova guerra contra a Inglaterra.

Esta que seria considerada como uma segunda fase do conflito (1364-1380) tornou-se propícia para a França, que recuperou boa parte de seus territórios perdidos, sob o

---

<sup>30</sup> Tradução da Autora: “Embora a crise tenha resultado em poucas reformas permanentes, levantou questões constitucionais importantes e demonstrou a capacidade do clero, da nobreza, e do campesinato em cooperar entre si na luta contra a ação real arbitrária”

<sup>31</sup> Assinado em 8 de maio de 1360, este tratado foi possível graças à captura do rei francês João II, capturado após a Batalha de Poitiers. Possuía ao todo trinta e nove artigos punitivos para a França, incluindo a entrega de cidades, portos e condados para a coroa inglesa, entre eles o Ducado de Aquitânia e Gasconha, totalizando cerca de 1/3 do território francês. Contava com um resgate colossal do rei Francês, ao todo três milhões de coroas, que seriam pagas em prestações. Em contrapartida, Eduardo III abicaria de suas pretensões ao trono francês e ao Ducado da Normandia e a suserania do Ducado da Bretanha.

<sup>32</sup> O Tratado de Brétigny exigia da França um pagamento excepcional pela libertação de João II, em parcelas que a França não teve como manter. Deste modo os franceses deixavam os prisioneiros que a Inglaterra mantinha como segurança de que a França manteria suas obrigações a sua própria sorte. Alguns nobres negociaram suas libertações com a própria Inglaterra, outros fugiram, entre eles Luis de Anjou, filho de João II. Diante desta atitude, considerada uma desonra por João II, o próprio se entrega voluntariamente aos ingleses no lugar de seu filho.

governo de Carlos V. Este rei foi capaz de reorganizar as tropas francesas, e gerou um período de centralização do poder, através da unificação de seus exércitos.

Na época, a Inglaterra tinha como monarca Ricardo II<sup>33</sup>. Em 1381 ocorreu um evento marcante do medievo inglês, a Revolta Camponesa, ou Rebelião de Tyler, cujo estopim foi a imposição do *poll tax*<sup>34</sup> para auxiliar a continuidade das guerras com a França. As revoltas anteriores na Inglaterra tinham sido lideradas por membros da nobreza, cujas ambições eram bastante pessoais e a busca de escalada no poder político era óbvia. Porém, em 1381 se formou uma revolta liderada por membros da camada campesina da população, cujos principais nomes são Wat Tyler, Jack Straw e John Ball, dos quais não sabemos sobre suas origens exatas. Mas, a agenda de suas intenções não era pessoal, exigiam mudanças políticas radicais, que transformaram a sociedade inglesa (BARKER, 2014).

O cenário poderia ter sido ainda pior para a Inglaterra, se o conflito com a França tivesse seguido o mesmo ritmo. Com a morte de Carlos V em 1380, Ricardo II pode se ocupar com as revoltas internas, pois sem o rei francês para comandar o exército, a Guerra dos Cem Anos acabou decaindo, e a França enfrentando problemas de instabilidades internas<sup>35</sup> assim como a Inglaterra.

Na Inglaterra, a Revolta Camponesa engatilhada pelos impostos abusivos, era alimentada pela força adquirida pelo campesinato com a crise demográfica que sucedeu a Grande Mortandade como também pela filosofia dos lollardos, que sustentavam as demandas da revolta, pois as exigências deste grupo para a reforma da Igreja Católica vinham ao encontro dos desejos dos camponeses, principalmente, no tocante à pregação da pobreza apostólica e na taxação das propriedades eclesiásticas.

O lollardismo teve início na Inglaterra nos anos finais do século XIV e início do século XV, encabeçado pelo teólogo e filósofo John Wyclif (1324?-1384) da University

---

<sup>33</sup> Neto de Eduardo III, nasceu em 1367 e assume o trono com apenas dez anos de idade, em 1377, seguido da morte de seu avô pois seu pai, embora tenha sido uma importante figura militar durante a Guerra dos Cem Anos adoeceu com disenteria e faleceu alguns meses antes de seu pai, de modo que nunca ocupou o trono. Em 1399 Ricardo II foi deposto, sendo o segundo rei a ser destituído de seu poder no século XIV na Inglaterra.

<sup>34</sup> Imposto que deveria ser pago por cada indivíduo adulto, em períodos de guerra como auxílio de sua manutenção, introduzido na Inglaterra pela primeira vez em 1275. O valor a ser pago variava de ano para ano, e dependia das condições financeiras dos indivíduos. Durante o período de 1377 e 1380 afetou em torno de 60% da população, sendo que toda a população laica acima de 14 anos e que não fosse mendicante deveria pagá-lo (SAUL, 2000).

<sup>35</sup> A França viveu um período de disputa de poder protagonizado pelos Armagnacs e os Borguinhões.

of Oxford. Foi considerada a primeira heresia significativa na Inglaterra, e muitas de suas reivindicações e propostas são vistas no movimento da Reforma Protestante ocorrida no século XVI. Em 1377, alguns anos antes da Revolta, os escritos de Wyclif em seu tratado *On Civil Dominion*<sup>36</sup> foram condenados pelo Papa Gregório XI, e ele só não sofrera consequências por conta da morte do rei e do papa, logo em seguida desta condenação, ele também possuía a tutela de John of Gaunt, Duque de Lancaster. Por conta da proteção que tinha, ele não sofreu consequências severas pela sua filosofia, apenas foi determinado que não a defendesse publicamente (FORD, 2006).

Escreve em 1378 *On the Truth of Holy Scripture* no qual sustentava que a Bíblia Sagrada não possuía falhas e deveria ser considerada em um sentido uno. Defendeu também que todo fiel deveria ser capaz de ler a Bíblia por si mesmo. Com essa argumentação, embora dominasse o latim, passou a escrever apenas em inglês, para que os homens comuns pudessem ter acesso aos seus escritos.

De modo resumido, o lollardismo pregava uma maior independência da Igreja da Inglaterra, em relação ao poder de Roma, assim como, uma maior autonomia dos leigos com respeito à alcada do clero. Em termos de uso dos escritos de Wyclif é difícil de tecer um alcance e interpretação única:

John Wyclif was a highly complex and sophisticated thinker whose ideas were probably believed and understood unevenly among those who claimed to be or were accused of being his followers, known as either Lollards or Wycliffites. There exists nonetheless a consensus among modern scholars about what beliefs were most common among the Lollards. Most fundamentally, Lollardy was grounded on the conviction that individual authority derived from grace rather than from sacraments; the technical term for this doctrine is 'dominion by grace.' This principle had profound implications for ecclesiology, the structure of the church. Temporal rulers possessing grace would be permitted to have power over spiritual ones who lacked it. Lollards favored ecclesiastical disendowment, rejected the papal hierarchy, and tended to be anti-clerical<sup>37</sup>. (FORD, 2006, p. 6)

---

<sup>36</sup> Escrito em 1376, trazia dezenove proposições, muitas consideradas heréticas.

<sup>37</sup> Tradução da Autora: "John Wyclif era um pensador altamente complexo e sofisticado cujas idéias foram provavelmente acreditadas e compreendidas de forma desigual entre aqueles que reivindicaram ser ou foram acusados de serem seus seguidores, conhecidos quer como Lollards ou Wycliffites. Existe, no entanto, um consenso entre os estudiosos modernos sobre o que as crenças eram mais comuns entre os Lollards. Mais fundamentalmente, Lollardismo foi fundamentado na convicção de que autoridade individual deriva de graça, e não dos sacramentos; o termo técnico para essa doutrina é 'domínio pela graça'. Este princípio tinha profundas implicações para a eclesiologia, e a estrutura da igreja. Governantes temporais possuem graça seriam autorizados a ter poder sobre os espirituais que careciam dele. O lollardismo favoreceu a invalidação de doações para a igreja, rejeitou a hierarquia papal, e tendia a ser anti-clerical."

No fim, o lollardismo dava poder à sociedade leiga. Ao mesmo tempo, pregava uma maior autonomia da população frente ao clero, ao definir que o verdadeiro poder residia nas escrituras e não nos padres que as liam, incentivando a interpretação individual dos escritos. Apontava também os excessos em que o clero vivia, destacando a pobreza existente na sociedade inglesa e a exploração da população em contrapartida ao luxo eclesiástico.

Ainda há polêmicas quanto ao papel do lollardismo na Revolta de 1381. Porém, os cronistas contemporâneos muitas vezes culparam diretamente esta filosofia como inspiradora do conflito, inclusive acusando John Ball de ser um seguidor de Wyclif. Embora os cronistas nos digam mais sobre os medos dos poderosos do que sobre as aspirações do campesinato, estas fontes colocam o lollardismo em um centro de discussão, pois durante a revolta, o medo dos tópicos levantados por Wyclif tomou um corpo crescente.

Embora não possamos mapear com precisão o alcance do lollardismo, o fato é que um conjunto considerável de pessoas do povo marchou até Londres, com demandas e alvos bem definidos, tanto que ao contrário do esperado, os ataques foram direcionados às propriedades e às figuras públicas sem aleatoriedade, focando-se em indivíduos como o Arcebispo de Canterbury, Simon Sudbury, cujas ligações com a determinação dos impostos eram diretas (HILTON, 2003).

Frente à organização e ao sucesso do levante, no dia 14 de junho o Rei Ricardo II concordou com as exigências feitas, e removeu o imposto. Também se comprometeu com o fim do sistema servil, que traria maior liberdade ao campesinato. Mesmo frente a estes termos alcançados, no dia seguinte Wat Tyler foi executado na presença do rei, o que fez com que o grupo que o seguia se dispersasse, e o movimento perdesse força. Pois, confiando nos compromissos feitos com o rei, John Ball e uma grande massa de revoltosos já haviam debandado.

Com este enfraquecimento, a maioria dos líderes envolvidos foi perseguida e executada, e o tratado feito entre o rei e a população foi rapidamente revogado. O próprio John Ball foi capturado e enforcado, afogado e esquartejado em 15 de julho, na presença do Rei (HILL, 2003).

Embora a Revolta Camponesa de 1381 não tenha tido efeitos imediatos, causou uma expressiva modificação na sociedade:

If the Peasants' Revolt is sometimes seen as having been negligible in its consequences, it is because we have mainly looked for its effects on the fortunes of the governed rather than on those of the governors. The revolt made no immediate difference to the economic and legal standing of the mass of the English peasantry; it did make a considerable difference to the political attitudes of the ruling class. It had given a salutary jolt to the assumptions and habits of mind of all those active in the political life of Westminster and the shires.<sup>38</sup> (MADDICOTT apud FORD, 2006, p. 4)

A revolta trouxe força ao campesinato e gerou um medo constante de novos levantes populares nos governantes ingleses, tanto na nobreza quanto no clero. Os lollardos, considerados de alto risco, também foram condenados e, apenas um ano após a grande revolta, em 1382, foram feitas as primeiras condenações episcopais de heresia em todas as áreas de domínio da Inglaterra. Nesta passagem de séculos, a lei inglesa e os escritos políticos se debruçaram sobre os aspectos concernentes à população, ponto central de preocupação, e questões sobre a justiça e o respeito para com eles tornaram-se o foco das discussões (FORD, 2006).

Tendo controlada a situação interna, não demorou para que a Inglaterra voltasse às suas ambições sobre a França. Aproveitando-se da fragilidade francesa, então governada por um rei considerado incompetente e louco<sup>39</sup>, que decorreu numa grande vulnerabilidade interna, com diversos interessados em tomar o poder, o rei inglês Henrique V iniciou uma série de ataques. A campanha de 1415 foi a marcada por uma das mais famosas vitórias inglesas, a Batalha de Agincourt.

Travada no dia de São Crispim, obteve um importante triunfo psicológico e moral para as tropas inglesas, conseguindo uma vitória totalmente inesperada frente a desvantagem numérica expressiva. Para a França, o evento trouxe uma negatividade imensa. O contexto já abalado pela guerra civil foi agravado pela grave derrota, descreditando ainda mais o governo, e contanto com um número aproximado de 10.000 mortes do lado francês, incluindo 1.500 nobres, entre eles 120 barões (WAGNER, 2006).

---

<sup>38</sup> Tradução da Autora: “Se a Revolta dos Camponeses às vezes é vista como tendo sido insignificante nas suas consequências, é porque nós olhamos principalmente para seus efeitos sobre os destinos daqueles que são governados e não daqueles que governam. A revolta não fez diferença imediata para a situação econômica e legal da massa do campesinato inglês; ela fez uma diferença considerável para as atitudes políticas da classe dominante. Ela deu um choque salutar para os pressupostos e hábitos da mente de todos aqueles ativos na vida política de Westminster e dos condados”.

<sup>39</sup> A França era então governada por Carlos VI (1368-1422) que sofria de esquizofrenia paranoide. Seu governo foi marcado por abusos de poder e por corrupção de seu conselho, composto pelos seus tios, que causaram uma grande perda para a economia francesa em favor de suas ambições pessoais.

A Inglaterra promoveu então sucessivas ocupações, que incluíram Paris, Normandia e diversas regiões vitais ao norte da França.

No ano de 1420 é finalmente assinado o Tratado de Troyes, no qual foi assegurado a Henrique V a coroa francesa, intencionando o fim das hostilidades iniciadas em 1337. Através do acordo o rei inglês e seus herdeiros seriam os governantes por direito da França. Apenas dois anos depois Henrique V faleceu de disenteria, deixando como herdeiro um menino de oito meses, fruto de seu casamento com Catarina de Valois. Novamente colocou-se uma situação de fragilidade e o Tratado de Troyes acabou sendo mais simbólico do que prático. Pois, mesmo com a coroação de Henrique VI<sup>40</sup> ele não conseguiu impor o seu governo sobre a nobreza francesa que acatava como rei o filho de Carlos VI, o Delfim Carlos VII.

Carlos VII passou a liderar a resistência contra os ingleses, e investiu na retirada dos mesmos do solo francês. Uma figura central surgiu de Domrémy em seu auxílio, Joana D'Arc<sup>41</sup>, uma das figuras mais emblemáticas da Guerra dos Cem Anos, ao ponto que os historiadores têm dificuldade de separar as evidências historiográficas das questões místicas que a circundam.

Com o auxílio moral trazido por Joana d'Arc e a crença de que esta seria uma enviada de Deus em auxílio dos franceses, estes venceram importantes batalhas. Foi incutido na França uma ideia inicial de nacionalismo, onde o exército não lutava mais pelo seu senhor feudal específico, mas pela França e contra os ingleses, não em um sistema de disputa entre diferentes vassalagens (FRAIOLI, 2005).

Sua primeira grande vitória deu-se em Orleans, num cerco que se estendeu entre 1428 a 1429:

---

<sup>40</sup> Nascido em 6 de dezembro de 1421, era filho do rei Henrique V e da rainha consorte Catarina de Valois. Como seu pai falece súbita e prematuramente, ele era filho único e possuía poucos meses, de modo que o início de seu governo foi regido pelos seus tios. Ao contrário do governoável e forte de seu pai, ele foi muito criticado e sofreu muitas derrotas na França. Por conta de um governo fraco e muito influenciável pela figura de sua esposa, Margarida de Anjou, se iniciaram conspirações para usurpação do poder real.

<sup>41</sup> Nascida em 1412 em Domrémy, era filha de camponeses promissores, e seu tio era um padre local. Segundo suas respostas em seu interrogatório em 1431, passou a escutar vozes pertencentes a Santa Margarida, Santa Catarina e do Arcanjo São Miguel, aos 13 anos de idade. Segundo os conselhos de tais vozes ela conseguiu contato com o Delfim, convencendo-o de forma incerta para nós, que ela seria uma enviada de Deus. Para assegurar-se da veracidade dos dons de Joana, o Delfim a enviou para a Universidade de Poitiers, onde foi questionada por teólogos por onze dias. Alguns dias depois em Tours, Yolande da Sicília, certificou-se de sua virgindade. Passados os testes aos quais ela foi submetida, o Delfim a concede um exército. Acabou executada na fogueira em 30 de maio de 1431.

Inspired by the most unorthodox of military leaders, Joan of Arc, a teenage girl who wore armor and claimed to be sent by heaven to save France, the French relief of the city turned the tide of the war. Although it would take another twenty-four years to drive the English from France, Joan's victory at Orleans restored the prestige of the Valois monarchy and imbued its cause with the aura of divine approval, thereby demoralizing the English, who after Orleans found themselves largely on the defensive<sup>42</sup>. (WAGNER, 2006, p. 235)

Embalados por esta vitória e com a certeza da proteção divina, os franceses foram recuperando territórios estratégicos, como Reims, onde o Delfim foi coroado. Esta maré de boa sorte francesa foi alavancada pelos problemas enfrentados pela Inglaterra com a Guerra das Rosas<sup>43</sup>.

Ao contrário da Revolta Camponesa de 1381, conhecida da população que era participativa e possuía exigências suas, a Guerra das Rosas não o era tão claro, “indeed, such was the limited nature of conflict in the mid-fifteenth century that most Englishmen and women were not even aware that they were living through a civil war”<sup>44</sup> (GRUMMITT, 2013, p. 13). Neste sentido, foi um conflito que importou muito para a nobreza, mas pouco ao restante da população, pois seu alcance e conflitos não eram tão abrangentes e nem considerados de urgência para a vida cotidiana. Porém, há um envolvimento de populares nos conflitos, seja por lealdade a um senhor, ou ao Rei. Um aspecto interessante que vemos no mundo social cujo plano de fundo é o conflito, são os escalonamentos de violências justificadas pela guerra:

While fighting, and possibly dying, for political principles or out of loyalty to the crown or one's lord was for many the most immediate impact of the Wars of the Roses, the political turmoil of the fifteenth century also allowed for an increase in other forms of violence. In other words, civil war provided a cover for personal vendettas to be pursued and for random acts of violence to be perpetrated.<sup>45</sup> (GRUMMITT, 2013, p. 147)

---

<sup>42</sup> Tradução da Autora: “Inspirado no mais heterodoxo dos líderes militares, Joana D'Arc, uma adolescente que usava uma armadura e reivindicou ser enviada pelo céu para salvar a França, o socorro da cidade francesa virou a maré da guerra. Embora ainda fosse levar mais vinte e quatro anos para remover os ingleses da França, a vitória de Joana em Orleans restaurou o prestígio da monarquia dos Valois e imbuíu sua causa com a aura da aprovação divina, desmoralizando assim os ingleses, que depois de Orleans encontraram-se em grande parte na defensiva”

<sup>43</sup> Assim como o termo “Guerra dos Cem Anos” a denominação “Guerra das Rosas” foi uma nomenclatura empregada pelos historiadores para a compreensão de uma série de eventos políticos e conflituosos. No período em que se deu a contenda não se utilizava tal denominação.

<sup>44</sup> Tradução da Autora: “Em fato, a natureza do conflito do meio do século XV era tão limitada, que a maioria dos homens e mulheres inglesas nem sequer sabiam que se encontravam em guerra civil.”

<sup>45</sup> Tradução da Autora: “Enquanto lutavam, e possivelmente morriam, por princípios políticos ou lealdade à coroa ou um dos senhores, foi para muitos o maior impacto imediato da Guerra das Rosas, a desordem política do século XV também permitiu um crescente em outras formas de violência. Em outras palavras, a guerra civil providenciava o disfarce para vendettas pessoais de modo a serem percebidas como atos aleatórios de violência cometida.”

Deste modo, o conflito entre a nobreza não afetou a sociedade em geral, a qual muito pouco interessava as disputas de poder travadas entre os nobres. Embora a contenda tenha se iniciado a partir da metade do século XV (1455-1485), suas origens remontam aos problemas sucessórios, iniciados no reinado de Eduardo III, com duas linhagens descendentes dos Plantagenetas (vide anexo 1). Foi um conflito entre duas casas nobres, a de York, através das exigências de Ricardo Plantageneta<sup>46</sup>, Duque de York, e a da linhagem de Lancaster, tendo como protagonista Edmund Beaufort<sup>47</sup>, então 2º Duque de Somerset, sendo que os últimos detinham o poder e o primeiro aspirava tomá-lo.

Assim como a Revolta Camponesa de 1381, esta disputa também tinha em suas raízes problemas sociais e econômicos levantados pela Guerra dos Cem Anos, principalmente pela grande perda de territórios e, portanto, terra e prestígio da nobreza inglesa, pelo rei Henrique VI (HICKS, 2003). Mesmo com a execução de Joana D'Arc em 1431, os franceses não desanimaram no campo de batalha, ao contrário, foram instigados pelo martírio de sua heroína e a Inglaterra seguiu um curso inevitável rumo às perdas de seus territórios conquistados.

Um episódio determinante no fracasso da empreitada inglesa foi a Batalha de Formigny, travada em 15 de abril de 1450, onde se tinha a confiança de uma vitória avassaladora através do bom uso estratégico da arquearia como se havia tido em Agincourt. O inesperado foi o uso de dois canhões que dispararam contra os arqueiros ingleses durante a batalha, dizimando suas chances de vitória, pois estando em desvantagem numérica não foi possível resistir o combate corpo a corpo, de modo que os ataques franceses simultâneos direcionados em direção sul e oeste foram devastadores, com baixas em torno de mais de 2 mil mortos e 900 capturados, dos 3,8 mil soldados ingleses enviados para batalha (WAGNER, 2006).

Esta derrota marca o início de um período de perdas territoriais para a Inglaterra que culmina com a perda da longa guerra travada com a França. Na Normandia seus

---

<sup>46</sup> Ricardo Plantageneta nasceu em 21 de setembro de 1411, era Duque de York, Conde de Cambridge e de March. Tornou-se Duque de York no lugar de seu tio, Eduardo Plantageneta, morto em Agincourt. Herdou o título de Conde de Cambridge de seu pai, que fora morto por traição em 1415, e o título de Conde de March herdou de sua mãe, Anne Mortimer. Sendo descendente direto de Eduardo III, através de seu avô Edmundo de Langley, tinha fortes probabilidade de ocupar o trono no lugar de Henrique VI. Faleceu em 30 de dezembro de 1460.

<sup>47</sup> Nasceu em 1406, foi o 2º Duque de Somerset, sendo tanto o 4º Earl de Somerset, 1º Earl de Dorset e 1º Marquês de Dorset. Obteve inúmeros sucessos em campos de batalha durante o século XV, chegando a ser nomeado Cavaleiro da Ordem Jarreteira, a mais antiga e nobre ordem de cavalaria britânica, criada por Eduardo III.

territórios foram sendo perdidos um a um, e grande porção da Gasconha também fora perdida. Finalmente, na Batalha de Castillon em 1453, se perde a cidade de Bordeaux, o último bastião do domínio inglês em França, sendo mantido apenas Calais até o ano de 1558. Com a derrota em Castillon e a Guerra das Rosas desestabilizando internamente o poder inglês, finalmente se abre mão das reivindicações sobre o trono francês, porém, nenhum tratado foi assinado demarcando o fim das hostilidades.

Vemos, portanto, que o início da Guerra das Rosas foi desencadeado neste período de perdas de territórios sucessivos pela Inglaterra, o que afetou diretamente o poder e os interesses da nobreza, pois a terra enquanto um feudo é fundamental para manutenção do status social e da economia do próprio sistema feudal<sup>48</sup>:

Das rendas do senhorio vive toda a sociedade feudal, do não livre ao senhor feudal. O que este retira em serviços e em dinheiro de seu vassalo, ele próprio senhor rural, não se concebia sem o suporte da terra, a qual é, freqüentemente, a uma só vez senhorio rural e feudo. (FOURQUIN apud FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 47)

Além da questão econômica essencial ligada ao domínio de terras, os laços de vassalagem que mantinham a nobreza dependiam da quantidade de terras que o nobre pudesse ceder aos senhores feudais, assim sendo, perda de terras imbricava em perda de poder. Neste estágio final da Guerra dos Cem Anos, a nobreza foi fortemente afetada em seus domínios, e era esperado que surgissem conturbações. A Guerra das Rosas, além de uma luta por sucessão, foi uma luta por poder econômico perdido (WEIR, 2011).

Por conta destas ambições, Ricardo de York ambicionava o trono inglês e ansiava pela morte de Henrique VI, um rei com problemas mentais conhecidos, com um governo fraco e influenciável, cercado de diversos fracassos militares e econômicos. Utilizando da sua situação frágil na política inglesa, os York aproveitaram-se para ascender ao poder do reino. Ricardo marchou com guerreiros em direção a Londres, sendo interceptado por tropas reais em Saint Albans, que se configurou na primeira batalha do conflito em 1455.

Em 1460, na Batalha de Northampton o exército real foi derrotado e o rei capturado e posto em prisão domiciliar no palácio do Bispo de Londres. Henrique VI foi

---

<sup>48</sup> Sobre as questões concernentes ao funcionamento do sistema feudal e as questões ligadas ao senhorio ler BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. Lisboa: Edições 70, 1979.

obrigado a abrir mão do direito sucessório, de modo que Ricardo ou seus herdeiros seriam os próximos a assumir a coroa após sua morte (GRUMMITT, 2013).

Ricardo de York declarou ao parlamento inglês suas pretensões ao trono, frustradas ao ser decidido que Henrique VI permaneceria como rei. Entretanto, Ricardo assumiu o título de *Lord Protector*<sup>49</sup>. Em dezembro do mesmo ano, na Batalha de Wakefiel, a Casa de York sofreu uma importante derrota, na qual morreu Ricardo e seu filho no campo de batalha, e Henrique recuperou o seu direito sucessório ao trono. As disputas pelo poder continuaram de modo constante, num período de incerteza sucessória, que dependia muito do desfecho das batalhas e da força dos aliados de ambas as casas.

Em 1471 temos a Batalha de Barnet, com uma vitória decisiva dos York, onde o rei é morto junto com importantes membros da família Lancaster. Com a morte de Eduardo IV<sup>50</sup> em 1483, o trono é assumido por seu tio, Ricardo de Gloucester<sup>51</sup>, que depõe seu filho e herdeiro, Eduardo V, gerando o estopim das disputas finais da Guerra das Rosas.

Já se aproximando do fim do conflito, os Lancaster passaram a apoiar as pretensões da família Tudor para ascender ao trono. Buscando dar fim às disputas, Henrique Tudor, futuro Henrique VII, desembarcou na Inglaterra em 1485, com mais de cinco mil homens, destronou o rei da família de York na Batalha de Bosworth Field. Este episódio marca o início da dinastia Tudor na soberania da Inglaterra (HAIGH, 1997).

Esta grande quantidade de conflitos bélicos provocaram na sociedade medieval inglesa uma mentalidade combatente, pois “the conflicts of the thirteenth and fourteenth centuries ensured that English society was equipped to wage war, but they had also imbued the realm with a deeply militaristic culture”<sup>52</sup> (GRUMMITT, 2013, p. 137). As lutas não se travavam apenas no campo de batalha, mas também internamente, através dos anseios e das atitudes humanas. Pensando através deste viés combatente, podemos

---

<sup>49</sup> Título utilizado na Inglaterra medieval para definir um cargo de regência temporária, no qual o Lord Protector atua na ausência do monarca. No período protestante tal título foi utilizado para determinar os chefes de estado responsáveis pela proteção da Igreja Anglicana.

<sup>50</sup> Primeiro monarca inglês da Dinastia de York. Reinou até a sua morte em 1483, sendo sucedido por seu filho, Eduardo V, porém, este logo é deposto pelo próprio tio, o que põe ao cabo um período de relativa estabilidade entre a nobreza.

<sup>51</sup> Rei da Inglaterra entre 1483 e 1485, ano no qual falece. Marcou o último reinado da Casa de York e da Dinastia Plantageneta. Com a morte de Eduardo IV, Ricardo recebeu o título de *Lord Protector* de seu sobrinho, Eduardo V, então com dez anos. Após tornar inválido o casamento de seus pais, Eduardo VI e Isabel Woodville, Ricardo foi coroado Rei da Inglaterra, tornando-se Ricardo III.

<sup>52</sup> Tradução da Autora: “Os conflitos dos séculos XIII e XIV garantiram que a sociedade inglesa estivesse equipada para fazer guerras, mas também imbuíram o reino de uma profunda cultura militarista.”

pensar a iconografia das pinturas murais moralizantes que analisaremos em nossa pesquisa, pois elas representam a batalha pela alma, a batalha entre o Bem e o Mal, e a luta travada pelos indivíduos entre estes dois extremos.

A Guerra dos Cem Anos significou perdas em recursos e uma grande quantidade de vidas humanas entre os séculos XIV e XV. Em conjunto com as demais crises enfrentadas pelos medievais, auxiliou a modificar o cenário político e social do período. Podemos dizer que, de certo modo, o conflito foi uma ponte na transição do feudalismo para a Idade Moderna, sendo fundamental na centralização do poder monárquico no fim da Idade Média, gerando o início da formação dos estados modernos. Tais conflitos tiveram impacto em todos os setores da sociedade:

The war forced the peasantry into a new role: as both victims and perpetrators of violence peasants were battered and brutalised by the conflict, but they also emerged stronger despite their terrible experience. The Church and clergy, too, were compelled to adapt to new circumstances, shaped as they were by political conflict and riven by disputes among the ecclesiastical hierarchy, but also galvanised by a period of intense spirituality. The war reshaped political and personal priorities, driving some individuals to remarkable lengths in search of a resolution to the struggle, whereas others fanned the flames of the conflict, drawn to it, lured by the promise of riches, booty and ransoms.<sup>53</sup>  
(GREEN, 2014, p. 2)

Os conflitos armados entre os dois reinos gigantes do medievo e a pestilência atingiram a vida humana no período. Tanto a guerra, quanto a doença indomável geraram instabilidades políticas e trouxeram para a população uma sensação de insegurança constante quanto ao seu futuro. Não havia certeza de uma vida longa, o que decorreu numa urgência maior pelo cumprimento dos afazeres terrenos. Dentro desta atmosfera de medo, conflito e incerteza, afloraram as pinturas de nossa análise, que só podem ser compreendidas através do domínio deste contexto, seguindo a proposta iconológica de Erwin Panofsky.

---

<sup>53</sup> Tradução da Autora: “A guerra forçou o campesinato a um novo papel: como vítimas e perpetradores da violência, os camponeses foram agredidos e brutalizados pelo conflito, mas também emergiram mais fortes, apesar de sua terrível experiência. A Igreja e o clero, também foram obrigados a se adaptar às novas circunstâncias, forjados pelos conflitos políticos e dilacerados por disputas entre a hierarquia eclesiástica, mas também galvanizados por um período de intensa espiritualidade. A guerra reformulou prioridades políticas e pessoais, levando algumas pessoas a esforços notáveis em busca de uma solução para a luta, enquanto outros acenderam as chamas do conflito, atraídos por ela, atraídos pela promessa de riqueza, pilhagens e resgates”.

## 2.2 Motivos e intenções da construção do prédio religioso

Primeiramente temos que considerar a imbricação entre o poder religioso e político que se deu durante o período medieval, de modo que o prédio eclesiástico acabou sendo uma reflexão desta conjuntura. Podemos ver esta relação nos Concílios Ecumênicos, pois os oito primeiros dos vinte e dois Concílios (Nicéia I à Constantinopla IV) foram convocados e sediados por Imperadores e não por Papas (ARNALDI, 2006). Esta amarração entre o mundo temporal e espiritual apresenta-se concretamente nos edifícios erguidos na época: o castelo e a igreja.

As construções demonstravam a afirmação e a manutenção do poder e da força das classes dominantes. Ao construir uma igreja ou um castelo, o nobre que os financiava propagandeava as suas condições financeiras. Quanto mais suntuosas fossem as edificações, maior o privilégio econômico daqueles que encomendavam as obras, transformando-se numa forma de ostentação. Muitos aristocratas viajavam para conhecer as igrejas dos territórios circundantes, antes de decidir a maneira de “como edificar” o templo sob seu patronato, no intuito de erguer um edifício mais elaborado na sua área de influência. Como Malcolm Thurlby aponta, ao construir um castelo ou uma igreja era assegurado ao mecenato o poder temporal e espiritual (THURLBY, 2002).

O século X originou um período de grande fervor religioso, fundamental dentro da história da cristandade, quando o mundo foi coberto por igrejas. Jacques Le Goff nos traz, na bela citação de Raul Glaber (um cronista contemporâneo), uma passagem bastante pontual sobre este momento de furor construtivo:

Ao aproximar-se o terceiro ano que se seguiu ao ano mil, via-se em quase toda a terra, principalmente na Itália e na Gália, a reconstrução das igrejas; ainda que a maior parte, muito bem construída, não tivesse nenhuma necessidade, uma verdadeira emulação impelia cada comunidade cristã a ter a sua mais suntuosa que a de seus vizinhos. Dir-se-ia que o próprio mundo se agitava, renunciando sua velhice e cobrindo-se em toda a parte de um branco manto de igrejas. Então, quase todas as igrejas das sedes episcopais, dos mosteiros consagrados a diversos santos, e mesmo as pequenas capelas das aldeias, foram reconstruídas mais belas pelos fiéis. (GLABER, apud LE GOFF, 2005, p. 57).

A necessidade da construção e de reformulação dos templos cristãos particulariza a crença de que na virada do século X se daria a volta de Jesus Cristo. A construção de igrejas não seria apenas uma forma de louvor, mas uma maneira de assegurar um fim favorável no dia do Juízo Final. Esta crença trouxe grandes vantagens econômicas ao mundo feudal, pois este frenesi construtivo gerou um grande escoamento de riquezas que

antes eram concentradas e guardadas nas mãos de muitos poucos. Graças às construções, fortunas foram canalizadas para a aquisição e para o transporte de materiais construtivos, para a contratação de mão de obra, para a compra ou criação de objetos litúrgicos, para a ornamentação dos interiores dos prédios. Os múltiplos canteiros de obras foram definidos por Jacques Le Goff como a primeira e única empresa medieval (LE GOFF, 2005). Ainda há um elemento simbólico fundamental na construção dos prédios religiosos da época. Mircea Eliade, ao escrever sobre a organização social proposta por Adalberto de Laon diz:

Esse esquema lembra a tripartição das sociedades indo-européias, brilhantemente estudada por Georges Dumézil. O que nos interessa, antes de tudo, é o simbolismo religioso, mais exatamente cristão, contido nessa classificação social. As realidades profanas participam efetivamente do sagrado. Essa concepção caracteriza todas as culturas tradicionais. [...] A arte românica comparte e desenvolve esse simbolismo. A catedral é um *imago mundi*. (ELIADE, 2011, p. 100).

As artes românica e gótica, portanto, materializam este simbolismo e universo religioso, preservando na arquitetura e na sua iconografia o imaginário do homem medieval. O fazer artístico serviu como ferramenta doutrinária e pedagógica, abarcando o mundo do "sagrado, do profano e do imaginário" (ELIADE, 2011). Ao tomar contato com estas criações estéticas, o "fiel penetra progressivamente num mundo de valores e de significações que, para alguns, acaba por tornar-se mais 'real' e mais precioso que o mundo da experiência humana." (ELIADE, 2011, p. 101).

Por ter esta intenção religiosa óbvia, a arquitetura e os bens integrados aos edifícios possuíam um caráter doutrinário intrínseco, que se realizava através dos ambientes organizados e de suas esculturas e pinturas. A configuração da igreja possuía um grande poder pedagógico destinado aos iletrados, que compunham uma parcela massiva da população do período medieval. Porém, como destacamos em nossa pesquisa, esta é apenas uma de suas facetas. Mas, é um ponto essencial para a compreensão das pinturas parietais que são o foco de nossa análise.

Nos templos cristãos, a disposição dos espaços arquitetônicos internos adquiriu graus de santificação, havendo uma hierarquia na organização espacial dos prédios e dos elementos simbólicos neles distribuídos. Esta disposição facilitou o ensinamento e a manutenção da fé e dos dogmas religiosos. Para entender devidamente o significado das pinturas parietais é necessário compreender o sistema construtivo em que estas se encontram.

## 2.3 Ornamentação e método construtivo

O estilo Gótico trouxe diversas inovações técnicas e estilísticas, tanto para a arquitetura quanto para a ornamentação. Temos de considerar o sistema construtivo medieval como simbiótico com os seus adornos, de modo que a arquitetura, a escultura e a pintura são pensadas de tal forma que “se fundem num todo harmonioso” (GOZZOLI, 1978, p. 10). Por esta razão é fundamental compreender a edificação gótica religiosa, para estudar as pinturas parietais que ornamentam as igrejas construídas sob as regras deste sistema. Neste capítulo, nos ocuparemos do gótico eclesiástico, não tocando nas questões específicas do gótico secular e residencial.

Na pesquisa, nos dedicamos ao estudo de pinturas parietais inglesas executadas entre o século XIV e XV. Portanto, o foco de nossa investigação cairá sobre estes dois séculos, e não pretendemos propor um contexto do desenvolvimento da arte e da arquitetura da época, que tem inovações importantes desde o século XII. Sendo que, foi neste século que o Abade Suger, de Saint-Denis, iniciou a reconstrução da sua igreja que, posteriormente foi considerada como a primeira igreja gótica (KLEIN, 2010, p. 304). Destacamos, porém, que este primeiro exemplar não foi uma construção completa, mas sim, de um adendo, através de um coro que foi acrescido a uma abadia românica pré-existente. Este exemplar já destacava uma característica do gótico, como descrito pelo abade supracitado, a *Lux Continua*<sup>54</sup>, determinando que a chave para o entendimento deste novo estilo arquitetônico e ornamental se encontra na luminosidade, obtida por meio de grandes janelas e dos vitrais (RALLS, 2015).

Primeiramente, achamos pertinente discutir o uso da nomenclatura “gótico”, que embora hoje seja um termo usual para o período, não existia durante o medieval. De modo irônico, para uma arquitetura baseada no conceito de luminosidade e na importância da experiência física para atingir elementos metafísicos, o termo gótico foi inicialmente utilizado como sinônimo de obscurantismo e barbarismo. Os autores da Renascença criaram tal denominação, pois viam a estética medieval como um período da arte desenvolvida entre o esplendor da cultura clássica e o seu renascimento. Sendo, portanto, um estilo da Idade das Trevas, grosseiro e bárbaro (CAMILLE, 1996).

---

<sup>54</sup> Conceito do Abade Suger de iluminação contínua, que causou uma verdadeira revolução na estética das igrejas medievais, convertendo o interior escuro das igrejas românicas em planos iluminados.

Com o passar do tempo, o “gótico” passou a definir não apenas um estilo artístico, mas a abranger um período, a época gótica, e deste modo foram sendo agregados aspectos positivos à terminologia (CAMILLE, 1996). A denominação, assim como as peculiaridades estéticas, entrou em voga novamente no século XIX, primeiramente entre os antiquários, depois entre arquitetos, na busca do *revival* do estilo: o neogótico, que se desenvolveu no romantismo e no ecletismo historicista.

Porém, no período da construção das grandes catedrais não havia tal definição, mas existia a consciência clara sobre as novidades que o estilo trazia. Com os métodos desenvolvidos a partir do século XIII, as imagens tornaram-se ainda mais vívidas do que as produzidas no estilo românico, aproximando-se ainda mais do conceito construído por Jean-Claude Schmidt, *imagem-corpo*, pois “people felt themselves to be in a more direct relationship with the living God because of the imaginative power of newly animated images”<sup>55</sup> (CAMILLE, 1996, p. 105).

Na arquitetura gótica temos a construção de uma verdadeira experiência, através da distribuição dos espaços, da ordenação dos elementos decorativos, da disposição da luz, pois como salienta Moreux “os construtores da Idade Média quiseram que sua igreja subisse para o céu como uma oração, que sua nave fosse cada vez mais alta, mais clara e irradiada” (MOREUX, 1983, p. 63). Assim, a arquitetura traduziu um sentimento religioso e aspectos litúrgicos específicos, e deveria tocar aqueles que participavam e vivenciavam os ambientes criados, que deveria atingir os expectadores sobre os mais diversos assuntos concernentes a sua vivência, como destaca Hollengreen:

Unlike the exquisite luxury objects of the Middle Ages, produced for a small pool of elite private patrons, and much of today's art with its increasingly desperate and shrill address to an ever-distracted audience, medieval cathedral decoration spoke confidently to all of society about the most pressing issues facing it: about salvation, about history, about nature, about truth. But it did not speak to everyone in the same way, nor was it necessarily understood to say the same things, for in such a stratified society the circumstances of different viewers and the competencies they brought to their viewing varied widely.<sup>56</sup> (HOLLENGREEN, 2004, p. 103-104)

---

<sup>55</sup> Tradução da Autora: “As pessoas sentiam-se em uma relação mais direta com o Deus vivo por causa do poder imaginativo de imagens animadas de um modo novo”

<sup>56</sup> Tradução da Autora: “Ao contrário dos objetos requintados de luxo da Idade Média, produzidos por um pequeno grupo para clientes particulares de uma elite, e muito da arte de hoje com a sua destinação cada vez mais desesperada e estridente para um público cada vez mais distraído, a decoração da catedral medieval falou com segurança a toda a sociedade sobre a maioria dos problemas prementes que enfrentava: a salvação, sobre a história, sobre a natureza, sobre a verdade. Mas não falou a todos da mesma forma, nem foi necessariamente entendida a dizer as mesmas coisas, pois em uma sociedade tão estratificada, as circunstâncias dos diferentes de espectadores e as competências que eles trouxeram para a sua visualização variou largamente.”

Logo, as informações não seriam absorvidas do mesmo modo por todos aqueles que as vislumbrassem, o uso do espaço em que as ornamentações se encontram na igreja demonstram que havia um público específico, que deveria estar exposto a diferentes tipos de informações, ressaltando que as imagens medievais possuíam diversas intenções e objetivos.

Apenas um exemplo em termos de exposição da imagem, ressaltamos uma pintura feita na tumba transi<sup>57</sup> de Alice de la Pole<sup>58</sup>, proveniente do século XV: em sua tumba, no nível inferior onde está alocada a escultura de seu corpo em estágio de decomposição, há uma pintura (*Figura 1*)



**Figura 1:** Pintura de Alice de la Pole em sua tumba transi. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, autor RichardR. Acessado em 30 de maio de 2016.

que o público não enxerga, pois ela foi feita para os olhos da escultura de Alice, como se o seu cadáver agonizante pudesse vislumbrar sua entrada no Paraíso Celestial.

A pintura que se encontra oculta do público, sendo uma tarefa extremamente árdua conseguir fotografá-la, não pode possuir a característica didática tão salientada para a iconografia medieval, ela serve a outros propósitos, ela está ali para o conforto da própria duquesa diante da tribulação da morte.

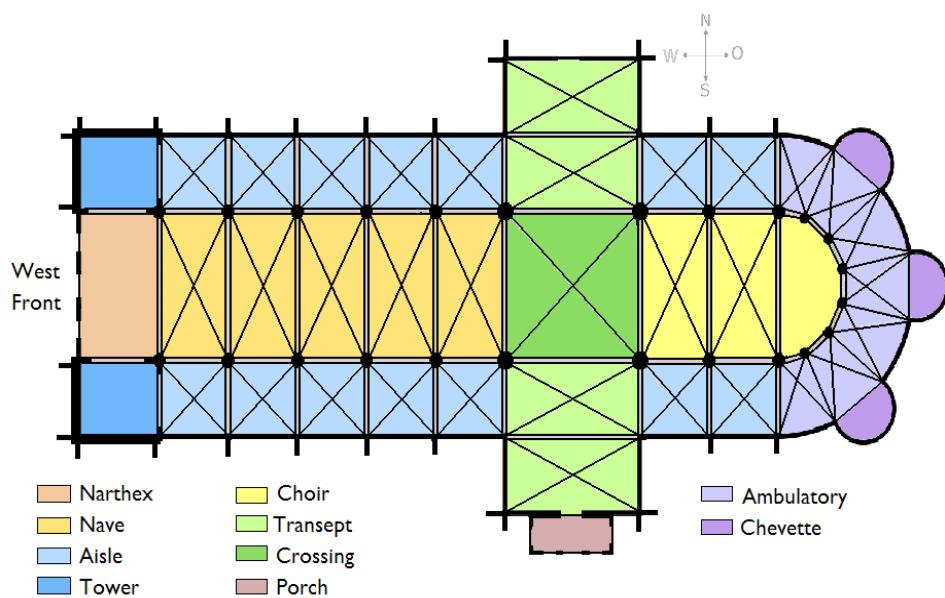
Assim, as pinturas que temos nas catedrais góticas possuem diferentes graus de visibilidade e, portanto, diferentes intenções ao serem feitas. Por conta destas questões é fundamental (na análise iconográfica), saber o local de exposição destas imagens. Por pelo menos duas razões: primeiramente, para saber para qual público se destinavam (clero, nobreza, campesinato...); em segundo, para termos o domínio do sentido ocupado

<sup>57</sup> Tumbas que possuem efígie recumbente que se encontra em leve ou avançado estado de decomposição. Embora nos preocupamos aqui com as tumbas inglesas, elas podem ser encontradas em bom número na França e na Itália, e em menor quantidade na Alemanha e nos países Baixos.

<sup>58</sup> Duquesa de Suffolk, viveu entre 1404-1475. Era neta de Thomas Chaucer, escritor do *The Canterbury Tales*. Fora casada quatro vezes, dado ao falecimento de seus maridos. Em seu quarto casamento tornou-se Dama de Companhia de Margarida de Anjou e fora Patrona das Artes.

por esta imagem em uma área do edifício, que possui elementos simbólicos próprios. Deixando claro que estas questões concernentes ao *site-specific*, sobre o lugar preenchido pela imagem, passamos aos detalhes próprios do estilo arquitetônico, cujas pinturas parietais de nossa pesquisa integram.

A planta básica de uma catedral gótica constitui-se do modo como vemos no exemplo abaixo (*Figura 2*):



**Figura 2:** Planta baixa exemplificadora da arquitetura gótica. **Fonte:** Wikimedia Commons. Autor: Lusitania, com alterações de TTaylor. **Disponível em:** [http://simple.wikipedia.org/wiki/File:Cathedral\\_schematic\\_plan.PNG](http://simple.wikipedia.org/wiki/File:Cathedral_schematic_plan.PNG), acessado em 20 de maio de 2016.

Há uma nave central (colorida em laranja); geralmente conjugada com duas naves laterais (coloridas em azul claro); o deambulatório (assinalado em roxo), com três capelas irradiantes (roxo escuro); o transepto (marcado em verde claro) é uma nave perpendicular à principal; o cruzeiro (em verde escuro) é uma zona de encontro da nave com o transepto; o coro e a abside (em amarelo claro), o coro era destinado aos meninos cantores durante os rituais, a abside é a região mais sagrada do edifício, onde se eleva o altar-mor; o vestíbulo (assinalado em rosa) dá entrada ao ambiente, ladeado pelas duas torres sineiras (coloridas em azul escuro).

Por tradição, desde a época de Constantino, as igrejas cristãs possuem planta em cruz latina<sup>59</sup>, simbolizando o instrumento da morte de Cristo. As catedrais góticas eram construídas no sentido Leste-Oeste, para que o altar-mor coincidisse com o local do nascer do sol. Trata-se de outro simbolismo, posto que a luz solar que penetra pelas vidraças do deambulatório e invade o espaço do templo, e que ao mesmo tempo também ilumina e aquece o mudo e dá vida a terra e a tudo que nela cresce, é uma luz divina. De modo que os braços do transepto ficam para o Norte (lado do Evangelho) e para o Sul (lado da Epístola).

Na Inglaterra, a arquitetura gótica começou a ser desenvolvida ainda no auge do período românico, pois no ano de 1175, na Catedral da Cantuária<sup>60</sup>, já começavam a se manifestar características goticizantes. O mesmo ocorreu nas construções da Catedral de Notre Dame de Laon (1112/1320) e da Notre Dame de Paris (1163/1345), na França (SANTOS, 2014). Por um lado, vemos que, embora insular, a Inglaterra assimilou as inovações arquitetônicas continentais da França, de modo bastante precoce (ADAM, 1970). Por outro, a quantidade de anos passados, desde o início até a finalização das “Bíblias de pedra”, implicou na inserção de elementos góticos e na evolução ou transformação da estética durante o medievo.

Na Inglaterra, de modo igualmente precoce, já começam a despontar as características que lhe seriam típicas em termos estéticos e estruturais:

Com a Catedral de Wells, começada por volta de 1180 [...] é já um estilo independente que só na Inglaterra podia nascer. O alçado da nave, construída à volta do ano 1200, é de três andares. Por cima das arcadas, largamente abertas e ricamente perfiladas, uma faixa horizontal separa as tribunas do andar inferior sem qualquer divisão. [...] Domina a horizontalidade, em oposição às tendências verticais da arquitetura do Continente. A enorme extensão da nave, sobre o comprido, já característica dos edifícios românicos da Inglaterra, é ainda mais acentuado. (ADAM, 1970, p. 151-152)

O gótico inglês também possui um gosto pelo ornamental, havendo elementos que originalmente possuíam funções práticas, utilizados nas igrejas inglesas para fins

---

<sup>59</sup> Cujos dois braços tem dimensões diferentes, um maior, constituídos pelas naves, outro menor, que define o transepto.

<sup>60</sup> A Catedral da Cantuária sofreu severamente com um incêndio em 1174. Em 1175, fora então chamado o arquiteto francês, Guillaume de Sens, para reconstruí-la, introduzindo na Inglaterra o estilo gótico. Ele preservou da antiga arquitetura a cripta e partes das paredes que se encontravam em bom estado estrutural, adaptando o novo projeto aos contornos da igreja feita em estilo românico. A catedral da Cantuária possui características que claramente a ligam a Catedral de Sens, como a capela em hemicírculo ou o alçado da cabeceira.

estéticos, como as aberturas das tribunas<sup>61</sup> da Catedral de Lincoln, concluída em 1233. Tais vãos não levam de fato às tribunas, na verdade abrem-se para trifórios<sup>62</sup> que se encontram por cima das naves laterais. Estas aberturas possuem, no entanto, um forte valor estético, embora não sirvam ao emprego originalmente atribuído Segundo Adam, há uma tendência na Inglaterra de colocar em evidência o elemento decorativo, ao invés do arquitetônico, como seria feito no Continente. Esta tendência ao decorativo se traduz nas esculturas cinzeladas nos capitéis, nos cruzamentos das nervuras cada vez mais intrincados, de claro apelo estético (COLE, 2013).

Os elementos apresentados através da materialidade escultórica também se mostram como experiência imagética, pois:

The sculptors and architects also began to conceive of the forms they shaped, not so much in terms of isolated solids as in terms of a comprehensive ‘picture space’, although this ‘picture space’ constitutes itself in the beholder’s eye instead of being presented to him in a prefabricated projection. The three-dimensional media, too, supply, as it were, material for a pictorial experience.<sup>63</sup> (PANOFSKY, 1976, p. 17)

Estes construtores e artistas eram organizados em sistemas de guildas<sup>64</sup>, que são verdadeiras corporações de ofícios, que procuram a garantia de um monopólio sobre uma atividade econômica, unindo profissionais de um mesmo fazer. Estas guildas formadas por artistas, artesãos e arquitetos eram contratadas e trabalhavam sob a supervisão de um designado pelos mecenas das obras. Em geral teríamos um *magister operis*<sup>65</sup> e um *magister lapidum*<sup>66</sup>, que em muitos casos podem se tratar de um único indivíduo que executa ambas funções, e que em via de regra não temos identificação (HAUSER, 1999).

---

<sup>61</sup> Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Nas igrejas, lugar elevado e guarnecido de parapeito geralmente reservado a pessoas ilustres para assistir às cerimônias religiosas. Nas igrejas coloniais mineiras do século XVIII, freqüentemente situa-se nas laterais da capela-mor. Nas capelas de alguns dos抗igos engenhos situava-se em pavimento superior e destinava- se à família senhorial, evitando seu contato com o restante dos fiéis.” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 639).

<sup>62</sup> “Principalmente em basílicas ou catedrais, galeria estreita situada sobre a nave lateral, com as aberturas em geral bipartidas ou tripartidas voltadas para a nave central.” (Ibidem, p. 640)

<sup>63</sup> Tradução da Autora: “Os escultores e construtores passaram a conceber as formas que moldavam, não tanto em termos de sólidos isolados, mas em termos de um ‘espaço imagético’ abrangente, embora este ‘espaço imagético’ se constituísse no olho do observador, em vez de ser apresentado a ele em uma projeção pré-fabricada. Os meios de comunicação tridimensional, também, fornecem, por assim dizer, o material para uma experiência pictórica”

<sup>64</sup> Surgidas no final do século XII, organizavam diversos sistemas de produção de produtos nas cidades medievais, unindo pessoas com qualificação para prestação de diversos serviços. As guildas dos Construtores e Artesãos era uma das mais imponentes do medievo.

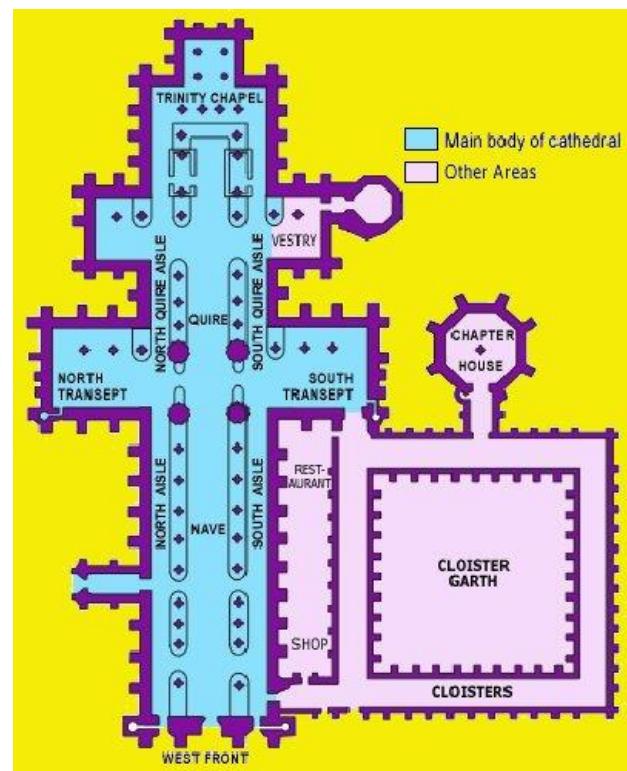
<sup>65</sup> Pessoa responsável por prover e organizar os materiais e a mão de obra para a execução da construção.

<sup>66</sup> Seria o pedreiro mestre ou arquiteto, responsável pelo planejamento artístico, distribuição e coordenação das funções no campo de obras.

O gótico criado por estes artistas e construtores, se constitui em um sistema que é matéria e que é imagem, criando uma experiência e um discurso em seus espaços. Estes espaços permitem uma leitura específica dos elementos iconográficos, pois os motivos que são distribuídos pela edificação se modificam dependendo do que e para quem eles irão comunicar suas mensagens. Como Panofsky destacou no trecho supracitado, a igreja é um meio de comunicação tridimensional, e a sua materialidade permite atingir uma experiência que é pictórica.

Embora tenhamos elementos que permitam a identificação de um estilo arquitetônico, na Inglaterra temos algumas características que diferenciam os empregos desta sistemática, que discutiremos a partir de agora.

Um dos exemplos mais salientes do estilo gótico desenvolvido na Inglaterra é a Catedral de Salisbury<sup>67</sup>, estas diferenças ficam evidentes quando analisamos a planta (*Figura 3*) da igreja, onde é possível verificar a existência de um duplo transepto<sup>68</sup>. Os elementos horizontais, com a multiplicidade de áreas e diferentes partes do edifício, alinhadas lado a lado, formam uma planta longa e com pouca verticalidade. O transepto ocidental tem uma interessante função de divisão do edifício, cortando-o no meio, de modo que tanto a nave quanto a cabeceira<sup>69</sup> da catedral possuem o mesmo



**Figura 3:** Planta da Catedral de Salisbury. **Fonte:** [http://www.catedralesgoticas.es/planosmaestros/p\\_salisbury.jpg](http://www.catedralesgoticas.es/planosmaestros/p_salisbury.jpg), acessado em 30 de maio de 2016.

<sup>67</sup> Catedral construída de modo impressionantemente veloz, tendo o corpo principal edificado em apenas 38 anos, entre as datas de 1220 e 1258. Possui o mais alto coruchéu da Inglaterra, que atinge 123 metros de altura.

<sup>68</sup> Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Nas igrejas, espaço transversal que separa a nave da capela-mor. Algumas vezes, forma em planta os braços de uma cruz.” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 634).

<sup>69</sup> Em plantas complexas, como é o caso da Catedral de Salisbury, a cabeceira é o conjunto dos elementos situados ao Leste (em uma planta direção Oeste-Leste), sendo oposto à fachada principal. Em geral incorpora a abside, o deambulatório e as capelas radiantes.

comprimento. A cabeceira é extremamente ornamentada, contrastando com o conjunto simples de três naves. Ao contrário do desenvolvimento no Continente, que tendia para a unificação dos espaços, no território inglês ocorreu exatamente o oposto, com a demarcação das separações, auxiliada pelo uso de elementos decorativos. Do século XIII ao XIV, desenvolveu-se na Inglaterra uma arquitetura considerada pelos ingleses como *decorated style*<sup>70</sup> (ADAM, 1970).

Podemos resumir as características mais marcantes do primeiro gótico inglês através das palavras de Cole (2013):

Em contraste com prédios contemporâneos na França, os interiores dos prédios ingleses desta fase geralmente possuem grandes passagens laterais e mais tolerância às linhas horizontais. As maiores catedrais e igrejas do período são, portanto, visualmente mais fluídas e alongadas que os modelos franceses, possuindo grandes alturas. O interior das igrejas, amplo, não é tratado como um todo único, seja na planta, seja na decoração empregada em cada parte. (COLE, 2013, p. 208)

Vemos, enfim, a importância do *site-specific* na interpretação dos elementos decorativos nas igrejas medievais inglesas, pois estão profundamente condicionados pelo espaço ocupado na estrutura arquitetônica, possuindo diferentes funções e propósitos, pois “English Gothic churches reflect both English liturgical practices and a desire to increase the illumination of church interiors”<sup>71</sup> (WILSON, 2009, p. 90), tais práticas são tão importantes quanto a preocupação estética.

Entre os séculos XIV e XVI, peculiar ao gótico tardio na Inglaterra, temos uma modificação nos gostos arquitetônicos ingleses, evidencia-se o *perpendicular style*<sup>72</sup>, que dá destaque às linhas retas, sendo que a perpendicularidade designa, tanto o estilo originado do desenho da decoração e de anteparos, como as características deste novo viés construtivo, ligado à verticalidade. Acompanhando esta modificação, temos uma perda pelo apelo curvilíneo e uma busca por linhas múltiplas, que formam padrões rígidos de verticais (ADAM, 1970).

Em termos técnicos, as principais inovações do estilo gótico encontram-se na utilização de diferentes elementos construtivos: dos arcobotantes, que auxiliam na distribuição do peso das abóbadas de pedra, no escoamento das águas das chuvas dos

---

<sup>70</sup> Tradução da Autora: “Estilo decorativo”.

<sup>71</sup> Tradução da Autora: “As igrejas góticas inglesas refletem tanto as práticas litúrgicas inglesas quanto um desejo para aumentar a iluminação dos interiores das igrejas.”

<sup>72</sup> Tradução da Autora: “Estilo perpendicular”.

telhados, e possibilitam a verticalidade da estrutura; o uso do arco quebrado ou ogival<sup>73</sup>, em detrimento do arco de volta perfeita<sup>74</sup>, que ampliou a verticalidade externa e a espacialidade interna, além de contribuir na sustentação dos repuxos; o amplo uso de contrafortes<sup>75</sup>, adoçados às paredes externas dos edifícios, que recebem o peso dos arcobotantes; as abóbadas de aresta<sup>76</sup> sustentadas por nervuras ou cruzarias<sup>77</sup> ogivais, obtidas pelo cruzamento de duas abóbadas de berço (GOZZOLI, 1978), que através dos feixes de colunelos conduziam o peso aos pilares internos; as gárgulas<sup>78</sup>.

Estes elementos inovadores permitiram a elevação da estrutura das edificações, através de um jogo de distribuição de pesos, que faz com que uma estrutura extremamente pesada pareça leve e amplificada. O arco ogival, embora seja muito mais complexo de se projetar, é um elemento muito mais eficiente na distribuição das forças verticais, deste modo as aberturas feitas no tecido do edifício se tornaram maiores e mais numerosas, através do “princípio das paredes rasgadas” (GOZZOLI, 1978, p. 21),

Uma inovação do gótico, que faz com que as paredes percam a necessidade de massividade como na construção românica, ficando menos robustas e podendo ser cortadas por muitas aberturas. Muitas janelas foram empregadas, e estas foram então belamente decoradas com vitrais, que além de trazerem elementos alegóricos para serem

---

<sup>73</sup> Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Arco formado por dois segmentos de círculo iguais que se encontram no vértice” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 49).

<sup>74</sup> “Arco em forma de uma semicircunferência, tendo, portanto, sua flecha igual ao raio que serviu para traçá-la. Foi utilizado na arquitetura brasileira em vãos de portas e janelas a partir do século XIX, nas primeiras construções influenciadas pelo estilo neoclássico. É também chamado arco de plena volta, arco de meio-ponto, arco semicircular, arco de volta inteira, arco de volta redonda, arco de pleno cimbre e arco de círculo redondo” (Ibidem, p. 50).

<sup>75</sup> “Maciço de alvenaria ou grande pilar encostado a parede ou muro, servindo de reforço contra pressões laterais sobre pontos determinados da construção ou à sua estabilidade. Pode ser executado internamente ou externamente à edificação. Foi muito usado em prédios com ABÓBADAS. É também chamado gigante, encostes e pegão. No último caso, principalmente quando feito em alvenaria de pedra” (Ibidem, p. 178).

<sup>76</sup> Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Abóbada formada pela interseção em ângulo reto de duas abóbadas de berço de mesma altura” (Ibidem, p. 4).

<sup>77</sup> “Elemento constitutivo das abóbadas, formado pelo cruzamento de dois arcos ou nervuras, sobre o qual assentam as aduelas; se os arcos forem de aresta viva, resultantes do cruzamento de duas abóbadas de berço, a abóbada será chamada de cruzaria em aresta; se forem quebrados, tendentes para o alto, a abóbada será de cruzaria ogival” (GOZZOLI, 1978, p. 68).

<sup>78</sup> Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Cano estreito e de pequeno comprimento unido à calha do telhado, voltado para o exterior, disposto no alto dos edifícios em ressalto nas fachadas. Tem como finalidade despejar as águas pluviais recolhidas da cobertura longe das paredes externas, impedindo que estas escorram por elas. Freqüentemente apresenta o inconveniente de causar um jorro excessivo de água de uma altura considerável em um ponto. Em antigas construções, muitas vezes tinha também uma função decorativa, apresentando-se em variadas formas, principalmente representando figuras peculiares, como carranca de animais. Atualmente foi quase que totalmente substituída por condutores. Comumente é apenas utilizada no escoamento das águas de pequenas superfícies, em altura não muito elevada, como em marquises. É também chamada goteira ou biqueira.” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 287).

interpretados também integram o jogo de luz das igrejas góticas, tendo importante papel na iluminação interna (O'NEILL, 1971).

O que sustém a construção gótica, como na arquitetura moderna e contemporânea, é a ossatura ou esqueleto do edifício, constituído pelos arcobotantes, contrafortes, arcos ogivais, nervuras, colunelos e pilares. O que fez com que as paredes perdessem a função de sustentação, podendo ser rasgadas em grandes vãos preenchidos por amplas janelas e pelos vitrais (O'NEILL, 1971). Estes últimos, além de trazerem elementos narrativos, simbólicos e alegóricos para serem interpretados, também propiciam o jogo de luz e cores que penetram no interior dos prédios, uma iluminação difusa, decorativa, que contribuía para a contemplação, para a meditação e para a oração.

Outro elemento importante é o uso de nervuras<sup>79</sup>, elementos que convergem para a chave de abóbada e são fundamentais para o equilíbrio dos tetos curvos de pedra, que surgiram da verticalidade ansiada pelos construtores medievais. Surgiram os arcos ogivais, em ângulos agudos, que apontam para o alto, modificando obrigatoriamente o formato das nervuras. Esta nova configuração aumentou a resistência e a segurança da estrutura arquitetônica.

Porém, mesmo com todos estes aspectos positivos, a abóbada ogival apresenta desafios para a estrutura. Por conta de suas formas arqueadas, elas não só exercem pressão na direção vertical, compensado pelo uso de nervuras que descarregam o peso através dos colunelos até os pilares. Mas, é criada também uma tensão lateral, necessitando de um novo elemento para equilibrar os repuxos: o arcobotante, fundamental para sustentação da abóbada ogival, e que descarrega o peso sobre os contrafortes.

Outro modo utilizado pelos arquitetos das catedrais para auxiliar a distribuição do peso, foi a modificação dos tramos. Na arquitetura românica estes normalmente compunham conjuntos quadrados. Na arquitetura gótica foram transformados em dois tramos retangulares, de forma a dobrar o número de pilares, e por conta da diminuição da distância entre os pilares, o peso exercido sobre cada um é diminuído, pois eles sofrem

---

<sup>79</sup> Arco que serve de esqueleto às abóbadas sobre arestas, formando saliência sobre seu intradorso 2. Por extensão, qualquer viga saliente na laje, principalmente quando em sua superfície inferior. O termo é principalmente utilizado quando a laje possui vigas salientes equidistantes estabelecidas por cálculo estrutural. Neste caso, a laje é chamada laje nervurada. 3. Moldura em arestas de abóbadas, ângulos das pedras de alvenarias ou outro elemento arquitetônico, destacando trechos de sua superfície ou dividindo-a. É característica das abóbadas emolduradas, onde nervuras formam arcos salientes que se cruzam, dividindo seu intradorso em vários painéis. É às vezes também chamada nervo” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 409).

uma pressão menor. Graças a essa aproximação foi possível a criação de abóbadas ogivais, que fornecem ainda mais verticalidade para a construção. Há, graças a este sistema complexo construtivo um descarregamento gradual do peso da estrutura, desde a chave da abóbada até o solo.

Criou-se assim um espaço amplo, iluminado e elevado, com paredes muito mais finas do que as românicas, ao passo que dentro de uma igreja gótica “tem-se a ilusão de um milagre [...] na construção destes esplêndidos hinos para Deus” (GOZZOLI, 1978, p. 14). Não é absurdo pensar na ideia de uma construção realmente milagrosa para as pessoas contemporâneas, levando em conta os sacrifícios e o envolvimento da população<sup>80</sup>, os dispêndios e o resultado magnífico.

Nenhum elemento se encontra em uma igreja por acaso, eles possuem usos e funções definidas, e este raciocínio pode ser usado para compreender também os elementos artísticos. A construção de uma grande catedral responde a diversas intenções, mas para finalizar destacamos a reflexão de Gozzoli:

A obrigação religiosa de celebrar a fé cristã e a imagem de Deus com a edificação de novas e grandiosas igrejas coexiste com outros dois elementos: por um lado, o legítimo orgulho dos bispos e dos burgueses ricos das grandes cidades, bem protegidos atrás de suas poderosas muralhas, em espantar e maravilhar o mundo com as gigantescas catedrais, sobranceiras às casas e visíveis a quilômetros de distância; por outro lado, os ensinamentos de uma filosofia – a escolástica – que enquadrava harmoniosamente todo o saber do tempo e afirmava a razão. Chegava-se a Deus por um esforço de pensamento, complexo mas requintado, rigidamente formal mas rico de subtilezas: esses mesmos conceitos que, em arquitetura, inspiraram as catedrais góticas. (GOZZOLI, 1978, p. 8-9)

Tentamos durante este capítulo tecer conexões entre este mundo material arquitetônico e o mundo contextual onde ele se desenvolveu, assim como cerzir as relações entre o que temos condensado materialmente e o mundo imaterial que podemos compreender através de sua análise. O trecho supracitado de Gozzoli resume esta conexão entre um mundo arquitetônico e a filosofia medieval, as intenções e as necessidades que a materialidade supre em seu contexto.

A partir de agora iremos nos ocupar das pinturas parietais inglesas selecionadas para esta pesquisa. Porém estaremos num constante retorno às questões discutidas neste

---

<sup>80</sup> Famoso na historiografia é o caso da construção da Catedral de Chartres, do qual se conta que diante da exaustão dos cavalos e animais de tração durante o processo construtivo a população se voluntariou para substituírem os animais exauridos, carregando os materiais de construção dos estaleiros pelas ruelas medievais.

capítulo. Antes de analisarmos as imagens das Misericórdias e dos Pecados iremos trabalhar alguns aspectos patrimoniais que afetam a sua conservação e, portanto, a sua análise histórica.

### 3 PINTURAS PARIETAIS NA INGLATERRA

As relações estabelecidas entre a Inglaterra e seu patrimônio histórico já vem de longa data. A valorização da sua própria herança histórica, incluindo a medieval, iniciou-se antes de qualquer outro país europeu. A destruição do patrimônio histórico inglês como consequência de atos de vandalismos no período da Reforma, fez com que preocupações protecionistas começassem a surgir. As políticas de proteção dos bens patrimoniais responderam aos atos destrutivos.

A Inglaterra é um caso único na Europa na precocidade das ações protecionistas, o que trouxe uma consequência clara aos estudos relacionados ao patrimônio inglês: “mais precoces, mais numerosos, e mais bem recebidos, e por um público mais vasto, na Inglaterra que na França” (CHOAY, 2006, p. 75). O decreto da Rainha Elisabeth I, intitulado *Against Breaking and Defacing Monuments*<sup>81</sup> mostrou preocupação com a destruição e a mutilação dos monumentos históricos, considerados de extrema importância para a compreensão da história inglesa (CHOAY, 2006, p. 74-75).

Desta forma, é definida a valorização e a busca da compreensão histórica voltada para dentro do próprio território. Sendo assim, a proteção iniciou-se há muito tempo, ironicamente, sendo a proteção oriunda de uma grande onda de destruição iconoclasta, o que não se afasta muito das medidas protetivas na França, após as depredações da Revolução de 1789.

---

<sup>81</sup> Decreto de 1560, onde Elisabeth I impõe a salvaguarda de monumentos antigos, públicos ou privados, que possam ter valor histórico, e importância para a memória da Inglaterra. Disponível online no site: <http://eebo.chadwyck.com/home> , acessado pela última vez em 5 de novembro de 2015.

### 3.1 Funções e especificidades das pinturas parietais nas igrejas cristãs

É necessário discutir as funções para as quais eram pensadas as pinturas murais durante o medievo, o que justifica seu estatuto enquanto patrimônio histórico. A pintura parietal medieval inglesa ainda é muito pouco estudada no Brasil. Porém, é uma vasta fonte da iconografia medieval e, portanto, importante para a compreensão do período e das funções desta arte dentro do contexto de sua produção.

As pinturas parietais versam sobre diferentes temáticas e possuem distintos propósitos dentro do espaço religioso. Na Inglaterra, há poucas pinturas preservadas de um período anterior à conquista normanda que ocorreu em 1066, mas temos um número considerável de pinturas oriundas do século XII até a Reforma Protestante do século XVI, sendo que, muito material se perdeu exatamente pelo ideal iconoclasta que acabou fazendo parte das propostas reformistas.

Lembrando que a análise histórica das pinturas parietais deve versar sobre questões específicas sobre a iconografia medieval, destacamos que além de compreender a historicidade e os efeitos do tempo e das escolhas humanas sobre nosso objeto de pesquisa, para estudar o período medieval temos de ter em mente suas particularidades, a sua produção de objetos visuais, e os seus usos. No vocabulário medieval já temos presentes tanto *imagem* (*imago*) quanto *arte* (*ars*) e suas atribuições eram bem definidas. O *imago* pertencia ao produto final, ligado à sua recepção e aos seus usos, enquanto *ars* está circunscrito no processo de produção.

O fato de a arte estar ligada ao ofício diferencia profundamente a relação que temos hoje com a ideia da produção artística, como sendo algo que provém da inspiração e liberdade do próprio artista. No período medieval, ela está ligada a capacidade de produção, de habilidade técnica no momento de sua manufatura.

Ao analisar a iconografia medieval temos de estar conscientes de sua singularidade enquanto fonte histórica, não apenas por se tratar de um objeto visual, mas dos conceitos e usos deste objeto em um tempo que não é o nosso. Faremos aqui, de modo muito breve, uma discussão sobre os três principais conceitos da atualidade para lidar com as imagens medievais. O trabalho do historiador Jean-Claude Schmitt destaca que, há diferenças basilares entre a nossa produção de imagens e, portanto, de seu impacto. Ele salienta que vivemos em uma época de imagens móveis (cinema, televisão, etc), em

contraposição às imagens imóveis produzidas pelos medievais. Há no medievo uma relação distinta entre figura e o fundo, diferente dos usos da perspectiva ao qual estamos acostumados e, sobretudo, a imagem medieval não “*representa*”, ela “*presentifica*” (SCHMITT, 2006). A iconografia religiosa “is an agent of the Real Presence. In this sense the icon is not a picture to be looked at, but a window through which the unseen world looks into ours”<sup>82</sup> (HOWES, 2007, p. 6).

Deste modo, temos que compreender os processos de recepção da imagem medieval de modo diferenciado, pois ela causa reações distintas pelo seu poder de tornar presente uma ausência, personificando a santidade através da sua corporificação imagética, uma característica destacada por David Freedberg em sua obra *The Power of Images* (1992), livro no qual faz críticas severas à História da Arte, por não considerar nas análises o poder que as imagens possuem e a relação de sua recepção pelas pessoas que entram em contato com elas. Nesta linha, devemos destacar o conceito de *imagem-corpo*, elaborado por Jean-Claude Schmitt, que salienta o fato das imagens possuírem o poder de gerar reações, tanto de amor quanto de ódio:

Em vários manuscritos, as miniaturas que figuram o Diabo foram raspadas, como se os leitores tivessem pretendido apagar para sempre o olhar malévolos que os ameaçava. Algumas imagens eram consideradas como 'pessoas', não como a imagem de São Tiago, mas como o próprio São Tiago. Tais imagens não eram vistas como inertes, aos fiéis que se dirigiam a elas pareciam responder fazendo um sinal com os olhos ou com a cabeça, chorando, sangrando, as vezes até falando. Proponho chamá-las de 'imagem-corpo'. Nem todas as imagens estavam assim dotadas de uma aparência de corporeidade, de vida e de poder milagroso. Mas não se podia prejulgar a capacidade de alguma delas tornar-se imagem-corpo, pois tudo era função das expectativas que a imagem era capaz de satisfazer e dos interesses econômicos, políticos, dinásticos, etc., aos quais a posse de uma imagem milagrosa podia localmente servir. (SCHMITT, 2006, p. 599).

Em outras palavras, certas imagens suscitam reações fortes nos seus expectadores, que estão ligados a elas por sistemas de crenças e por sistemas simbólicos.

Há também aspectos da imagem medieval ligados ao seu uso, vinculados à sua materialidade e ao modo como ela se insere fisicamente na sociedade, o que Jérôme Baschet define como “*imagem-objeto*”. Para o autor, as imagens estão intrinsecamente ligadas ao seu papel nos cultos, à sua utilização ritual, que lhes confere valor simbólico. Sob esse aspecto, as imagens se tornam instrumentos da difusão dos cultos, são assim

---

<sup>82</sup> Tradução da Autora: “É um agente Real da Presença. Neste sentido, o ícone não é uma imagem a ser olhada, mas uma janela através da qual o mundo invisível olha para o nosso”.

funcionais em sua essência: “Il n'y a pas d'image au Moyen Age qui soit une pure représentation. On a le plus souvent affaire à un *objet*, donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites ”<sup>83</sup> (BASCHET, 1996, p. 8). Podemos ver, portanto, outra função do objeto visual, aquela que não gera apenas reações, mas que é manipulado, utilizado, incorporado às práticas sociais e assim imbuído de significados e de importância.

Por fim, temos o conceito proposto por Jean-Claude Bonne, “*imagem-coisa*”. Para o autor há imagens que não são alegorias, destacando-se neste aspecto o valor ornamental da imagem:

O ornamental se caracteriza por ser, sobretudo, muito mais que um tipo de forma, mas um modo de funcionamento das formas, de maneira que podemos falar em 'ato ornamental'. Ele é a capacidade que as formas possuem de assumir diversas funções (BONNE, 1996, pp. 215-216), de fazer sistema e agir na imagem e/ou sobre os outros motivos de diversas maneiras: modulando, graduando, ritmando, hierarquizando, dentre outras. O ornamental não se desenvolve à margem ou ao lado da representação, mas se articula com ela e participa de sua estrutura. Esse ato ornamental possui uma transversalidade, a capacidade de agir sobre os mais diversos elementos de uma imagem, inclusive os iconográficos, em diversos níveis de articulação. (SANTOS, 2014, p. 4).

Por este viés, a questão estética entra em evidência e ela pode revelar diversos aspectos da imagem, que antecedem a recepção ou o uso. Aqui a imagem é valorizada no momento da produção, enquanto os dois conceitos anteriormente citados se debruçam mais sobre os aspectos da recepção.

Compreender a função - em um sentido único - da arte ou da *imago* medieval se torna algo ingrato, ao nos depararmos com a diversidade de locais em que é utilizada e com a variedade de finalidades. Mesmo se estudarmos apenas pinturas murais, para delimitarmos um objeto específico, estaremos diante da exposição de diversas temáticas, com as mais variadas funções, e com uma diversidade de estilos que variam de região para região (quando não dentro de uma mesma região), de período, e que também dependia das preferências dos patronos e das particularidades dos artistas.

Em 599 d.C. o Papa Gregório Magno escreveu uma carta ao Bispo Sereno de Marselha<sup>84</sup>, o documento passou a influenciar profundamente a ideia da função da arte medieval que temos nos dias atuais (BESANÇON, 2006, p. 32). Nesta carta, tratou da

---

<sup>83</sup> Tradução da Autora: “Não há na Idade Média imagem que seja pura representação. Normalmente lidamos com um *objeto*, resultante dos usos, manipulações e ritos.”

<sup>84</sup> GREGORIO MAGNO, **Epistulae ad Serenus**, XI, 13, (Patrologia Latina 77, col. 1128-1130).

função didática do uso das imagens, que permitia à massa de iletrados compreender a doutrina através das imagens<sup>85</sup>. Embora na própria carta ele aponte outras funções para a Arte - ela serve de lembrança dos dogmas, e possuem um poder sobre os fiéis, pois cumprem um papel de sensibilização, fazendo com que eles se arrependam de seus pecados - o papel didático se sobrepõe aos outros, colocando a iconografia medieval como a Bíblia dos iletrados (SCHMITT, 2006), um pensamento propagado na historiografia através da obra do historiador da arte, Émile Mâle<sup>86</sup>. No entanto, se a função fosse puramente ensinar a doutrina aos fiéis não haveria a abundância de imagens circunscritas nos coros e nas absides das igrejas, locais de acesso restrito ao clero que, ao menos na sua massiva maioria, era letrado<sup>87</sup>.

Quando fazemos a análise iconográfica, devemos atentar para a função que a imagem desempenhava. O mesmo Papa também destacou e sancionou o uso de imagens para o auxílio da conversão de pagãos ao cristianismo. Este fato fica explícito na *Epistola ad Mellitum*<sup>88</sup>, enviada ao bispo de Londres, hoje conhecido como São Melito de Cantuária, na qual o Papa afirmou que as conversões seriam mais fáceis se as pessoas pudessem manter certos elementos de suas tradições, resultando em uma conversão mais branda, na qual as imagens têm papel importante, tanto na implementação de uma nova crença, quanto na preservação de traços da antiga.

Outro ponto que merece destaque é que as obras arquitetônicas e sua ornamentação serviam para interceder pelo pecador, para lhe redimir os pecados feitos através do financiamento piedoso dos trabalhos. A construção de igrejas pertence a um momento muito particular, vinculado à crença de que na virada do ano mil se daria a volta de Jesus Cristo. O ato construtivo não era apenas uma forma de louvor, mas uma maneira de assegurar um fim favorável no momento do Juízo Final. Esta crença trouxe grandes vantagens econômicas ao mundo feudal, através de um frenesi construtivo que gerou um grande escoamento de riquezas, que foram direcionadas para a aquisição e para o

---

<sup>85</sup> "A pintura é usada nas igrejas, para que as pessoas analfabetas possam ler, pelo menos nas paredes, aquilo que não são capazes de ler nos livros." (Epistulae, IX, 209: CCL 140A, 1714).

<sup>86</sup> MÂLE, Émile. *L'art religieux au XIIIe siècle en France*. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration. Paris: Armand Colin, 1910.

<sup>87</sup> Frank Barlow destaca que uma parcela do baixo clero inglês não possuía instrução, de modo que era também iletrado (BARLOW, F. *The Feudal Kingdom of England 1042-1216*. Londres e Nova York: Routledge, 1999).

<sup>88</sup> Esta carta pode ser lida na obra de Bede, "Historia ecclesiastica gentis Anglorum", disponível em <<https://archive.org/details/bedehistoriaecc00bedegoog>>, acessado pela última vez em 15 de julho de 2015.

transporte de materiais e artefatos litúrgicos e decorativos, e para uma ampla contratação de mão de obra.

Por conta de todos estes fatores supracitados, o estudo das pinturas parietais imbui-se de importância para a compreensão que temos do período medieval, pois eram ativas dentro da sociedade que as produziram.

Sobre as pinturas parietais na Inglaterra, Anne Marshall observa que é provável que as paredes das igrejas devem ter sido pintadas desde que começou o hábito de cobri-las com estuque, incluindo as igrejas anglo-saxãs, embora pouco tenha restado para afirmar-se tal fato. A maior parte das pinturas parietais que restaram são do período normando em diante, tendo algumas do século XI que foram preservadas. É possível verificar uma dinâmica transformação estilística até o advento da Reforma Protestante, quando muda radicalmente a postura para com as pinturas parietais.

Em questões técnicas, os materiais utilizados, são em geral, bastante simples, sendo dominante pigmentos terrosos, como o amarelo ocre e o vermelho, o que nos demonstra a sua grande disponibilidade. Estes tons ganhavam diversas variações em misturas com o preto e o branco, formando uma paleta bastante rica. Os pigmentos azulados são raros, e eram muito caros, considerando que o azul oriundo do lápis-lazúli custava mais que folhagem de ouro, e mesmo os azuis mais escuros e comuns, eram caros. O verde também é raro, mas por vezes é encontrado, feito a partir do sal de cobre, e também é possível encontrar o vermelho escarlate. (MARSHALL, 2000, disponível em <http://www.paintedchurch.org/introduc.htm>, acessado em 4 de julho de 2015).

Estas questões técnicas e econômicas limitam as representações iconográficas que encontramos em solo inglês, mas é provável que pinturas parietais estivessem presentes assim que se começou a ter uma base para pintar. Podemos ver que as imagens sempre possuíram um papel central dentro da arquitetura religiosa, e por consequência na vida social, sendo não apenas um patrimônio material, mas um patrimônio que resguarda elementos culturais do passado, sendo ao mesmo tempo um patrimônio imaterial. Como Geoffrey Chaucer ressaltava sobre as pinturas murais, elas possuíam um papel nuclear na passagem dos conhecimentos e dos costumes católicos, auxiliando aqueles que não podiam ler os textos sagrados a compreenderem a doutrina através das imagens, e regulamentando seus comportamentos.

Porém, o estado atual das pinturas parietais é de bastante desgaste. Isso deve-se a alguns fatores específicos: primeiramente as pinturas parietais inglesas não se tratam (em sua massiva maioria) de afrescos. Portanto, elas começam a craquelar e desgastar-se muito mais rapidamente do que outras pinturas, pois são pintadas sob um estuque seco, que acaba por fazer com que a tinta depositada não se integre ao suporte. Em segundo lugar, exatamente por conta deste desgaste, muitas pinturas foram cobertas por estuque, pois não se encontravam em um estado esteticamente atraente. A maioria das pinturas parietais inglesas se encontravam sob camadas de estuque e começaram a ser redescobertas durante o século XIX e no início do século XX, num processo que continua em andamento (ROSEWELL, 2008).

Além destas questões técnicas e de escolhas estéticas, o fato de muitas destas pinturas não terem recebido intervenção deve-se à teoria de John Ruskin, pois para ele “o edifício é histórico se for preservado, não como era no momento em que foi concebido ou planejado, mas com todas as marcas que traz em si das diferentes épocas que testemunhou” (MENEGUELLO, 2008, p. 233).

Nesta linha de pensamento, o desgaste é uma pátina do tempo que deve ser incorporada à historicidade do edifício, assim como às pinturas das paredes nos interiores dos mesmos. Embora sejam amplamente conhecidas, as teorias de Ruskin, que condenavam a restauração não foram sempre seguidas. Ao contrário, grandes restaurações foram feitas na Inglaterra, que ele se opunha ferozmente por defender que muito se perdeu não por vandalismo, mas por tentativas malsucedidas de restauração. Os *revivals* históricos foram os maiores culpados dessa destruição. Segundo Meneguello, o *revival* gótico tentava restituir as características originais dos edifícios, fundamentadas e justificadas pelos trabalhos da *Cambridge Camden Society* e pelo Movimento *Tractarian*, destruindo, deste modo, elementos que consideravam estar poluindo a imagem de um gótico ideal (MENEGUELLO, 2008, p. 238-239). Segundo Meneguello:

É paradoxal que o *revival* gótico tenha sido, ele próprio, o destruidor de grande parte dos edifícios que tanto louvava. "Perdeu-se mais arquitetura medieval pelo restauro que pela demolição" (Fawcett, 1976:75). [...] No século XIX os partidários do *revival* gótico dedicaram-se a extensos (e bem pagos) restauros que procuravam devolver características do período inicial dos edifícios. Os encontros e os textos produzidos pela *Cambridge Camden Society* e pelo Movimento *Tractarian*, em sua busca pelo ritual e pelo assim considerado embelezamento das igrejas e catedrais, forneceram a justificativa formal para as extensas alterações nos edifícios. Esse estilo de restauro encontrou ao longo de décadas a obstinada oposição de, na sequência, Pugin, Ruskin junto da *Society of Antiquaries* e William Morris, que fundou a *Society for the*

Protection of Ancient Buildings (SPAB). (MENEGUELLO, 2008, p. 238-239).

Não foram apenas as edificações que sofreram por conta das restaurações no século XIX, as pinturas parietais também tiveram sua cota de destruição:

Paradoxically, it was the restoration of the churches in the 19th century that led to both the discovery of most of the paintings we see today and conversely, the destruction of a far larger number of others. [...] Several generations of architects routinely stripped walls of their ancient plaster to reveal the original stone.<sup>89</sup> (ROSEWELL, 2008, p. 220).

O “desnudamento” das paredes deve-se à intenção de fazer retornar o aspecto da igreja a um momento específico, numa tentativa de recuperar a visão de seu arquiteto original, removendo as modificações históricas posteriores. Por conta desta busca por uma originalidade utópica, muitas igrejas perderam suas imagens. Primeiramente pela iconoclastia, posteriormente pelo ideal restaurador. As próprias políticas antintervencionistas de Ruskin surgiram como uma resposta às perdas causadas pela má restauração, mais uma vez, sendo a preservação associada à depredação. Ainda se visa na Inglaterra à prevenção como principal meio de conservação dos bens históricos, e as intervenções diretas ao patrimônio devem ser muito bem pensadas e justificadas:

Intervention may be justified if it increases understanding of the past, reveals or reinforces particular heritage values of a place, or is necessary to sustain those values for present and future generations, so long as any resulting harm is decisively outweighed by the benefits.<sup>90</sup> (BRUCE-LOCKHART, 2008, p. 22).

Se a intervenção resultar em danificação, é necessário pensar se a interferência não causará mais dano do que benefício ao bem. Ela só deve ocorrer se for aumentar a compreensão do patrimônio, atribuindo-lhe sentido e facilitando a leitura: o restauro não é meramente estético. Embora a maior parte das pinturas parietais inglesas estejam com a compreensão prejudicada por conta do profundo desgaste, elas sofreram poucos restauros. Normalmente, as intervenções restaurativas recaíram sobre a estrutura arquitetônica.

---

<sup>89</sup> Tradução da Autora: “Paradoxalmente, foi a restauração das igrejas no século 19 que levou tanto a descoberta da maioria das pinturas que vemos hoje e, inversamente, a destruição de um número muito maior de outras. [...] Várias gerações de arquitetos rotineiramente despojou as paredes de seu estuque antigo para revelar a pedra original”

<sup>90</sup> Tradução da Autora: “A intervenção pode ser justificada se aumenta a compreensão do passado, revela ou reforça determinados valores patrimoniais de um lugar, ou seja, necessária para sustentar esses valores para as gerações presentes e futuras, desde que nenhum dano resultante seja decididamente superado pelos benefícios”.

### 3.2 Pinturas parietais cristãs enquanto patrimônio histórico na Inglaterra

#### 3.2.1 Legislação e Políticas Patrimoniais

Na Inglaterra, no período de sistematização da proteção patrimonial, ou seja, no século XIX, primeiramente as preocupações de proteção focaram o patrimônio material pré-histórico, em especial os grandes sítios, como o de Stonehenge. O primeiro Ato do Parlamento só ocorreu em 1882. Através da evolução da legislação, vê-se a ampliação gradativa do conceito de patrimônio histórico e das políticas de proteção. No Ato supracitado, defiram-se áreas de preservação e foram arrolados 68 monumentos de importância histórica e estética, situados na Inglaterra e na Irlanda.

Nos anos de 1900 deu-se um considerável avanço na questão de acesso aos bens patrimoniais, sendo determinado que os monumentos deveriam ter acesso público. Os proprietários das propriedades não poderiam proibir as visitações, mas tinham o direito de cobrar pelas visitas. Foram ampliados os financiamentos governamentais para auxiliar as políticas de preservação e acesso. A proteção do patrimônio, que anteriormente se dirigia aos vestígios pré-históricos, aglutinou os legados da Antiguidade e os medievais. Foi garantida a possibilidade de comissionários trabalharem em conjunto com os conselhos municipais, para ampliar o número de propriedades protegidas, para as quais existia auxílio governamental.

Em 1910, outro Ato definiu como crime qualquer ação destrutiva ao patrimônio. Porém, até 1913 a salvaguarda limitava-se apenas ao monumento em si, o que se modificou com o *Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act*, que estendeu a preservação às áreas de entorno dos monumentos. Os danos cometidos às áreas próximas aos monumentos também passaram a ser tratados criminalmente. No mesmo ano, uma lei ampliou ainda mais o espaço patrimonial, que atingiu a proteção ao patrimônio arqueológico, aos artefatos encontrados no entorno ou sob os monumentos.

Em 1979, novo Ato parlamentar decretou a proteção às áreas de escavação, e tornou crime a ocultação e destruição dos objetos arqueológicos, que culminaram no *Ancient Monuments and Archaeological Areas Act*, que definia os monumentos como:

Any building, structure or work above or below the surface of the land, any cave or excavation; any site comprising the remains of any such building, structure or work or any cave or excavation; and any site comprising or

comprising the remains of any vehicle, vessel or aircraft or other movable structure or part thereof...<sup>91</sup> (Section 61 (7)). (INGLATERRA, 1979).

O *National Heritage Act*, de 1980 gerou o *National Heritage Memorial Fund*, fundamental para os financiamentos dos bens patrimoniais, que permitia, por exemplo, indenizações por objetos emprestados aos museus, bibliotecas ou fundações. Em 1983, nova Lei determinou que os museus e órgãos públicos fossem administrados por um conselho de curadores. Foi criado o *Historic Buildings and Monuments Commission* (HBMC), órgão não governamental, que assumiu as funções de proteção patrimonial, antes ocupada pelo *Department of Environment*. Posteriormente, o HBMC foi renomeado como *English Heritage*, como é conhecido atualmente.

O ano de 1997 foi importante nas questões de ampliação dos bens patrimoniais que recebiam financiamentos, quando foi incluído por meio de novo Ato “things of any kind which are of scenic, historic, archaeological, aesthetic, architectural, engineering, artistic or scientific interest, including animals and plants which are of zoological or botanical interest”<sup>92</sup> (INGLATERRA, 1997). Em 2002, o *National Heritage Act* transferiu às atividades do HBMC, a responsabilidade pelo patrimônio submarítmno nos domínios da Inglaterra.

Um longo caminho foi traçado através da legislação sobre o patrimônio inglês. Hoje são defendidos alguns princípios básicos, entre os quais o compartilhamento com os cuidados dos ambientes históricos. Através da conservação do patrimônio é conservada e valorizada a memória da nação, dos grupos e dos indivíduos que constituem a cultura inglesa. É necessário, portanto, sempre despertar o engajamento populacional, para que a sociedade se aproprie da herança que pertence a todos. Para isso, é essencial que haja especialistas que dialoguem com as comunidades, contribuindo para a preservação do patrimônio histórico.

A compreensão do valor histórico e estético engloba:

The significance of a place embraces all the diverse cultural and natural heritage values that people associate with it, or which prompt them to respond

---

<sup>91</sup> Tradução da Autora: “Qualquer edifício, estrutura ou obra acima ou abaixo da superfície da terra, qualquer caverna ou escavação; qualquer local que inclua os restos de qualquer edifício, estrutura ou da obra ou qualquer caverna ou escavação; e qualquer local que compreende ou inclui os restos de qualquer veículo, navio ou aeronave ou outra estrutura móvel ou parte dela” (INGLATERRA, 1979).

<sup>92</sup> Tradução da Autora: “Coisas de qualquer natureza as quais sejam cênicas, históricas, arqueológicas, estéticas, arquitetônicas, de engenharia, de interesse artístico ou científico, incluindo animais e plantas que são de interesse zoológico ou botânico.”

to it. These values tend to grow in strength and complexity over time, as understanding deepens and people's perceptions of a place<sup>93</sup> (BRUCE-LOCKHART, 2008, p. 21).

Por conta deste envolvimento da população com o patrimônio, qualquer política que pretenda alterar o ambiente histórico deve, hoje em dia, ser extremamente transparente, razoável e consistente. Sendo assim, o interesse público deve ser levado em conta nas políticas patrimoniais, e os conflitos que possam surgir devem ser enfrentados de modo democrático, procurando-se sempre uma solução menos prejudicial, tanto aos bens como às pessoas.

Para auxiliar na manutenção de um amplo conjunto patrimonial a documentação e o conhecimento são essenciais. Deste modo, o *Historic England* desempenha um papel central, mantendo os registros atualizados e acessíveis sobre todos os aspectos que envolvem a administração patrimonial, desde as intervenções às políticas de acessibilidade. As decisões tomadas sobre um bem específico podem alterar a compreensão que se tem dele. Portanto, tudo deve ser registrado, para um melhor e mais completo entendimento, assim como para auxiliar determinações futuras. Todos os processos que agem sobre os bens patrimoniais naturais ou artificiais devem ser informados. As pessoas que compartilham devem ter acesso a toda informação que amplie seu entendimento sobre o mesmo.

Para auxiliar e direcionar a preservação dos bens patrimoniais o *English Heritage* utiliza um sistema de classificação da importância dos edifícios listados como patrimônio histórico. São divididos entre *Grade I*, *Grade II\** e *Grade II*. Os prédios considerados de excepcional relevância são classificados como *Grade I*, o que equivale a mais ou menos 2,5% do patrimônio sob o cuidado da instituição, e a maior parte das igrejas em que se encontram as pinturas parietais por nós analisadas estão dentro desta classificação<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Tradução da Autora: “O significado de um lugar abrange todos os diversos valores do patrimônio cultural e natural que as pessoas associam com ele, ou que as leva a responder a ele. Estes valores tendem a crescer em força e complexidade ao longo do tempo, como a compreensão se aprofunda e percepções de um lugar das pessoas evoluem”

<sup>94</sup> Maiores informações podem ser obtidas através do link <https://historicengland.org.uk/listing/what-is-designation/listed-buildings/>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

### 3.2.2 Questões econômicas

Uma das principais preocupações do guia lançado pelo *English Heritage* (BRUCE-LOCKHART, 2008) é com a gestão dos bens patrimoniais. É essencial que as políticas gerem renda para a manutenção dos monumentos, que está vinculada às atividades turísticas e educativas que são associadas ao patrimônio cultural. Por exemplo, na proteção da Muralha de Adriano, o *English Heritage* preservou apenas partes da edificação, pois as áreas arruinadas não apresentavam atrativo turístico, o que diminuiu consideravelmente os rendimentos para a manutenção do monumento. A maior parte dos lucros arrecadados pelo *English Heritage* é destinada à manutenção dos principais sítios históricos, que direciona os investimentos aos castelos, catedrais e grandes símbolos nacionais.

A receita para conservação e ampliação de políticas de preservação é originada: 66% dos rendimentos gerados através dos usos dos bens patrimoniais e da venda de material comercial (*Self generated income*); 20% de subvenção de capital oriundo de doações institucionais, governamentais e privadas (*Capital grant*); 14% de financiamento governamental (*Government funding*)<sup>95</sup>.

Embora a economia seja considerável, os gastos com a manutenção e a visitação são imensos. Deste modo, o *Historic England* fornece valiosa contribuição, mantendo atualizados os registros da situação dos bens patrimoniais – agilizando e direcionando as políticas de preservação e restauração, por ordem de necessidade. Sendo assim, boa parte dos recursos foca a manutenção da estrutura, e não dos bens integrados.

Obviamente que as mais favorecidas são aquelas de maior potencial de arrecadação através das doações e do turismo. Uma boa estratégia econômica é o grande número de voluntários que trabalham em todas as etapas dos projetos, em conjunto com os especialistas. Outra é a gama de produtos fabricados pelo *English Heritage*, possível de ser comprada nos locais de visitação ou através de site da própria instituição.

---

<sup>95</sup> Tais informações podem ser acessadas através do site do *English Heritage*, através do link <<http://www.english-heritage.org.uk/>>, acessado pela última vez em 12 de agosto de 2016.

### 3.2.3 Instituições de Proteção

Atualmente, a *English Heritage* é a mais importante instituição de preservação patrimonial da Inglaterra, tratando-se de uma instituição caritativa registrada sob o nº 1140351, e uma companhia registrada sob o nº 07447221. É licenciada pelo governo inglês para gerenciar o patrimônio nacional, através dos *Historic Monuments & Buildings Commission for England*. Embora, atualmente, eles recebam algum financiamento governamental, há o comprometimento de tornarem-se independentes até o ano de 2023.

Antes do governo se envolver com a proteção do patrimônio, os antiquários ingleses tiveram um importante papel na preservação dos bens patrimoniais, com o vandalismo praticado durante a Reforma:

Os danos causados aos monumentos religiosos legados pela Idade Média são sentidos como um atentado contra as obras vivas da nação. As associações de antiquários levantam-se como guardiãs desta herança. Criam uma estrutura de proteção, privada e cívica, que seria característica da Grã-Bretanha até o século XX (CHOAY, 2006, p. 92).

A preservação começou por iniciativa privada, do bom senso individual, pois não havia determinações específicas para a proteção dos bens patrimoniais, o que traziam consequências variadas ao patrimônio. Esta visão mais descentralizada do governo mantém-se atualmente, sob a égide da *English Heritage*, o que é uma ótica muito distante do Brasil e da França, onde as políticas patrimoniais são extremamente centralizadas.

Em 1999, a *English Heritage* absorveu um antigo órgão governamental de proteção patrimonial, o *Royal Commission on the Historical Monuments of England* (RCHME), fundado em 1908, responsável por documentar os monumentos de importância histórica e estética para a Inglaterra. O RCHME teve origem nas preocupações e críticas de David Murray<sup>96</sup> e Gerard Baldwin Brown<sup>97</sup>, que reclamavam por uma listagem dos monumentos da Inglaterra. Sem isso, afirmavam a impossibilidade de aplicar as legislações, pois não haveria conhecimento e controle sobre as construções relevantes do território inglês. Essa preocupação com o inventário complementou o

---

<sup>96</sup> Autor do livro *Archaeological Survey of the United Kingdom* (1896). Nasceu em 1842, formou-se em direito em 1863, foi assessor do reitor da Glasgow University Court entre os anos de 1896-1899. Faleceu em 1928.

<sup>97</sup> Autor do livro *Care of Ancient Monuments* (1905). Nasceu em 1849 e tornou-se um importante Historiador da Arte britânico, sendo o seu trabalho mais importante a coleção de seis volumes intitulada *The Arts in Early England* que foi iniciada em 1903 e foi um trabalho desenvolvido até a sua morte.

desejo preservacionista das cartas patrimoniais, instrumentalizando o processo de preservação.

As críticas e sugestões de Brown deram frutos. O livro intitulado *Care of Ancient Monuments*, escrito em 1905, chegou às mãos de John Sinclair, que no momento era Secretário de Estado da Escócia. A partir dos apontamentos de Brown, foi estabelecido em 14 de fevereiro de 1908, na Escócia, o *Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland*, no qual o teórico foi o primeiro comissionário. Em agosto de 1908 foi criado no País de Gales o *Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Wales*. E, em 27 de outubro de 1908, sob decreto real, foi criado o *Royal Commission on Historical Monuments of England*.

Iniciou-se então um longo processo de inventariamento do patrimônio inglês, organizado condado por condado. O primeiro, realizado no condado de Hertfordshire, foi publicado em 1910. Após, mais quarenta volumes foram executados e divulgados em setenta anos, transformados em publicações temáticas na década de 1980.

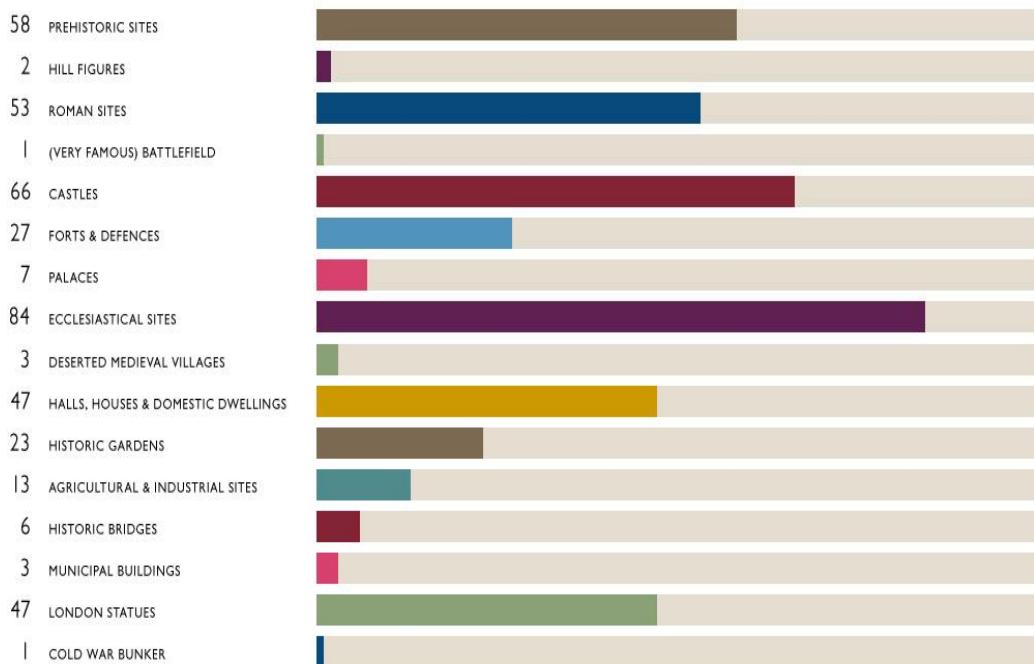
Em abril de 2015, a *English Heritage* se dividiu em dois novos órgãos. O primeiro deles manteve o mesmo nome e tornou-se uma fundação caritativa. O segundo, denominado como *Historic England*, assumiu a função iniciada pela comissão real em 1908, de manter atualizado o inventário dos bens patrimoniais e do seu estado de conservação, para orientar os procedimentos de conservação/restauração. Por conta desta divisão, o *English Heritage* recebeu do governo inglês £80 milhões destinados para a conservação dos bens sob sua tutela.

Os bens patrimoniais sob sua proteção cobrem um período de mais de seis mil anos de história da Inglaterra. Podemos ver que os bens mais preservados são patrimônios eclesiásticos (19%), que estão divididos entre catedrais e igrejas paroquiais, e os castelos (14,9%).

Embora tenha tido atenção quase exclusiva no princípio das políticas preservacionistas, hoje os sítios pré-históricos representam um total de 58 sítios patrimoniais (13%). Depois temos os sítios do período romano inglês (12%), seguido pelos edifícios públicos e as casas particulares (10%). Os outros 40% estão divididos entre pontes, palácios, jardins históricos, etc. A relação entre estes bens podem ser vistos no gráfico a seguir (*Figura 4*).

THERE ARE OVER 400 HISTORIC PLACES IN OUR CARE, SPANNING 6 MILLENNIA

including



We also manage the London Blue Plaques Scheme. Over 880 plaques have been installed to date, linking people to places.

**Figura 4:** Bens protegidos pelo English Heritage. **Fonte:** <http://www.english-heritage.org.uk/>, acessado em 4 de junho de 2015.

Por fim, temos o projeto *The Churches Conservation Trust*<sup>98</sup>(CCT), que se trata de um projeto de cunho caritativo para arrecadar recursos que serão direcionados para a preservação de igrejas inglesas que estejam em risco por conta da má condição de preservação. Criado e implementado em 1968 pelo *Pastoral Measure: Ecclesiastical Church of England*<sup>99</sup>, aprovado pelo parlamento inglês, hoje conta com 345 igrejas sob a sua proteção. Estas recebem mais de dois milhões de turistas por ano<sup>100</sup>. A organização tem papel fundamental na preservação das igrejas medievais na Inglaterra, que muitas vezes foram vistas como empecilhos para o desenvolvimento e o progresso urbanístico:

The 1960s were difficult days for historic churches. Many were falling into disrepair and some were threatened with demolition at a time when historic buildings were sometimes seen as an impediment to progress. No mechanism or organization existed for caring for churches where parishes felt they could no longer afford to keep going. If it hadn't been for the commitment of local communities [...] many of the historic churches we know and love today might have been lost. The first church saved by CCT was St Peter's Church, Edlington in the coalfields of South Yorkshire. The church had had its roof and windows

<sup>98</sup> O projeto possui um site que pode ser acessado através do link <<http://www.visitchurches.org.uk/>>, acessado pela última vez em 19 de maio de 2016.

<sup>99</sup> Conjunto legislativo direcionado apenas para regulamentar o cuidado com as igrejas da Inglaterra, em 2010 haviam ao total 124 medidas aprovadas. Estas medidas possuem o mesmo valor legal do que os Atos do Parlamento.

<sup>100</sup> Informações disponíveis em <<http://www.visitchurches.org.uk/Aboutus/Aboutus/Ourhistory/>> , acessado pela última vez em 19 de maio de 2016.

removed in an attempt to turn it into a ruin. It was a Grade I Medieval church in a disadvantaged area with few other historic or community buildings. It is now a highly valued community and arts building, regularly used by local schools and colleges.<sup>101</sup> (Disponível em <<http://www.visitchurches.org.uk/Aboutus/Aboutus/Ourhistory/>>, acessado pela última vez em 19 de maio de 2016)

Muitas igrejas sofreram arruinamentos, não fossem por projetos como o CCT muitas estariam perdidas. O importante do projeto não é apenas a conservação do patrimônio histórico religioso do medievo, mas também a inclusão destes na comunidade onde se encontram. O patrimônio é avaliado em termos de renda gerada para os negócios locais, através da quantidade de visitantes e da produção acadêmica sobre os monumentos.

No último relatório, foi verificado um aumento de £10 milhões para a economia das localidades próximas às áreas onde estão situados os bens que constam na lista de proteção do CCT. O investimento total para preservação e restauração soma £4,2 milhões. Os £10 milhões para a economia local provém de duas fontes: uma o turismo, que movimenta o comércio destas regiões (em torno de £6 milhões); outra é a contratação de mão de obra na preservação e na restauração das igrejas, cujo trabalho é buscado preferencialmente nas comunidades onde estão os monumentos (em torno de £4 milhões). Fora a questão financeira, a participação da comunidade se dá através do uso dos espaços preservados. Em 2015, mais de 4000 eventos (comunitário, artístico e educacional) aconteceram no interior das igrejas protegidas.

Desde 2010, o CCT tem um papel ativo na descoberta e na restauração de pinturas parietais das igrejas inglesas. Do total de 345 templos, foram descobertas ornamentações murais em 80 deles, que datam do século XII ao XIX, e as investigações continuam.

---

<sup>101</sup> Tradução da Autora: “Os anos 1960 foram dias difíceis para igrejas históricas. Muitas foram caindo em desuso e algumas foram ameaçadas de demolição num momento em que edifícios históricos foram, por vezes, vistos como um impedimento para o progresso. Não havia nenhum mecanismo ou organização existe para cuidar de igrejas onde as paróquias sentiam que não podiam mais se darem ao luxo de continuar. Se não tivesse sido pelo o compromisso das comunidades locais [...] muitas das igrejas históricas que conhecemos e amamos hoje poderiam ter sido perdidas. A primeira igreja salva pela CCT foi a igreja de St Peter, Edlington nas bacias de South Yorkshire. A igreja teve seu telhado e janelas removidas em uma tentativa de transformá-la em uma ruína. Era uma igreja medieval de Grau I em uma região desfavorecida em termos de edifícios históricos da comunidade. Agora é uma construção da comunidade, com arte altamente valorizadas, regularmente utilizado por escolas e faculdades locais.”

### 3.3 Preservação de Pinturas Parietais

No último século, muitas pinturas parietais medievais foram reveladas. Sob os estuques das paredes igrejas e palácios encontram-se verdadeiros tesouros do período feudal. Parte deste trabalho deve-se aos esforços do CCT. A preservação e os restauros exigidos para a compreensão do conteúdo imagético não são fáceis e dependem do estado de arruinamento e da técnica empregada em cada pintura. As recomendações feitas pelo ICOMOS auxiliam o contato com tais pinturas.

Uma das primeiras indicações do ICOMOS para as pinturas parietais é a da preservação *in situ*. Embora seja fundamental manter a pintura no suporte, para a sua compreensão, isto acarreta complicações, pois o prédio que esta integra deve estar em condições adequadas ao restauro. A Carta de Veneza, de 1964, destaca a conservação dos bens integrados (incluindo as pinturas parietais), cujas intervenções devem priorizar a permanência ao suporte, a menos que o estado da parede coloque em perigo a sobrevivência da ornamentação mural.

Outras questões problemáticas se incluem no processo de preservação deste patrimônio: “os restauros frequentes, as revelações desnecessárias, e o uso de métodos e de materiais inapropriados podem resultar em danos irreparáveis” (ICOMOS, 2003, p. 2). Estes problemas indicam a falta de qualificação dos profissionais para a restauração das pinturas parietais.

Considerando estas problemáticas, o ICOMOS determinou passos que devem ser seguidos no processo de restauro. O primeiro é a inventariação, que dê conta do patrimônio a ser resguardado e que deve ter proteção contra danos e depredações por lei, o inventário permite este controle. Segue-se o reconhecimento e o registro do estado em que se encontra o bem, que permite o planejamento e o andamento das intervenções. Interferências que possam afetar a integridade das pinturas devem ser pausadas, até que seja feita uma análise detalhada dos possíveis impactos, para, só então, permitir ou não a continuidade do trabalho. Outra questão importante é a produção científica sobre as pinturas. As pesquisas revelam os modos de tratamento, o que só pode ser realizado através de uma abordagem multidisciplinar.

Os processos de investigação e de intervenção devem ser cuidadosamente documentados, com os mais diferenciados meios: desenhos, fotografias, filmagens, relatórios, dentre outros. Tal documentação deve ser copiada e mantida *in situ*, e deve ser disponibilizada ao público.

Elemento fundamental é a manutenção das pinturas através do processo de conservação preventiva. Segundo o ICOMOS, tal metodologia consiste na “criação de condições favoráveis à minimização da degradação, e evitarem-se tratamentos curativos desnecessários, prolongando-se assim a amplitude de vida das pinturas murais” (ICOMOS, 2003, p. 4). Deste modo, devem ser controlados os elementos do micro e do macro ambiente. Os profissionais devem atentar: para a umidade relativa do ar; para a circulação de turistas; para a estrutura/suporte das pinturas.

Ao efetuar ações de intervenção o profissional deve ter sempre em mente que a pintura parietal é parte integrante da fábrica arquitetônica, ou seja, de seu suporte, e este deve ser levado em consideração no momento das atividades de restauro. Assim sendo, cada intervenção levará em consideração a especificidade da pintura e da arquitetura envolvida no processo. Também é salientado:

O envelhecimento natural é um testemunho da passagem do tempo e deve ser respeitado. Devem ser preservadas as transformações químicas e físicas, caso a sua remoção seja prejudicial. Os anteriores restauros, adições e sobre-pinturas fazem parte da história da pintura mural. Devem ser encarados como testemunhos das interpretações passadas e avaliados criticamente. (ICOMOS, 2003, p. 4).

Segundo esta concepção, não se deve despir a pintura parietal de sua historicidade em busca de uma originalidade inatingível. Os processos climáticos e temporais fazem parte da significação patrimonial. Desta forma, o objetivo do restauro é facilitar a legibilidade da forma e do conteúdo das pinturas murais, respeitando sempre sua especificidade. Parte fundamental do restauro é que todas as reconstituições estejam claras ao público, utilizando materiais e técnicas que se destaquem do original, para evitar a criação de um falso histórico. Todas as intervenções devem ser passíveis de remoções futuras.

Dado o estado em que algumas pinturas parietais são encontradas, principalmente aquelas cobertas por estuques, são necessárias medidas emergenciais de atuação. Em casos extremos, recomenda-se o destacamento e a transferência para ambientes favoráveis. Mas, este é um processo irreversível, que afeta a composição física do ambiente arquitetônico e a leitura das pinturas parietais. Após o processo de estabilização e de restauração, se for possível, indica-se que a pintura retorne ao seu suporte original. Outra medida emergencial é a adição de camadas protetoras, que devem ser feitas com material específico e compatível com a composição dos elementos químicos das obras.

O conhecimento técnico das pinturas parietais é parte fundamental de qualquer processo de restauração. As fontes literárias medievais são de valor imprescindível. Uma das obras utilizadas até os dias atuais é o livro escrito no início do século XV por Cennino d'Andrea Cennini<sup>102</sup>, *Il libro dell' Arte o Trattato dela Pittura*, que apresenta diversas técnicas, informa sobre os pigmentos, sobre o uso de diferentes pincéis, sobre os procedimentos pictóricos, desde o esboço até a finalização das pinturas murais (BOSKOVITS, 1973).

Concluído o restauro, a preservação deve ser contínua, como já citamos nos procedimentos de conservação preventiva, para que a pintura parietal tenha sua integridade assegurada e possa, de forma segura, ser exposta ao público. Posto que a intenção final da salvaguarda é a disseminação do conhecimento histórico e estético que o patrimônio proporciona.

Após a compreensão dos diversos processos históricos e conservacionistas que nos apresentam as nossas fontes em determinados estados de preservação, vistos ao longo deste capítulo e do anterior, iremos nos dedicar à análise destas pinturas daqui em diante. A análise mostrou-se complexa por conta do estado fragmentário em que muitas pinturas se encontram, de modo que foi necessário efetuar edições nas imagens<sup>103</sup> durante o processo analítico e os elementos que mesmo assim não foram reconhecíveis ou encontrados em nosso levantamento bibliográfico, não foram identificados, para nos afastarmos de um processo de aproximações que podem levar a conclusões errôneas.

---

<sup>102</sup> Pintor italiano, nascido Colle di Val d'Elsa, na Toscana e faleceu em Florença. Viveu aproximadamente entre 1370-1440 e foi aluno de Agnolo Gaddi. Seu livro encontra-se digitalizado e disponível para download no Internet Archive através do link <[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_cTxwu6alJfwC](https://archive.org/details/bub_gb_cTxwu6alJfwC)>, acessado pela última vez em 12 de agosto de 2016.

<sup>103</sup> As edições consistiram no ajuste da nitidez, brilho e contraste das imagens. Foram feitas ampliações, recortes e as imagens foram transformadas em negativos para auxiliar a visualização de seus contornos. Os programas utilizados no processo de edição foram: *Picasa 3.9.141*, *Gimp 2.8.16* e *Adobe Photoshop CC 2015.0.1*. No corpo do trabalho apresentamos as imagens originais, sem as edições utilizadas para o auxílio da identificação dos elementos.

## 4 PINTURAS PARIETAIS MORALIZANTES: OS SETE PECADOS E OS TRABALHOS DE MISERICÓRDIA NA INGLATERRA

### 4.1 A construção da noção de pecado e virtude

Antes de analisarmos as pinturas em si, é fundamental que se reflita sobre o papel que a ideia de pecado e da virtude exerciam no contexto em que tais pinturas foram feitas. A noção do Pecado era algo que norteava constantemente a mentalidade cristã no período medieval. Segundo Carla Casagrande e Silvana Vecchio:

Os homens e as mulheres da Idade Média aparecem dominados pelo pecado. A concepção de tempo, a organização do espaço, a antropologia, a noção do saber, a ideia do trabalho, as ligações com Deus, a construção das relações sociais, a instituição de práticas rituais, toda a vida e a noção de mundo do homem medieval gira em torno da presença do pecado (CASAGRANDE; VECCHIO, 2006, p. 337).

As representações dos pecados vão muito além das árvores que as representam alegoricamente, os acontecimentos e a consequência dos atos pecaminosos estão sempre presentes como lembretes. Nas imagens das igrejas medievais, sejam em cenas da morte do homem, da morte de Cristo, do Juízo Final, do Céu e do Inferno, a ideia do pecado e as consequências dos atos pecaminosos estão disseminados. Lembretes visuais instigavam os fiéis ao entrarem em uma igreja, simbolizavam os pecados humanos, responsáveis pelo sofrimento de Cristo, enviado por Deus para redimí-los.

Criações plásticas como estas podem ser vistas, por exemplo, nos chamados “Os Instrumentos da Paixão”, encontrados ainda hoje nos azulejos medievais da Igreja do Priorado em Great Malvern, do século XV. Elementos semelhantes são retratados nos vitrais do templo, e reforçam o sofrimento imposto à Cristo pelos erros da humanidade, martirizado pelos pecados dos homens.

Os Sete Pecados Capitais não são citados na Bíblia Sagrada, apesar de serem fundamentais para a episteme medieval. Estes foram compilados pelo Papa Gregório por volta de 590 d. C.<sup>104</sup>, baseado nos oito pensamentos pecaminosos elencados por Evagrius Ponticus<sup>105</sup>, um monge cristão que viveu em meados de 375 d. C, e que após passar por

---

<sup>104</sup> Epístola, *Moralia on Job* (esp. XXXI.45).

<sup>105</sup> Evagrius Ponticus, *De octo spiritibus malitiae* (PG 79: 1157). Documento disponível em grego no site: <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z\\_03450399\\_Evagrius\\_Ponticus\\_De\\_octo\\_spiritibus\\_malitiae\\_MGR.pdf.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_03450399_Evagrius_Ponticus_De_octo_spiritibus_malitiae_MGR.pdf.html)>, acessado pela última vez em 5 de novembro de 2015.

um período de privação auto imposta no deserto egípcio organizou os piores sentimentos e tentações que o abateram.

A lista de Evagrius não foi muito difundida até sua reorganização no século VI. Em torno de 400 d.C, seu contemporâneo e advogado Aurelius Clemens Prudentius escreveu a obra intitulada *Psychomachia*<sup>106</sup> (Batalha da Alma), de fundamental importância para o Ocidente. O livro contém uma lista de pensamentos, ações terríveis e boas, uma alegoria da ambiguidade humana entre o vício e a virtude. A obra tornou-se popular na época, pois os vícios e as virtudes são personificados por seres que falam e sentem, muito próximo da realidade e das pessoas para quem se destinava. Peculiaridade muito importante do *Psychomachia* é que o conteúdo do livro não simboliza apenas uma luta das pessoas para salvar suas almas: em essência, é uma batalha entre os valores do cristianismo e o paganismo.

Para que seja possível o entendimento da concepção dos pecados é necessário compreender a relação simbiótica que estes têm entre si. Por isso, deve-se sempre analisar a constituição visual dos mesmos em um conjunto, nunca isolando um pecado do outro.

Pensando nas características gerais atribuídas aos Pecados, começaremos por aquele que é considerado o pior entre todos: a Soberba. Tal pecado, responsável pela rebelião e queda do anjo Lúcifer, era originalmente dividido em duas categorias por Evagrius Ponticus, como a Vaidade e Orgulho. Esses sentimentos estão presentes em diversas mitologias de outras culturas, e aparece com frequência em muitos mitos gregos, como: Ícaro e sua intenção de voar, superando os demais indivíduos; Narciso, apaixonado pela própria imagem; Aracne, desafiando Atena por sua soberba excessiva. Ao fim, todos sucumbem por conta da soberba, castigados com a morte ou com uma maldição.

Para os gregos este pecado se denominava *Húbris*, temática recorrente no campo filosófico, nas tragédias e na mitologia, nas quais os protagonistas muitas vezes eram tomados pela soberba e sofriam o castigo por sua arrogância desmedida. Havia inclusive uma deusa que personificava essas peculiaridades. A lista de personagens que sofreram de *húbris* é grande: Agamenon, Cassandra, Édipo, Euforvo, Orestes, Páris, Quíone, etc.

---

<sup>106</sup> Poema disponível em latim no site: <<http://www.thelatinlibrary.com/prudentius/prud.psycho.shtml>>, acessado pela última vez em 4 de novembro de 2015.

Evagrius descreveu a Soberba como “*Tumor da alma*”, especialmente propenso a encaminhar o fiel para outros pecados. Para o Papa Gregório era a semente do mal, o próprio princípio do pensamento pecaminoso e do ato do pecado.

A alegoria da queda de Lúcifer é um grande e poderoso demonstrativo do poder catastrófico da Soberba, responsável por dar início a uma cadeia de males e sofrimentos para a humanidade em sua experiência mundana, que passam por uma série de prazeres, e depois pelas provações e sofrimentos necessários para a expiação dos primeiros. O pecado dos anjos é a Soberba, por conta do fascínio que exerce sobre as criaturas de Deus.

A Soberba simboliza o egocentrismo exacerbado pela vaidade, ou pelo orgulho. Presente na soberba aparente da nobreza, que para a manutenção e a propagação do próprio status social, comete este pecado. Se presentifica também no clero, que para a legitimação da verdadeira fé, afirma-se em exibições ritualísticas que não deixam de ser atos soberbos.

A Soberba, em essência, leva os homens à categoria de desafiadores de Deus, da autoridade e da ordem divinamente estabelecidas, é um pecado que questiona os comandos divinos, cega as criaturas, não lhes permitindo ver Deus e o bem, por isso tanto é o seu destaque dentro da filosofia medieval.

A Preguiça era inicialmente listada por Evagrius como duas tentações – *acedia* e *tristitia* – que Gregório combinou na Preguiça. Apesar da aparente inocência deste pecado, dele provêm os sofrimentos, a fome, as doenças. A falta de iniciativa para alterar esta realidade é considerada uma aversão ao trabalho e ao esforço. O trabalho é uma determinação de Deus, após a expulsão do Paraíso. O ócio é um mal para o homem, e para o desenvolvimento da sociedade.

Nos bestiários<sup>107</sup> medievais, as formigas são exemplos nos quais os indolentes deveriam se espelhar. As formigas labutam pelo grupo, e são capazes de prover as necessidades de uma comunidade, pois não se abatem pela Preguiça. Portanto, a preguiça afeta o bem-estar do indivíduo e de sua família, como também da comunidade, que só funciona se todos executarem seu papel num mundo interligado, no qual todos obedecem uma ordem divina.

---

<sup>107</sup> Tratam-se de obras de cunho moralizante sobre animais, reais ou imaginários, que em alguns casos contemplam elementos minerais e a flora. Nem todos os bestiários possuem ilustrações, mas de um modo generalizante são compostos por textos e por imagens.

Sintomas que hoje em dia associamos à depressão clínica, durante o período medieval significavam o desespero pessoal pela falta de fé em Deus e em seu poder divino, numa apatia pela Sua criação, para com a vida e as suas obrigações. Uma atitude pecaminosa influenciada por demônios, em especial a *Noonday*, segundo Evagrius. Mais tarde, o demonólogo Binsfeld associou a Preguiça à *Belphegor*. O pecado da Preguiça muitas vezes culminava na atitude suicida, grande transgressão da lei divina. No momento em que a pessoa interrompe a vida que Deus lhe concebeu, pratica um ato impossível de ser redimido, e não alcança o perdão.

A Ira reveste-se de importância por suscitar o caráter destruidor dos homens, quando se colocam fatalmente uns contra os outros. Na tradição estabelecida pelo cristianismo, em que a Soberba é tida como a maior forma de pecado, para Evagrius, a Ira é o mais preocupante, pois cega os indivíduos para Deus e para os seus iguais.

Uma de suas definições está no desejo de vingança, que no código medieval era um mal necessário e regulamentador da sociedade, utilizada para manutenção da honra e dos privilégios. Assim, a violência é compreendida dentro do sistema social do medievo como necessária, e até mesmo como um direito pessoal ou comunitário, que anula a ideia de vínculo com o pecado da Ira. Segundo Claude Gauvard:

Para ela<sup>108</sup>, a violência é o resultado de um encadeamento de fatos necessários à manutenção da honra ou do renome, qualquer que seja a procedência social dos indivíduos, sejam eles nobres ou não nobres. A violência não está então ligada a um estado moral condenável em si; é o meio de provar a perfeição de uma identidade (GAUVARD, 2006, p. 606).

Este distanciamento do pecado da Ira, em geral associado a um ato não passível de controle racional, entra em contradição com a ideia medieval de violência codificada, que obedece às regras e estágios, não sendo, portanto, um instinto irracional ou primitivo, mas uma ação ritualizada. A violência aceitável não é contaminada pelo pecado, ela é oficializada por um sistema muito rígido de preceitos.

Outras religiões, como a Islâmica, abordam a Ira como um problema, sendo um mal intrínseco ao ser humano, na qual é necessário “domar” os sentimentos danosos. Segundo Dante, o pecado da Ira localiza-se no quinto nível do inferno, os pecadores lá condenados espancam-se mutuamente, tentando sair das águas do rio *Extix*, revivendo a sua ira de modo interminável, condenados pela própria insanidade de sua violência.

---

<sup>108</sup> Refere-se à Idade Média.

A Luxúria, ao contrário dos demais pecados, possui caráter particularmente ocidental e medieval, originado do Oriente Médio. Remete ao próprio corpo e ao corpo dos outros, transformados em objetos do pecado, em pensamentos e atos, o que não procede da tradição judaica.

Em Roma, as demarcações urbanas inicialmente eram feitas com símbolos fálicos chamados *hermas*, signos de boa sorte e fertilidade relacionados ao deus Hermes. Estes se modificaram com o tempo. O Vaticano exigiu que os falos das estátuas fossem amputados, por serem considerados imorais e alusivos ao pecado da Luxúria.

Nas religiões consideradas pagãs, é comum os deuses se originarem das relações sexuais com outros deuses, que podem ou não estabelecer uma vida conjugal, familiar, ou ainda que têm filhos em relacionamentos ocasionais. No cristianismo, a sexualidade divina desaparece, a mãe de Cristo é uma virgem. Portanto, não passível de uma concepção carnal, como nas religiões pagãs.

No transcorrer da história cristã, o clero tornou-se celibatário, o que remete a uma castidade que teologicamente aproxima os homens de Deus, mas que possui efeitos econômicos profundos, não repartindo as riquezas da igreja com os familiares dos padres. A compilação de Jacopo de Varazze<sup>109</sup> salienta o fato de a virgindade ser um precedente à santidade.

Os pecados possuem uma interligação, e alguns se aproximam mais, outros, menos. Dois pecados que muito se combinam e que muitas vezes a prática de um leva ao outro, seriam a Luxúria e a Gula.

A Luxúria possuía seu demônio, este era *Asmodeus*. Assim como os outros demônios, que possuíam seu contingente de ajudantes para tentar a humanidade, *Asmodeus* tinha as *súccubu*<sup>110</sup>, que ao mesmo tempo em que proporcionavam prazeres incríveis, podiam consumir a energia vital, além de ocasionar a danação da alma.

No medievo, o conceito de dualismo (Bem e Mal) era fundamental, e para cada ação temos um correspondendo contrário. Esta é uma forma de pensamento investigada

---

<sup>109</sup> Nos referimos à coleção hagiográfica escrita por Jacopo, intitulada como Legenda Aurea, escrita no século XIII.

<sup>110</sup> Demônios ou entidades sobrenaturais femininas de tradição cristã-medieval, que aparecem nos sonhos dos indivíduos. Sua intenção é a sedução do homem, em geral através de iniciativas sexuais. Há uma contraparte masculina que tenta as mulheres, chamado de *incubus*.

por Mani <sup>111</sup>, que – embora tenha sido muito criticado por teólogos e filósofos medievais, entre eles Santo Agostinho – desenvolveu essa maneira de ver o mundo através de polos opostos, que se popularizou no pensamento popular.

Correspondente aos Vícios temos as Virtudes, uma lista que também é derivada da obra de Prudentius e elencada da seguinte forma: *Castitas* (Castidade é oposta à Luxúria); *Caritas* (Caridade é oposta à Avareza); *Temperantia* (Temperança é oposta à Gula); *Industria* (Diligência é oposta à Preguiça); *Patientia* (Paciência é oposta à Ira); *Benevolentia* (Bondade é oposta à Inveja); *Humilitas* (Humildade é oposta à Soberba).

Além das virtudes de Prudentius, existe uma divisão em virtudes cardinais e teológicas inspiradas no classicismo. As obras de Platão e de Aristóteles já enalteceram o conjunto de virtudes que, no Novo Testamento, se converteram em valores cardinais (Justiça, Fortaleza, Prudência e Temperança) e teológicas (Fé, Esperança e Caridade), conhecidas como Virtudes Celestiais (KREEFT, 2001).

As virtudes auxiliavam os cristãos a se afastarem das tentações, de modo que a busca pelo bem eliminava o mal. Embora se tenha uma longa tradição eclesiástica e filosófica sobre as virtudes e as indignidades humanas, a popularização não se deu necessariamente por obras teológicas.

No século XIV, uma obra é fundamental na concepção dos Pecados, das Virtudes, do Inferno, do Purgatório e do Céu, trata-se da *Divina Comédia*<sup>112</sup> de Dante Alighieri. Escrita, possivelmente, entre os anos de 1308 e 1320, foi finalizada apenas um ano antes da morte de Dante, e se tornou extremamente popular já na época de sua publicação. Os poemas de Dante retratam as suas passagens pelos diferentes espaços do além-vida, viajando pelo Inferno, pelo Purgatório e pelo Paraíso. Causou profundos impactos sociais, e influenciou o comportamento da sociedade do período. De modo que “convinced that the poem could have a profound practical effect on the Florentine community, the

---

<sup>111</sup> Mani, Manes ou Maniqueu foi um profeta irariano, fundador do maniqueísmo no século III, sendo esta uma interpretação do zoroastrismo conciliado com o cristianismo primitivo. A religião gnóstica por ele proposta foi muito difundida na Antiguidade tardia e considerada herética durante o medievo. Porém, as propostas dualistas eram extremamente populares no ocidente medieval.

<sup>112</sup> Inicialmente chamava-se apenas Comédia, porém, Giovanni Boccaccio, escritor italiano e crítico literário, foi um dos principais críticos da obra de Dante, e admirado com a grandeza da obra chamou-a de Divina, passando a ser conhecida então como a Divina Comédia em uma edição de 1555. Boccaccio foi responsável por escrever a primeira biografia que temos de Dante.

commune of Florence paid Boccaccio to lecture on the poem in the church of Santo Stefano in Badia”<sup>113</sup> (LUMMUS, 2011, p.65).

No Inferno de Dante são encontrados os mais diferentes tipos humanos que caíram em desgraça, todos sofrendo em seus nove círculos infernais. Nos versos destes poemas temos toda uma visão cósmica de sujeitos sociais, de ações e consequências, tudo orquestrado pelo esquema dantesco, um mundo composto em 14.233 versos hendecassílabos.

A obra escrita em italiano vulgar causou grande furor na região do mediterrâneo. Porém, sua influência no norte europeu foi prejudicada pela barreira linguística. Apenas no século XIX, William Blake<sup>114</sup> introduziu, junto com outros autores do romantismo, os poemas dantescos na cultura inglesa. A Divina Comédia foi para o inglês no início do século XIX, por Henry Francis Cary.

Salientamos a obra de Dante para destacar as representações alegóricas que se repetem nas pinturas parietais inglesas, que se desenvolvem num contexto próprio, mesmo diante de obras de grande relevo da cultura ocidental. Pois, como frisamos, durante a nossa pesquisa, o medievo é composto de diversas realidades heterogêneas e, só estudando de modo bastante específico teremos uma devida apropriação para análise.

Embora as Virtudes sejam a contrapartida dos Vícios pecaminosos, na Inglaterra as pinturas murais ocupam-se dos Trabalhos Misericordiosos, e não em grande número das Virtudes, de modo que em nossa pesquisa optamos pelo estudo das Árvores que apresentam os Trabalhos de Misericórdia Corpóreos, pinturas que se tornaram muito populares após a Grande Mortandade. Tais trabalhos misericordiosos seriam parte cotidiana da vida do homem medieval:

Among scholars of the medieval period, it is the seven ‘corporal’ works of mercy which are well known, and I can safely generalize that the corporal works were indeed quite familiar to the medieval person as well. In numerous sermons, treatises, biblical exegeses, letters, epistles, and mystical writings known to us today, there are continual references to feeding the hungry, giving drink to the thirsty, clothing the naked, sheltering the homeless, visiting the sick, burying the dead and comforting in prison. These corporal works of mercy and in particular the giving of

---

<sup>113</sup> Tradução da Autora: “Convencida de que o poema poderia ter um profundo efeito prático sobre a comunidade florentina, a comuna de Florença pagou Boccaccio para fazer palestras sobre o poema, na igreja de Santo Stefano em Badia”

<sup>114</sup> Poeta, pintor e gravurista inglês. Nasceu em 1757 e faleceu no ano de 1827. Embora não tenha sido muito reconhecido em vida, hoje estudiosos o consideram um artista seminal em termos de romantismo inglês.

alms to accomplish them vicariously appear to be a consistent activity of the devout medieval Christian and a significant aspect of the penitential life<sup>115</sup> (DAVIS, 1999, p. 252).

Estes atos caridosos, que intencionam o conforto do corpo do outro, foram, como podemos ver, amplamente praticados e estimulados durante o medievo. Eles são, de maneira simultânea, caridade e penitência pessoal. Ao mesmo tempo em que auxiliam o próximo, também servem ao próprio caridoso, que cumpre penitência pelos seus erros, como uma forma de pagar pelos pecados cometidos.

Na Inglaterra, temos uma série de pinturas parietais que se debruçam sobre esta temática, sendo que a sua profusão aconteceu a partir do século XIV (TRISTRAM, 1955). O que de fato exercia grande influência no imaginário da cristandade europeia era a crença num Terceiro Lugar, que não temos nas Escrituras: o Purgatório<sup>116</sup>. Esse novo espaço surgiu na segunda metade do século XII e aparece de forma constante nos séculos seguintes. Foi posteriormente criticado por Lutero, exatamente por este considerar uma invenção que não constava nas Escrituras sagradas (LE GOFF, 1993). Tal crença é fundamental para o modo de pensar do homem medieval:

Esta emergência, esta construção secular da crença no Purgatório supõe e provoca uma modificação substancial das perspectivas do espaço-tempo do imaginário cristão. Ora essas estruturas mentais do espaço e do tempo são o esqueleto da maneira de pensar e de viver de uma sociedade. Quando essa sociedade está totalmente impregnada de religião, como a cristandade da longa Idade Média que se prolongou da Antiguidade tardia até à revolução industrial, mudar a geografia do além, do universo, portanto, modificar o tempo do após vida, portanto a ligação entre o tempo terrestre, histórico e o tempo escatológico, o tempo de existência e o tempo de espera, significa operar uma revolução mental lenta, mas essencial. À letra, é mudar a vida. (LE GOFF, 1993, p. 15-16)

Esta nova geografia do Além, baseada na concepção de uma terceira esfera espacial, alterou, portanto, o pensar sobre a pós-vida, modificando o modo de viver e de

---

<sup>115</sup> Tradução da Autora: “Entre os estudiosos do período medieval, os sete trabalhos corpóreos de misericórdia são bem conhecidos, e eu posso generalizar com segurança que as obras corporais eram de fato bastante familiares aos medievais. Em numerosos sermões, tratados, exegeses bíblicas, cartas, epístolas e escritos místicos conhecidos por nós hoje, há referências contínuas para alimentar os famintos, dar de beber a quem tem sede, vestir os nus, abrigar os sem-teto, visitar os doentes, enterrar os mortos e reconfortar os presos. Estas obras de misericórdia corporais e, em particular, a doação de esmolas para realizá-las vicariamente parecem ser uma atividade consistente do cristão devoto medieval e um aspecto significativo da vida penitencial.”

<sup>116</sup> A palavra latina *purgatorium* surgira apenas no final do século XII para denominar este terceiro lugar no além-vida. Como é destacado por Jacques Le Goff (1993), não é possível datar com precisão o nascimento de nenhuma crença, incluindo a crença no purgatório, porém, atento à cronologia das palavras, fundamentais no seio social, é possível ver a emergência desta crença de modo avassalador. Do século XII em diante o purgatório aparece com força em diversos meios documentais, sendo impossível negar sua presença no imaginário medieval.

encarar outra existência, muito mais importante que a eterna. Este estágio de expiação teve forte impacto, pois para aqueles que morreram ainda nas graças divinas, embora tenham pecados em suas bagagens, sofrerão um período de reparação para poder entrar no Reino dos Céus. A condenação não é a única opção, o perdão advém da penitência, que é única e individual, pois depende da conduta em vida de cada cristão. Por isso, Le Goff salienta que alterar as concepções dos espaços além-vida, é alterar a própria vida.

A crença no julgamento dos méritos dos mortos está intrinsecamente ligada às religiões de insurreição, assim como a noção da possibilidade de absolução frente ao arrependimento e da mortificação, que se consolida através da crença de um Ser misericordioso. Os pecados, portanto, não levam para condenações para as quais não há alternativa. O Purgatório permite este caminho de esperança diante do Inferno.

Além disso, o Purgatório coloca uma carga significativa sobre o crente. Há uma separação entre o individual e o coletivo, pois a expiação é medida de modo exclusivo, a partir das escolhas de cada um. Permite também uma justa relação entre os Santos e os Justos que ascendem diretamente aos Céus, daqueles cujos pecados são veniais e perdoáveis. Afasta os pecadores para os quais o Inferno é reservado (LE GOFF, 1993).

Nas artes visuais, assim como nas definições de pecado e virtude, temos variações, pois a compreensão do bem e do mal e as ações correspondentes são dinâmicas, numa constante elaboração. O autor Adolf Katzenellenbogen (1989) destacou dois tipos de representações artísticas dos vícios e das virtudes, através de duas classes básicas, uma dinâmica e outra estática:

While the first group demonstrates the necessary practical settling of issues between good and evil, the second group gives the observer theoretical insight into the essential nature of those forces and their relations to one another<sup>117</sup> (KATZENELLENBOGEN, 1989, p.3).

No primeiro grupo destacou que há uma luta entre as forças do bem e do mal, num processo dinâmico. Neste grupo o autor ressaltou a forte influência da obra de Prudentius, e da construção de alegorias que se digladiam, cujo desfecho sempre se dá com o triunfo das Virtudes. As cenas de escadarias onde se apresentam os pecadores e os bons fiéis também se enquadram nesta primeira categoria (KATZENELLENBOGEN, 1989).

---

<sup>117</sup> Tradução da Autora: “Enquanto o primeiro grupo demonstra o necessário arranjo prático das questões entre o bem e o mal, o segundo grupo dá a visão teórica ao observador sobre a natureza essencial dessas forças e suas relações umas com as outras.”

No segundo grupo, denominado como estático, encontramos alegorias que representam as características dos Pecados e das Virtudes, de modo a sintetizar o conceito. As imagens alegóricas devem tornar claras as características específicas de cada ato que deve ser praticado ou evitado (KATZENELLENBOGEN, 1989). As pinturas murais que analisamos em nossa pesquisa se encaixam, em sua maioria, nesta segunda categorização.

As construções visuais, fundamentais na transmissão dos conceitos teológicos, se concretizavam através do emprego de alegorias e de metáforas:

Educating religious and laity about the underlying moral and theological concepts of virtues and vices was an important part of Christian education during the High and Late Middle Ages. Virtues and vices, as abstract notions, have lent themselves to representation throughout history by means of metaphor and allegory<sup>118</sup> (MARCHESE, 2013, p. 359).

Tais variações dos temas e do modo como estes eram dados a ver se modificaram constantemente no medievo, pois não existia o ímpeto de preservacionismo, tão típico do nosso tempo. Pelo contrário, durante a Idade Média as inovações técnicas, artísticas e arquitetônicas eram empregadas com entusiasmo, como modo de atualização e enriquecimento das igrejas. Assim sendo, as pinturas parietais eram modificadas sem pesar, de modo que é muito difícil encontrarmos exemplares anteriores aos séculos XIV e XV, na Inglaterra (ROSEWELL, 2008), o que justifica nosso recorte temporal.

## 4.2 As representações murais: análise iconológica e formal

Nesta seção faremos a análise iconológica e formal das pinturas parietais selecionadas para esta pesquisa. Primeiramente, destacamos que a análise foi feita através da metodologia proposta por Erwin Panofsky, estabelecendo três fases por ele propostas: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. Tal como o conhecemos, o método foi formulado a partir das experiências práticas de Panofsky. Sendo assim, podemos dizer que a prática precedeu a teoria (MOLINA, 2010, p. 41).

O ensaio escrito por Panofsky em 1921, sob o título “*A História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos*”, é uma análise prática, só

---

<sup>118</sup> Tradução da Autora: “Educar os religiosos e os leigos sobre os conceitos morais e teológicos básicos sobre as virtudes e os vícios era uma parte importante da educação cristã durante a Alta e Baixa Idade Média. Virtudes e vícios, como noções abstratas, deram-se a representação ao longo da história por meio da metáfora e da alegoria.”

organizada em um texto publicado em 1939, e que se tornou um de seus trabalhos mais conhecidos, se não o mais conhecido, “*Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte na Renascença*”. Porém, ele já havia tentado apresentar a formulação de seu método anteriormente:

Panofsky confronted the difficult task of presenting his method theoretically four times, twice while he was still in Germany (in the introduction to a collection of essays, *Hercules am Scheideweg* that appeared in 1930, and in an article in the journal *Logos* of 1932) and twice in the USA (in the introduction of *Studies in Iconology* of 1939, and, finally in a chapter in *Meaning in the Visual Arts*).<sup>119</sup> (HATT; KLONK, apud MOLINA, 2010, p. 25)

O método apresenta três níveis analíticos, intercambiáveis. Cada nível desenvolve um tipo de análise e um tipo de significado. Primeiramente o pré-iconográfico ou de “*significado natural*”, no qual deve-se apenas elencar os ícones explorados na obra, como mera identificação de objetos. Segue-se o iconográfico, que está ligado ao “*significado convencional*”, no qual deve-se distinguir as cenas, reconhecer a narrativa geral, o que já pressupõe um arcabouço cultural maior que o primeiro nível que permita tal reconhecimento. Por fim, o iconológico, voltado ao “*significado intrínseco*”, principal objetivo dentro da análise de Panofsky.

Ao lado (*Tabela 1*) criamos um organograma que organiza as etapas e suas especificações, que são compostas por capacidades e necessidades diferenciadas dependendo do momento analítico.

Dissertando de modo mais

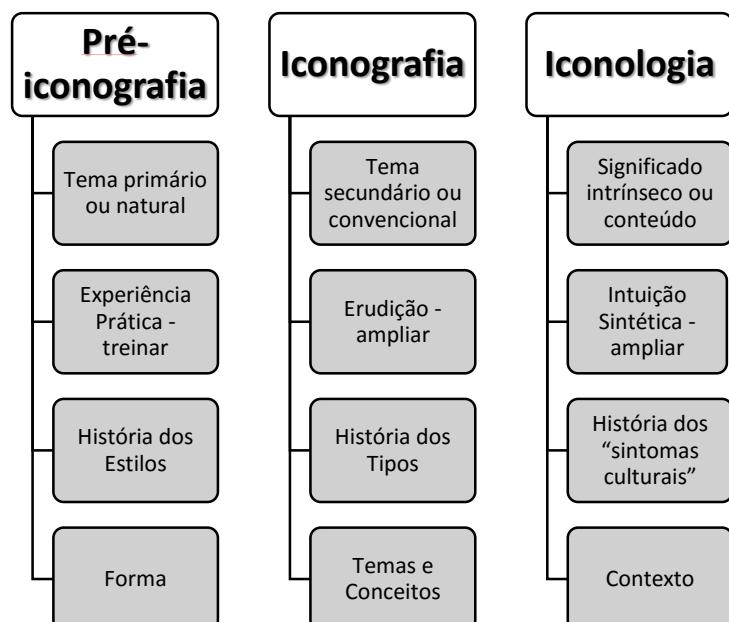


Tabela 1: Organização do método de Panofsky

<sup>119</sup> Tradução da Autora: “Panofsky enfrentou a difícil tarefa de apresentar o seu método teoricamente quatro vezes, duas vezes enquanto ele ainda estava na Alemanha (na introdução de uma coletânea de ensaios, *Hercules am Scheideweg* que foi publicado em 1930, e em um artigo na revista *Logos* de 1932) e duas vezes nos EUA (na introdução de *Estudos em iconologia* de 1939, e, finalmente, em um capítulo do livro *Significado nas Artes Visuais*).

minucioso, o primeiro passo do procedimento parte da experiência e do reconhecimento e da enumeração das figuras distribuídas na pintura, ou seja, do “mundo das formas puras, assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais, pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria a descrição pré-iconográfica de uma obra de arte” (PANOFSKY, 1979, p. 50).

É no momento pré-iconográfico que deve ser feita a identificação do tema primário, através da identificação visual das formas, e está diretamente ligado ao conhecimento da História dos estilos, através da sapiência de como em diferentes momentos históricos certos objetos foram representados, para que então seja possível a correta tipificação. Para que tal ambição seja alcançada é necessário que a experiência prática da qual nos fala Panofsky seja treinada, pois os mesmos elementos são representados de modo diferente através dos tempos, e o olhar deve ser treinado para reconhecer estes detalhes.

O segundo momento da análise deve se focar na mensagem em contraposição à forma, esta seria a função da iconografia. Como podemos ver no primeiro momento a análise é ainda bastante tradicional, se levarmos em consideração a metodologia do campo da História da Arte, sendo determinado na descrição e identificação dos elementos visuais. Na segunda etapa entra-se na esfera das alegorias, como é explicado por Panofsky, sobre o reconhecimento das mensagens construídas através das mesmas:

Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações dos motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias. (PANOFSKY, 1991, p. 50-51)

Panofsky sublinha que a iconografia é a contraposição da mensagem aos aspectos técnicos e formais, pois no mundo das alegorias a imagem que vemos não significa o objeto *representado*, mas sim um significado *convencionado*, por isso este passo também é nomeado como a análise do tema secundário ou convencional, pois extrapola o mundo visual, entrando no mundo do simbólico. O entendimento do mundo simbólico e do significado secundário só é alcançado através da erudição, que o pesquisador deve constantemente ampliar, pois neste estágio é necessário o domínio da história dos tipos e, da capacidade de discernir como em diferentes estágios históricos, assim como em

diferentes localidades, os temas foram representados e através de quais motivos especificamente (PANOFSKY, 1991, p. 53).

A importância da iconografia para o terceiro passo do processo analítico de Panofsky é essencial, pois “a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores” (PANOFSKY, 1991, p. 53).

Por fim, alcançamos a iconologia. Nessa etapa adentramos na análise da mensagem intrínseca, ou de conteúdo que:

É apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e portanto, esclarecem, quer através dos ‘métodos de composição’, quer da ‘significação iconográfica’. (PANOFSKY, 1991, p. 52)

Este parece ser o momento mais confortável para o historiador, onde deve interpretar a imagem inserindo-a em seu contexto histórico. A iconologia nos permite compreender a imagem enquanto documento e sintoma de um período, auxiliando a responder os problemas históricos levantados pelos pesquisadores, é a parte do processo que se ocupa dos *valores simbólicos*, que seria a forma de “concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais” (PANOFSKY, 1991, p. 52) é o estudo dos *sintomas culturais*.

Depois de realizada a descrição iconográfica, que “coleta e classifica a evidência” (PANOFSKY, 1991, p. 53), a iconologia é direcionada para as análises de significado e de origem de tal evidência, buscando nas mais variadas realidades humanas o auxílio para sua compreensão. Assim sendo, deve-se compreender o contexto filosófico, religioso, econômico, político, preferências individuais e dos patronos, assim como os conceitos abstratos e sua personificação palpável, por isso a relevância do nosso capítulo contextual.

Para tornar sua metodologia mais comprehensível, Panofsky nos apresenta com um exemplo do cotidiano, hoje já famoso, do homem que retira seu chapéu ao passar por outro na rua. O reconhecimento do gesto se dá através da percepção de mudanças na forma do homem (pré-iconografia) o que nos denuncia o gesto. O fato de ser um cumprimento é reconhecível por conta do conhecimento que temos do gesto, que é formado por uma cortesia que é convencionada, sendo assim se ultrapassa o gesto que é algo prático, para uma compreensão de algo imbuído nos costumes e na tradição que traz

um significado específico (iconografia). Para um observador mais experiente é possível ultrapassar o reconhecimento do gesto e do significado da convenção, pois é possível visualizar componentes da personalidade ao autor do gesto, verificando-se que se trata de um homem do século XX, que possui uma base nacional, educacional e social específica (iconologia) (PANOFSKY, 1991, pp. 47-49).

Como colocamos ao iniciar esta discussão este é um método de três fases, ou seja, tripartido, porém ele é indivisível. Panofsky destaca que seu método é imbricado, e com a prática estas diferentes fases acabam se estreitando e ocorrendo simultaneamente. Para que a análise iconográfica seja feita de modo correto é fundamental que o tema primário tenha sido identificado de modo preciso.

A análise iconológica só pode ser efetuada adequadamente com a correta identificação dos estilos e dos tipos. Sendo assim, cada passo é dependente do outro e ambos influem na leitura final, ou iconológica. Como os procedimentos ocorrem de modo simultâneo, salientou o autor: “assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica”<sup>120</sup> (PANOFSKY, 1991, p. 54).

Finalizamos destacando que não pensamos a iconografia como espelhos de uma época que se entrega ao historiador, clara, dada a ver, que é um perigo salientado tanto por Ginzburg (2012) como por Peter Burke (2004), mas sim como um fragmento histórico, que deve ser criticado e analisado dentro de suas intencionalidades, que deve ser cuidadosamente inquirido em conjunto com outras fontes que permitam esclarecer seu sentido dentro de um contexto histórico mais amplo.

---

<sup>120</sup> Há, porém, uma exceção para a execução destes passos, quando tratamos de imagens que passem do motivo diretamente para o conteúdo, nas pinturas de natureza morta e principalmente no que Panofsky define como “arte não-objetiva”.

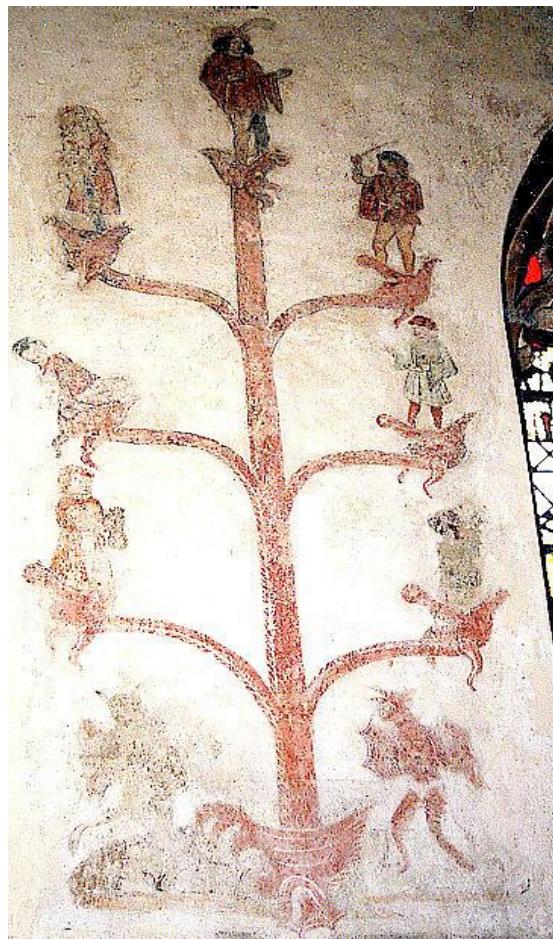
#### 4.2.1 Pinturas parietais dos Sete Pecados Capitais

Selecionamos para análise sete pinturas parietais, cujas temáticas abordam os Sete Pecados Capitais. Salientaremos os aspectos iconográficos destas imagens, que servirão como base para a análise dos padrões representativos no último ponto deste capítulo. São criações plásticas que representam ideias doutrinárias, de modo a exemplificar aos fiéis as atitudes correspondentes aos pecados representados. Através do método de Panofsky pretendemos dar destaque às alegorias iconográficas desenvolvidas.

Em Hessett, Suffolk, na Igreja de St. Ethelbert<sup>121</sup>, uma árvore bastante tradicional do pecado foi pintada no século XV, na nave da igreja (*Figura 5*). A pintura encontra-se em bom estado de conservação, sendo uma das mais legíveis do conjunto de nossas fontes. Possui ainda o agrupamento íntegro dos pecados. Considerando que muitas árvores analisadas já perderam parte de seu conjunto imagético e são, portanto, lacunares.

Ao longo da árvore, a distribuição dos pecados é bastante representativa de um padrão da construção visual para uma hierarquização, podendo ser vista na maioria das árvores encontradas que serão vistas adiante. Mostra a Soberba ao topo, um dos poucos dentre os motivos similares encontrados que possui um padrão rígido.

Acima de todos, vemos o pior dos pecados, o pecado da Soberba (*Figura 6*), representado por um homem elegantemente vestido, com uma roupa bicolor<sup>122</sup>, uma



**Figura 5:** Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/hessds.htm>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

<sup>121</sup> Igreja da diocese de St. Edmundsbury & Ipswich. A maior parte da igreja fora construída entre os séculos XIV e XV em estilo gótico. Maiores informações: <http://hessett.onesuffolk.net/st-ethelberts-church/>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

<sup>122</sup> Moda iniciada no século XIV, na qual as roupas eram divididas em geral ao meio, havendo a utilização de uma cor para cada parte, seja preta e vermelha, azul ou branco, etc. Embora fosse uma moda recorrente

longa pena em seu chapéu, como que se exibindo sobre os outros. A Soberba é considerada o maior dos pecados – responsável pela rebelião e queda do anjo Lúcifer. Ao verificar outras pinturas murais, é notável a recorrência da Soberba, imaginada como alguém muito bem vestido, o que indica status social elevado, não necessariamente da nobreza, podendo pertencer à classe burguesa que começava a se formar no século XII. Os aspectos de representação social estão sempre presentes nas árvores dos pecados ou das virtudes.

O pecado da Soberba é centrado em pessoas com posses. Indica que se acreditava que os indivíduos que vivessem uma vida abastada fossem mais suscetíveis de cometê-lo, pelo sentimento de superioridade frente aos não privilegiados economicamente. As cores das vestes dos soberbos sempre são fortes, e com boa diversidade tonal, que remetem a uma vida e personalidade levianas, de alguém com pouca atenção aos atos e comportamentos virtuosos, levando em consideração que a Virtude para a Soberba era a Humildade. Como destaca Evagrius, “a soberba é um tumor da alma, cheio de pus. Se maduro, explodirá, emanando terrível fedor. [...]. A alma do soberbo alcança grandes altitudes e, daí, cai no abismo.”<sup>123</sup>.

Nesta frase há uma clara conexão entre a questão simbólica, onde a “alma do soberbo alcança grandes altitudes”, pois na pintura de Hessett, o soberbo ocupa o topo da



**Figura 6:** Pecado da Soberba, Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/hessds.htm>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

---

haviam muitas desconfianças com relação ao uso destas roupagens (HARVEY, J. **Homens de Preto**. São Paulo: UNESP, 2003).

<sup>123</sup> Tradução do *De Octo Spiritibus Malitiae* de Evagrius Ponticus, por Carlos Martins Nabeto. Disponível em: <<http://www.apologeticacatolica.com.br/cocp/fixas/oitovicios.htm>>, acessado pela última vez em 5 de novembro de 2015.

árvore. Há uma hierarquia entre os pecados. A possibilidade de o pecador desabar no abismo é denunciada pelos pequenos demônios que serram a árvore, o que o levará ao Inferno. A presença central e de destaque dado ao pecado da soberba é recorrente em todas as árvores analisadas na pesquisa. A árvore de Hessett é exemplo desta reincidência.

No galho abaixo estão duas representações, à esquerda temos a Ira (*Figura 7*), representada por um homem com uma arma em posição de combate, visivelmente irado e aparentemente jovem, ele tem em uma das mãos uma adaga, e na outra um chicote.

A Ira reveste-se de importância por seu caráter destruidor. Coloca os homens em lados opostos, um contra o outro. Se a Soberba era o pior dos pecados, na tradição estabelecida posteriormente pelo cristianismo; para Evagrius, era a Ira o mais preocupante, pois ela cega o homem para Deus e para os outros homens, por seu malefício direto à convivência humana.

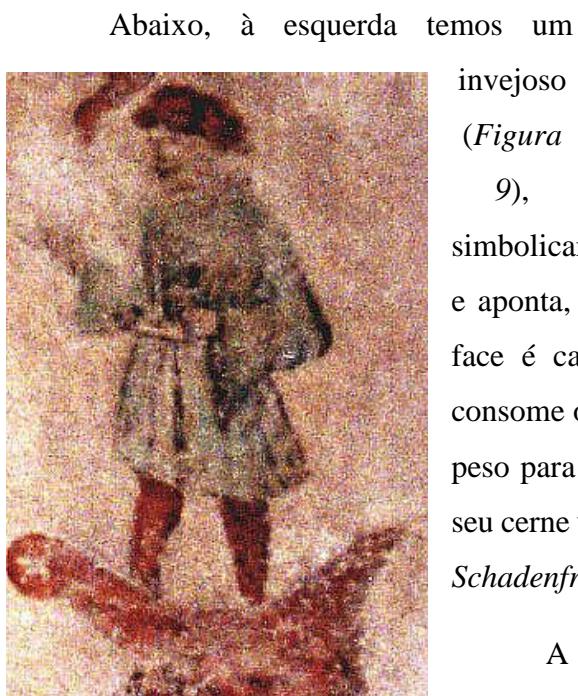


**Figura 7:** Alegoria da Ira, Árvore do Pecado de Hessett. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

Na alegoria de Hessett, a adaga que o jovem leva na mão parece apontar em direção ao seu corpo. É algo recorrente, como veremos em outras pinturas, nas quais o irado fere a si próprio em seu desatino. O descontrole das emoções durante um momento de raiva acaba por enevoar tanto o indivíduo, que ele se torna um perigo para si mesmo, e não apenas para o seu entorno. Normalmente um homem jovem representa a pecado da Ira, como na árvore de Hessett.

Na sequência, à direita, temos um casal de namorados que sem inibição se abraçam e se beijam apaixonadamente, representando a Luxúria, à esquerda o homem, à direita a mulher, trajando um vestido vermelho, mas ambos estão bem vestidos (*Figura 8*). Esta é uma forma clássica que iremos encontrar nas árvores dos pecados: a luxúria é sempre representada por um casal jovem, com um homem e uma mulher, que se entregam aos prazeres de sua relação.

Na pintura de Hessett é possível ver uma jovem à direita e o homem à esquerda. As cores das roupas de ambos são chamativas, uma indicação de sua inclinação ao pecado.



**Figura 9:** Inveja, Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/hessds.htm>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016



**Figura 8:** Luxúria, Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/hessds.htm>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

invejoso  
(*Figura  
9*),

simbolicamente vestido de verde, que segura seu cinto e aponta, como que desdenhoso do que possui. Sua face é cadavérica, pois a inveja nada produz, ela consome o pecador, sendo que o invejoso se torna um peso para a sociedade em que vive, e que possui em seu cerne um desejo predatório, melhor definido como *Schadenfreude* (NEWHAUSER, 2000).

A aparência cadavérica é recorrente nas representações dos invejosos e dos preguiçosos, pela incapacidade de produção, pelo consumismo da própria existência no vazio trazido por estes pecados em específico.

No mesmo nível, à direita, temos a Preguiça (*Figura 10*), representada por um homem que está deitado, podendo estar dormindo. O rosto, como o da Inveja, tem aparência cadavérica, resultado da falta de atividade, mesmo que a inércia possa custar a própria vida. É um ser que não produz, e por sua falta de entusiasmo pela vida demonstra profunda ingratidão a Deus.

Os preguiçosos também estavam associados às atitudes suicidas, não merecedoras de perdão. Apesar da aparente inocência da preguiça, dela provêm os sofrimentos. A falta de vontade para alterar esta realidade era considerada uma aversão ao trabalho e ao esforço, e o trabalho é um demando de Deus, após a expulsão do Paraíso. O ócio é um mal para o homem e para o desenvolvimento da sociedade e seu êxito, pois o invejoso não produz bens econômicos, apenas deseja o que outros possuem e produzem.

No próximo nível temos a Avareza (*Figura 11*), representada por uma mulher que leva nas mãos sacos de dinheiro. Este é um pecado interessante, por possuir uma forte característica dualística. Embora seja um pecado como os demais, há um nível de tolerância, pois a avareza pode ser oriunda de um profundo estado de pobreza. Portanto,



**Figura 10:** Preguiça, Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/hessds.htm>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016



**Figura 11:** Avareza, Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/hessds.htm>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

os desprovidos das necessidades básicas para a sobrevivência se tornam avarentos, pela dificuldade de sobreviver à dor das privações.

A figura de Hessett é particularmente interessante nas escolhas para a criação alegórica da Avareza: as vestes da mulher – que utiliza touca nos cabelos e avental acima do vestido – pode ser associada às vestes de uma padeira. No mesmo período em que a pintura fora feita em Hessett, ocorreram diversas denúncias judiciais contra as padeiras, que ludibriavam os clientes na pesagem dos pães<sup>124</sup>.

Por fim, há uma representação da Gula que já não é muito aparente e não dá margens confiáveis para interpretação (*Figura 12*). De qualquer forma, o demônio representativo da Gula é Belzebu, sempre retratado como um ser repugnante, que chega a inspirar asco, exatamente pela ligação que foi estabelecida entre o alimento em descomedimento com um aspecto ascoso.

O Papa Gregório, ao organizar a lista dos Sete Pecados Capitais, também elaborou maneiras precisas pelas quais estes são cometidos. Há formas de se tornar um glutão: comendo em excesso; comer em períodos do dia que não destinados às refeições; ser muito exigente ou se preocupar em demasia com o sabor ou com o modo de preparo de um alimento, lhe dedicando muita atenção. O apetite excessivo



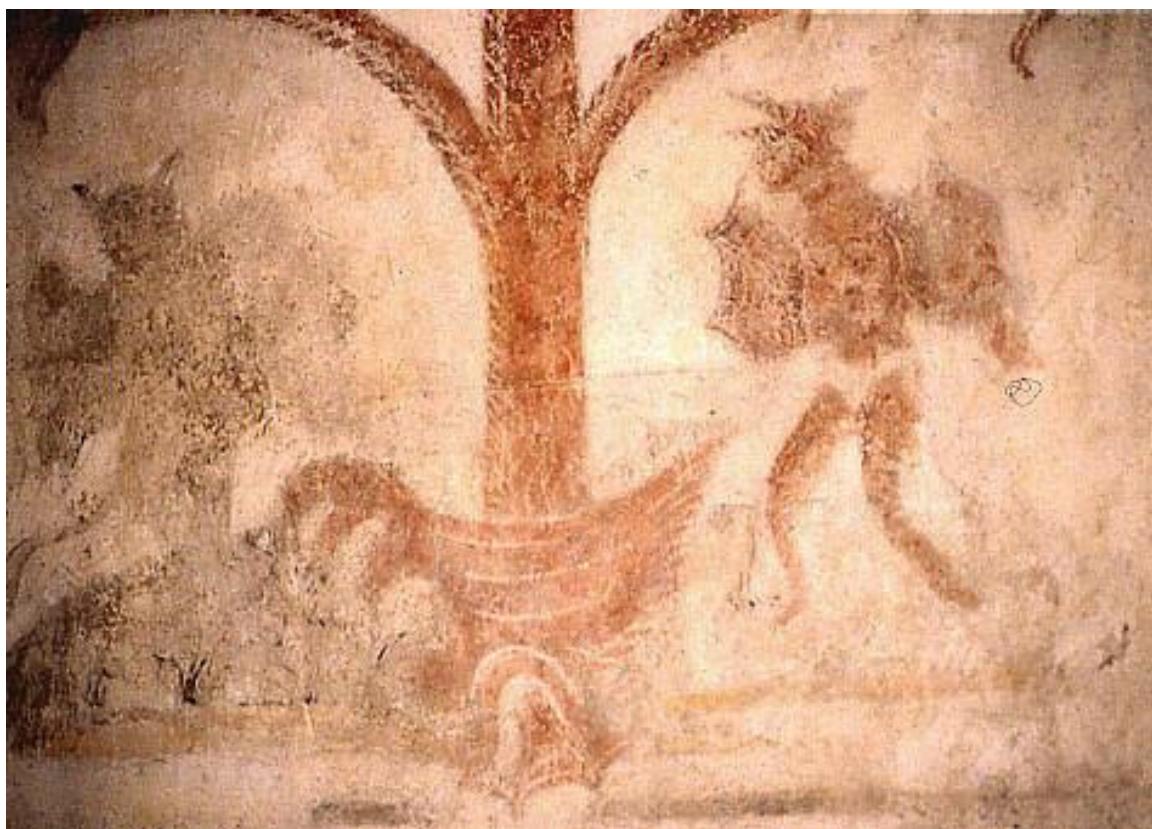
**Figura 12:** Gula, Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/hessds.htm>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

<sup>124</sup> Diversas mulheres padeiras são citadas em processos judiciais no século XIV: Alice Makejoye, Alice atte Schoppe, Alice Simekyns, Agnes le Pilcheres e Christine de Hoo, apenas para citar alguns exemplos. Para mais detalhes: RICKERT, E. **Chaucer's World**. Nova York: Columbia University Press, 1962.

faz com que os pensamentos estejam sempre voltados para a comida, e o desvio do pensamento se tornava um pecado em fato.

Em última instância, tratava-se de uma violação ao corpo, que seria a morada divina da alma. A comida tornava os homens menos humanos e mais animalescos, e para Santo Agostinho, apenas gostar de comer seria uma ofensa a Deus. Embora seja dada tanta atenção à comida, na iconografia, a forma mais comum da representação da Gula é através da bebedeira e não de comilança.

Na base da árvore temos duas figuras demoníacas (*Figura 13*), cerrando o tronco da árvore que cresce de um ambiente infernal:



**Figura 13:** Figuras demoníacas, Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

As figuras usam uma cerra que deve ser manipulada por duas pessoas. Embora a imagem de um dos demônios esteja bastante desgastada, identifica-se que ambos são alados e possuem chifres. Elas afirmam com clareza a origem maligna dos atos pecaminosos. Ao mesmo tempo, a pintura demonstra a fragilidade dos pecadores, suspensos em galhos de uma árvore que pode cair a qualquer momento.

Em Hessett, assim como em outras igrejas pesquisadas, temos uma série de pinturas parietais circundantes às representações dos pecados e dos trabalhos misericordiosos. Vendo-as em conjunto se abrem maiores possibilidades de entendimento.

Logo abaixo da árvore dos pecados de Hessett, temos uma pintura que traz uma cena chamada *Sunday Christ*<sup>125</sup> (Figura 14).

Embora os detalhes sejam difíceis de identificar, há uma silhueta de Cristo ao centro e ao seu redor dessa figura uma série de objetos de uso cotidiano, como pregos, facas, tesoura, machado, um moinho. Todos dispostos de modo a causar ferimentos em Jesus. Mesmo que não seja identificável nessa pintura, Cristo normalmente é mostrado ferido e sangrando nas representações do *Sunday Christ*.

Esse motivo pictórico surgiu após a Grande Mortandade, quando a igreja decretou mais Dias Santos de Obrigação, nos quais os fiéis devem assistir à missa, se abstendo das tarefas mundanas para se dedicar ao tempo religioso. Porém, considerando



**Figura 14:** Sunday Christ, Hessett. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 13 de julho de 2016.

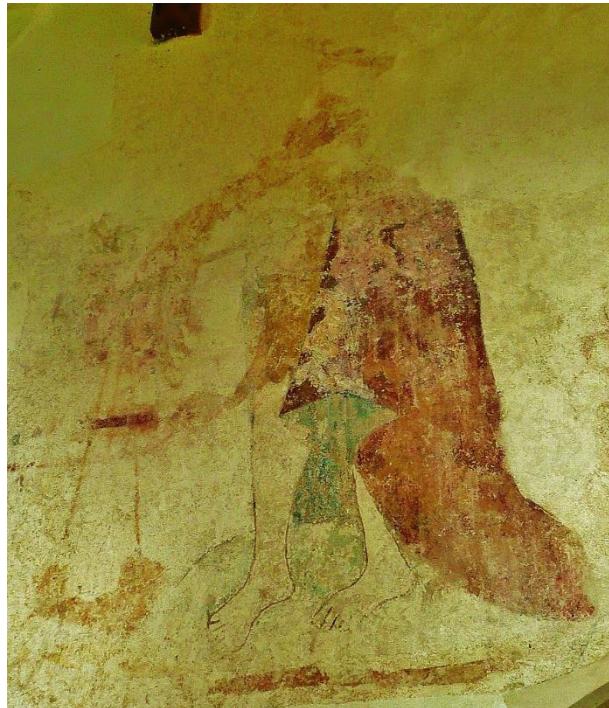
<sup>125</sup> Imagem muito popular no norte europeu entre os séculos XIV e XVI. Encorajava o cumprimento do Sabbath, assim como para desencorajar as blasfêmias. Na França, este fenômeno artístico é conhecido como *Christ du Dimanche*, na Alemanha é *Feiertagschristus*. A utilização de utensílios cotidianos aproxima o expectador da cena retratada, auxiliando na efetividade da apropriação.

as dificuldades enfrentadas depois da peste, muitas pessoas quebravam esse compromisso com Deus, e continuavam a trabalhar, o que constituía uma blasfêmia. Por isso são representados objetos cotidianos, principalmente ferramentas de trabalho ferindo Cristo.

Não é por acaso que no conjunto de pinturas de Hessett, o *Sunday Christ* se encontre logo abaixo da Árvore dos Pecados. Estabelece-se um diálogo entre as representações, que pode ser explorado pelo padre durante os seus sermões.

Outra pintura importante é a de St. Michael pesando as almas dos Homens (Figura 15). Contemporânea das pinturas supracitadas, também se encontra desgastada. Ainda é visível de modo claro a balança que St. Michael segura em suas mãos. É uma cena clássica do juízo Final, onde os justos e os pecadores são julgados em consequência das escolhas terrenas. Além deste papel central no dia do Juízo, acreditava-se que St. Michael estaria presente no momento da morte dos fiéis, o que justifica essa representação tão comum após a Mortandade.

Por fim, temos uma pintura da St. Barbara<sup>126</sup> (Figura 16), identificável pela torre que carrega consigo. Mártir importante dentro da cosmogonia católica, ela incorpora a força diante dos testes da fé, significa a importância do sacrifício pessoal e da confiança em Deus. Seu martírio teve início com o seu pai, um pagão, que a aprisionou numa torre feita para



**Figura 15:** St. Michael, Hessett. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 13 de julho de 2016.



**Figura 16:** St. Barbara, Hessett. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 13 de julho de 2016.

<sup>126</sup> Personagem envolto em lendas, de modo que não é possível determinar sua real existência.

mantê-la afastada do mundo. Mesmo com o aprisionamento, ela procurou instrução e se converteu ao cristianismo. Após uma vida de adversidades, acabou sendo martirizada por Martinianus. Sem perder a fé, foi degolada pelo próprio pai. Seus inúmeros sacrifícios na busca de Deus tornaram-na modelo a ser seguido pelos cristãos.

Todas estas imagens nos trazem elementos importantes para compreender a transmissão dos ideais cristãos, principalmente no estabelecimento de condutas e comportamentos desejáveis neste contexto histórico. Observá-las em conjunto nos permite compreender um discurso, uma preocupação com questões específicas.

Muitos elementos que temos em Hessett acabam se repetindo em outras árvores. Por exemplo, embora hoje se encontre em um estado bastante danificado de conservação<sup>127</sup>, a Árvore dos Pecados pintada na nave da igreja de St. Peter e St. Paul, no século XIV (*Figura 17*), em Hoxne<sup>128</sup>, no condado de Suffolk, traz as bocas demoníacas que sustentam as alegorias dos pecados.

Hoxne é uma pequena igreja paroquial que teve as paredes cobertas com estuque branco, sendo que hoje somente é visível uma parcela das pinturas parietais descobertas no princípio do século XX, entre elas está



**Figura 17:** Árvore dos Pecados em Hoxne. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2016.

<sup>127</sup> Esta pintura fora descoberta em 1926 e restaurada pelo professor Tristram, ainda assim parte considerável da pintura perdeu-se, hoje encontrando-se em estado fragmentário.

<sup>128</sup> Pequena igreja paroquial, dedicada à St. Peter e St. Paul, sendo parte da diocese Norwich. A maior parte da construção data dos séculos XIV e XV, embora haja elementos muito anteriores. Maiores informações: [http://www.hoxne.net/history/the\\_church.html](http://www.hoxne.net/history/the_church.html), acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

pintura dos Sete Pecados Capitais e uma alegoria dos Trabalhos de Misericórdia, que será vista na próxima seção desta monografia.

Infelizmente, uma faixa foi perdida, impossibilitando a leitura da representação dos pecados. Porém, ainda se identifica uma série de elementos, como a base da árvore, que sai da boca de um dragão, animal que irá se repetir na ponta de todos os galhos, dos quais surgem as figuras humanas.

Diferentemente de Hessett, onde temos apenas as bocas dragoninas, em Hoxne os dragões são representados de corpo inteiro (*Figura 18*).

Por conta de seu estado de degradação supracitado, é possível a identificação de apenas quatro pecados capitais: soberba, luxúria, avareza e preguiça.

A soberba, tal como em Hessett, encontra-se no topo da árvore. A figura só pode ser identificada da metade de seu corpo para cima, estando perdida sua parte inferior. É um homem, que segura em sua mão esquerda um espelho no qual se admira. Suas roupas são elegantes, tendo a boca de suas mangas largas e chamativas (*Figura 19*).

As identificações de todas as alegorias nesta pintura estão prejudicadas, de modo que recorremos aos desenhos feitos por Tristram, ao período das descobertas (LONG, 1930).



**Figura 18:** Dragão. Detalhe da pintura dos Pecados em Hoxne. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 14 de julho de 2016.



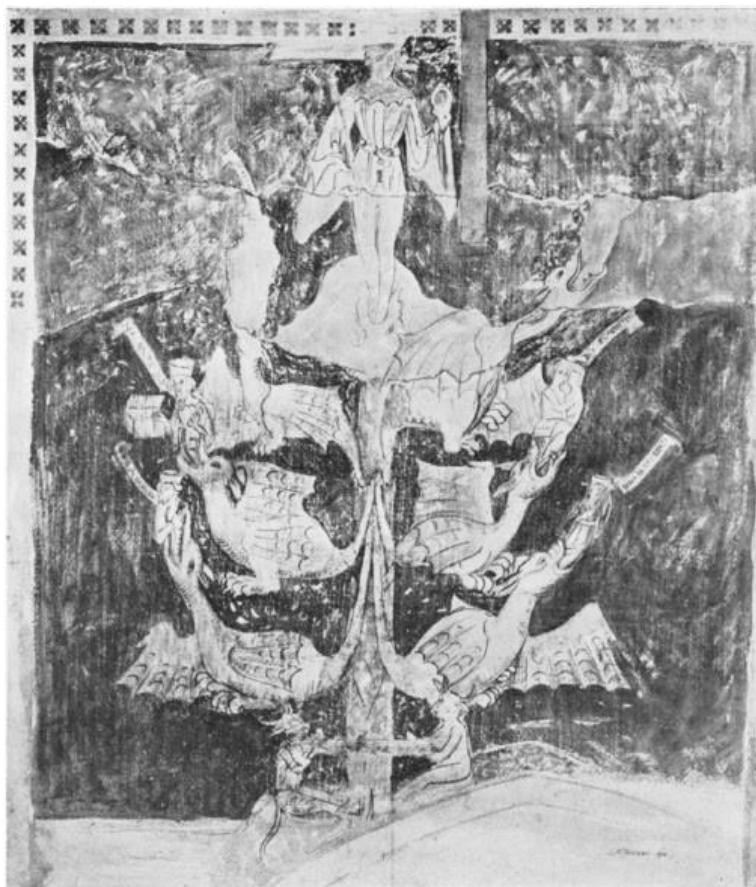
**Figura 19:** Soberba, Árvore do Pecado em Hoxne. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 16 de julho de 2016.

Neste desenho (*Figura 20*), podemos ver com mais clareza as representações, podendo inclusive fazer uma melhor identificação. Tristram recriou a faixa perdida, através de seu entendimento de como seria originalmente o fragmento perdido.

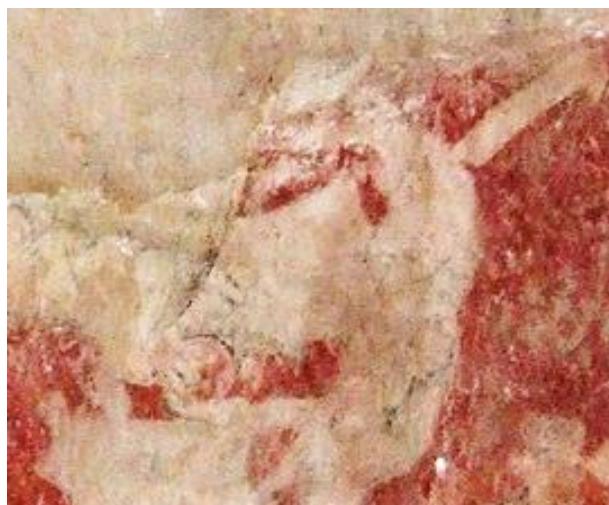
Através de seu desenho, o detalhe do sexo da figura fica esclarecido, assim como os pormenores de sua vestimenta, cheia de dobraduras e com tecidos elegantes. Também fica mais claro a espécie de cetro, ainda remanescente na pintura parietal, que o homem carrega em sua mão direita, denotando uma posição de poder, ou a intenção de poder.

Há uma faixa ao lado de cada pecado, que faz a sua devida identificação. Hoje já não está mais legível, de modo que nos baseamos nos elementos iconográficos que restaram para fazer a identificação.

No segundo galho, à direita, temos a Luxúria (*Figura 21*), facilmente identificável, pois se trata de um casal em ato libidinoso, muito semelhante ao que vimos em Hessett.



**Figura 20:** Desenho da Árvore de Hoxne feito por Tristram. **Fonte:** LONG, E. T. Some recently discovered English Wall Paintings, Plate 3A (drawing by Tristram), **Burlington Magazine**, Vol. 56, nº 326, 1930, p.225.



**Figura 21:** Luxúria, Árvore do Pecado em Hoxne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 16 de julho de 2016. Edição da Autora.

No segundo galho, à esquerda, uma representação da Avareza (*Figura 22*). Nela um homem segura nas mãos um cofre aberto, mostrando o seu tesouro.

Este é um traço recorrente para a alegoria da Avareza, homens, e em alguns casos, mulheres, que portam riquezas nas mãos. Deste modo, a Avareza é relacionada continuamente às pessoas que possuem riquezas, geralmente vestidas como membros da classe burguesa, em alguns casos associados a profissões específicas, como vimos no caso de Hessett.

O mal da Avareza reside basicamente naqueles que, possuindo mais do que o necessário, negam aos outros, ou acabam prejudicando sua comunidade que poderia viver de sua abundância, o que o faz ser comparável a um assassino.

Através do catálogo feito pela University of Leicester<sup>129</sup>, é identificado como o pecado da Preguiça a figura do último galho, à direita (*Figura 23*). Segundo o catálogo, trata-se de uma figura masculina que dorme e repousa a cabeça sobre as mãos.

Porém, dado a dificuldade para identificação não podemos aferir tal afirmação, embora ela se baseie em uma literatura de pesquisadores que observaram a pintura quando esta se encontrava em melhor estado de



**Figura 22:** Avareza, Árvore dos Pecados em Hoxne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 16 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 23:** Preguiça ou Inveja, Árvore dos Pecados em Hoxne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 16 de julho de 2016. Edição da Autora.

<sup>129</sup> Catálogo desenvolvido a partir de 2001, com a intenção de criar uma base de dados digitais para pesquisa sobre as pinturas parietais medievais de teor moralizantes. Pode ser acessado através do link: <<http://www2.le.ac.uk/departments/archhistory/research/Sins%20and%20Mercies>>, acessado pela última vez em 16 de julho de 2016.

conservação, como o livro de H. Munro Cautley<sup>130</sup> (1938). Esta figura também poderia representar a Inveja, dada a coloração verde de suas vestes.

A figura no terceiro galho à esquerda (*Figura 24*), é indicado como sendo possivelmente um suicida pelo catálogo da University of Leicester. Se assim o for, esta alegoria estaria representando a Ira, pois como já vimos anteriormente, tal pecado não define apenas as agressões dirigidas aos outros, mas também àquelas impostas sobre o próprio sujeito.

Na base da árvore teremos novamente a presença de dois demônios, que serram o tronco com uma serra destinada para duas pessoas (*Figura 25*). É um modo de mostrar o caráter autodestrutivo dos atos pecaminosos, e que a semente da sua própria aniquilação se encontra no mal.

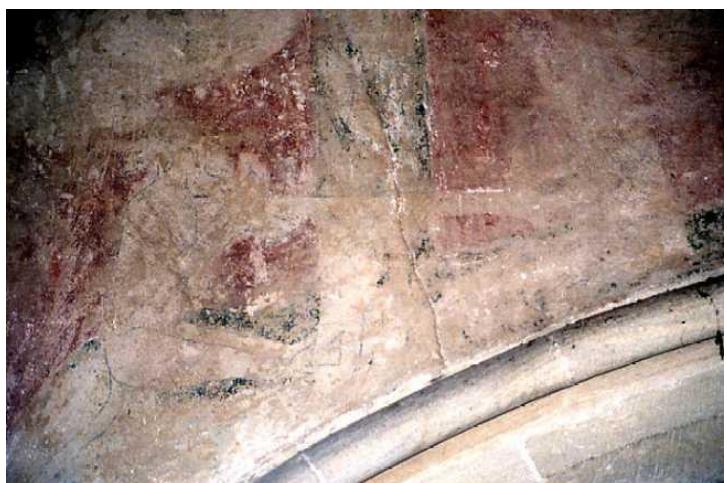
Por ambas as árvores vistas até então se encontrarem em Suffolk, temos muitas semelhanças em sua composição. Embora não tenhamos documentação histórica que possa nos dizer se o artista que trabalhou em ambas foi o mesmo, através da retratação dos temas, por verossimilhança podemos supor que houvera uma influência, ou ao menos um conhecimento da árvore de Hoxne, para compor a de Hessett.

Além das pinturas parietais dos Pecados e dos Trabalhos de Misericórdia, temos em Hoxne uma pintura muito desgastada de uma cena referente a St. Christopher (vide



**Figura 24:** Possível representação da Ira, Árvore dos Pecados de Hoxne.

**Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 16 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 25:** Demônios na base da Árvore dos Pecados em Hoxne. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

<sup>130</sup> CAUTLEY, H. M. *Suffolk Churches and their treasures*. Londres: Batsford, 1938.

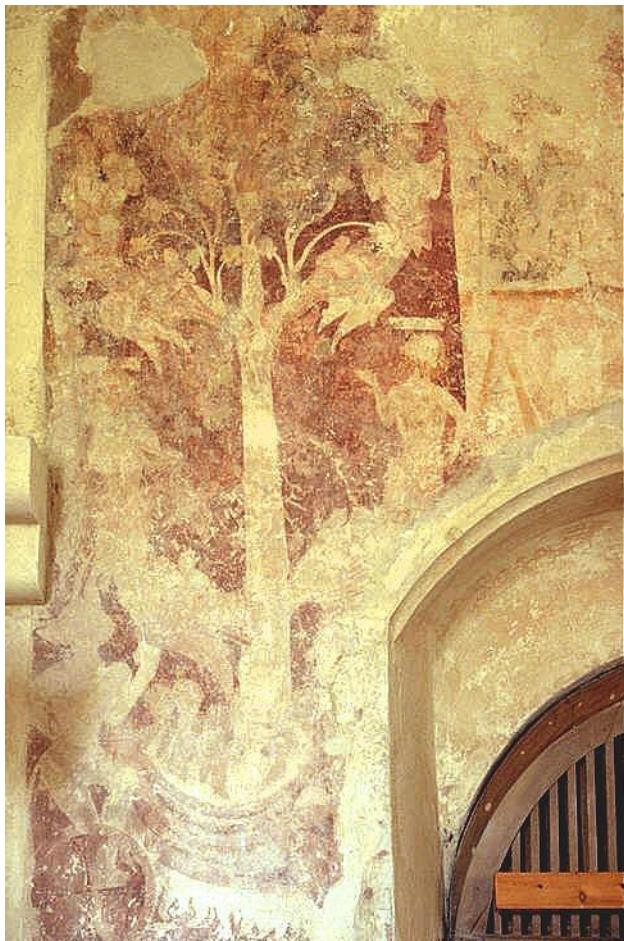
anexo 2). Porém o estado não permitiu uma análise do conteúdo. É provável que tenhamos muitas outras pinturas em Hoxne, sob as camadas de estuque.

Em Norfolk temos outra árvore em estado precário como a de Hoxne. Feita no século XIV, se encontra na nave da Igreja de Todos os Santos, em Crostwright<sup>131</sup>. A alegoria está fragmentada, principalmente na região superior (*Figura 26*).

A pequena igreja medieval de Crostwright tem dificuldades para a manutenção de seu patrimônio em estado de degradação, de modo que as pinturas da igreja sofreram um grande desgaste, desde a redescoberta no século XIX.

O arruinamento e os riscos enfrentados pela pintura aumentaram exponencialmente, dada à condição física da igreja. Em dezembro de 2012 foi publicado pelo North Norfolk News:

An unusual series of medieval paintings depicting the seven deadly sins could be lost from the walls of All Saints Church at Crostwright near , North Walsham unless £150,000 can be found to re thatch the leaky roof, re-render the walls and repair the exterior flint work, windows and lime plaster, which has become loose close to the paintings.<sup>132</sup> (Fonte: [http://www.northnorfolknews.co.uk/news/urgent\\_call\\_for\\_repairs\\_to\\_medieval\\_churches\\_in\\_honing\\_and\\_crostwright\\_1\\_1\\_665246](http://www.northnorfolknews.co.uk/news/urgent_call_for_repairs_to_medieval_churches_in_honing_and_crostwright_1_1_665246), acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.)



**Figura 26:** Árvore dos Pecados em Crostwright. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/index.htm>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

<sup>131</sup> Pequena igreja paroquial construída no final do século XIII em estilo gótico, porém com uma torre em estilo românico. Embora tenha sofrido restaurações, pouco se alterou desde sua construção. Maiores informações: <https://www.achurchnearyou.com/crostwright-all-saints/>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

<sup>132</sup> Tradução da Autora: “Uma série incomum de pinturas medievais que retratam os Sete Pecados Capitais pode ser perdida das paredes da Igreja de Todos os Santos em Crostwright perto de North Walsham, a menos que £ 150,000 possam ser arrecadados para reparar as goteiras do telhado, restaurar as paredes, reparando o trabalho em pedra exterior, as janelas e a argamassa que se encontra solta próximo às pinturas.”

Para uma melhor análise dos elementos iconográficos nos utilizamos dos desenhos feitos pela Mrs. Gunn<sup>133</sup> (1847), que foram publicados por Dawson Turner em 1849 em um volume do Norfolk Archaeology (*Figura 27*).

No desenho, com clareza identificam-se os elementos desgastados da pintura original. Percebem-se signos vistos nas pinturas anteriores, como os pecados que surgem da boca de dragões, cujos corpos formam galhos originados do tronco central. As alegorias, assim como em Hoxne, possuem legendas, cuja leitura já não é legível. No desenho de Mrs. Gunn algumas das legendas possuem a identificação escrita.

Novamente teremos a Soberba no topo, porém seu gênero não é facilmente identificável como nas árvores anteriores, de modo que não fizemos sua definição.

Com bastante clareza, podemos identificar a Luxúria no segundo galho, à esquerda, através da representação de um casal jovem que se abraça. A Gula se encontra no primeiro galho, à direita, e segura



**Figura 27:** Desenho da Mrs. Gunn, 1847, Árvore dos Pecados em Crostwight. **Fonte:** TURNER, D. Drawings by Mrs. Gunn or Mural Paintings in Crostwight Church. In: SOCIETY, N. A. N. A. Norfolk Archaeology or Miscellaneous Tracts relating to the Antiquities of the County of Norfolk. Norwich: Charles Musket, Old Haymarket, v. II, 1849. p. 355.

<sup>133</sup> Esposa de um vigário de Crostwight durante o século XIX.

um copo na mão, é representada através de uma figura feminina, algo incomum quando a Gula é retratada através da bebedeira. Logo abaixo, a Avareza é representada por uma figura que segura sacos de dinheiro nas mãos. Como na Avareza de Hessett, é do gênero feminino.

No terceiro galho, à esquerda, é possível ler a legenda “*Soccordia*”, que identifica a Preguiça. É também representada pela figura de uma mulher, que segura o próprio queixo, como se estivesse cansada. Logo à direita, ainda na terceira ramificação, uma representação com escala diferenciada das demais figuras, com um volume quase duas vezes maior, em tons esverdeados. Provavelmente se trata da Inveja.

Por eliminação, o pecado no primeiro galho, à esquerda, seria a Ira. Mas, seus traços de identificação não são claros, assim como o sexo escolhido para compor a alegoria.

Na base, a Árvore nasce de uma boca infernal, onde constam três figuras aprisionadas, pecadores que sofrem as consequências de seus atos. Ao lado da base do tronco temos uma grande figura demoníaca, que carrega uma espécie de lança nas mãos. No entorno dos pés há um círculo, com detalhes quase imperceptíveis de uma Cruz da Consagração<sup>134</sup>.



**Figura 28:** Pinturas parietais de Crostwright. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

Em Crostwright temos outras pinturas parietais (*Figura 28*), ao lado da Árvore dos Pecados, uma cena parece estar baseada no *Psychomachia*, numa luta entre o bem e o mal. Uma figura demoníaca e dois anjos acompanham duas jovens, os últimos auxiliam

<sup>134</sup> Segundo o Thesaurus: “Cada uma das doze cruzes aplicadas ou, como é mais frequente, directamente pintadas, gravadas ou esculpidas nas paredes, colunas ou pilastras no interior de uma igreja consagrada. As cruzes da consagração recebem a unção do Santo Crisma e do Óleo dos Catecúmenos, durante a consagração da igreja pelo bispo. ” (THESAUROS, disponível em [http://151.13.7.25/thesaurus/struttura\\_gerarchica/index.jsp?ger=01.01.06.28.04&idnews=5136](http://151.13.7.25/thesaurus/struttura_gerarchica/index.jsp?ger=01.01.06.28.04&idnews=5136), acessado pela última vez em 17 de julho de 2016)

no combate contra o pecado da Soberba. As cenas de disputas entre os pecados são comuns na França. Na Inglaterra, o exemplo é uma exceção (KENDON, 1923). A terceira pintura é uma grande figura de St. Christopher, facilmente identificável pelo seu cajado, ele atravessa um rio e peixes lhe batem nos pés, o menino Jesus sobre seu ombro.

O último exemplar dos Pecados de nossa pesquisa que se apresenta como uma árvore que traz a Soberba ao topo e não como tronco central é a pintura parietal de Cranborne, em Dorset (*Figura 29*).

Feita no século XIV, na parede sul da nave da Igreja de St. Mary & St. Bartholomew. A obra possui figuras humanas distintas dos demais exemplos vistos até então. Segundo Tristram essas diferenças se deram nos restauros feitos no século XIX (TRISTRAM, 1954). Além das transformações ou acréscimos de elementos, foi objeto de intervenções de coloração, que são evidentes, sobretudo, o dourado cintilante e os vermelhos intensos.

De todo modo, no topo da árvore aparece a Soberba, representada por um homem sentado à mesa, com vestes elegantes e coroado. Agarrado às suas vestes, um pequeno demônio vermelho e chifrudo. Apoiado no mesmo galho há um homem com manto de arauto, que sopra uma espécie de trombeta em direção ao soberbo (*Figura 30*).

Esta figura que porta um instrumento de sopro em direção ao



**Figura 29:** Árvore dos Pecados de Cranborne.  
**Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.



**Figura 30:** Demônio e o Arauto, Árvore dos Pecados de Cranborne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org/>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

soberbo se repetirá em outras pinturas parietais que veremos adiante, sendo um objeto recorrente.

No exemplar, a maior parte das alegorias não são facilmente identificáveis, de modo que podemos ter certeza apenas com relação à Soberba, como já foi citado, e ao pecado da Gula, que se encontra no segundo galho, à direita, personificada através de uma mulher que está a beber de uma espécie de garrafa (*Figura 31*).



**Figura 31:** Gula, Árvore do Pecado de Cranborne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.

Os restantes das figuras não apresentam traços tão claros, de modo que não intencionamos iniciar um trabalho de adivinhação dos elementos, deixando deste modo a análise desta árvore incompleta para não cairmos em erros e acabarmos com conclusões distantes do que a fonte apresenta.

O elemento de destaque do motivo explorado está na base da árvore, que não sai do Inferno como as demais, mas nasce de uma cabeça humana, aparentemente feminina, muito bem vestida, cuja mão esquerda apoia um dos galhos inferiores (*Figura 32*).



**Figura 32:** Figura feminina, Árvore dos Pecados em Cranborne. **Fonte:** <http://paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016. Edição da Autora.

Partiremos agora para a análise de um outro modelo de árvore dos Pecados, na qual o pecado da Soberba não é posto no topo, mas utilizado como o tronco central, partindo dele todos os demais pecados.

Iniciaremos pela árvore da Igreja de St. Mary<sup>135</sup> em Alveley, Shropshire, com a árvore pintada na parede sul da nave (*Figura 33*), no século XIV.



**Figura 33:** Árvore dos Pecados em Alveley. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

A pintura está danificada e algumas regiões se encontram desgastadas, dificultando a leitura. No centro, vê-se uma figura feminina coroada e com um extravagante vestido, as mãos repousam elegantemente a sua frente, e representa a Soberba. Duas grandes figuras laterais convergem para ela: à direita, a morte, que lança flechas em seu peito, uma imagem cadavérica que sorri; à esquerda, novamente a figura do arauto, tal como vimos em Cranborne.

Tristram acreditava que a figura central estaria nua (TRISTRAM, 1954). Porém, discordamos totalmente desta conclusão, pela visibilidade do traço das vestimentas, incluindo algumas dobras, longas mangas, e o contorno do colarinho do vestido. Há também uma coloração esmaecida, cuja roupagem ainda se diferencia do fundo.

---

<sup>135</sup> Pequena igreja paroquial de design normando, construída no século XII. As pinturas parietais, no entanto, são provenientes do século XIV. Maiores informações no link: <https://www.achurchnearyou.com/alveley-st-mary/>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

Percebe-se detalhes de um padrão feito com moldes vazados que decora o fundo, e figuras que se assemelham a lagartos ou dragões amarelos, por trás da alegoria da Soberba. Em desenho esquemático exposto na própria igreja (*Figura 34*), é possível visualizar, além do arauto e do esqueleto, uma terceira figura, um pouco menor, de um homem com uma espada e um escudo, que se protege das tentações e dos pecados.

Este desenho foi feito durante as restaurações de 1879<sup>136</sup>, quando, aparentemente, já não era possível identificar as alegorias dos seis pecados que circundam a grande figura, já que não constam no desenho. É provável que os pecados surgissem das bocas destes animais que circundam a Soberba, semelhante aos modelos que vimos até então.



**Figura 34:** Desenho da Árvore dos Pecados em Alveley. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

Além desta pintura, em Alveley há um mural da Anunciação, na qual o anjo Gabriel anuncia à Maria sua concepção divina, e da Visitação, na qual Maria visita a prima Isabel, tal como descrito no Evangelho de Lucas. Há também uma pintura da Queda dos Homens, que harmoniza com a Árvore dos Pecados, pois traz a história da tentação de Adão e Eva e a queda da humanidade através do pecado. Estas demais pinturas, porém, quase não são visíveis (MARSHALL, 2001).

<sup>136</sup> Informação que consta na legenda do próprio quadro. Há alguns escritos a mão, porém a caligrafia dificulta a sua leitura.

Esta composição assemelha-se ao que veremos em Raunds, Northamptonshire, pintada na parede sul da nave da Igreja de St. Peter<sup>137</sup>, no século XV (*Figura 35*). A pintura em Raunds se assemelha a de Alveley inclusive no padrão de molde vazado utilizado no fundo da figura. Os tons utilizados para retratar as caveiras e o amarelo usado em alguns dos dragões também pode ser aproximado a pintura do século XIV anteriormente analisada. Assim como em Crostwight podemos ver que haviam legendas próximas de cada figura para facilitar a sua identificação.



**Figura 35:** Árvore dos Pecados em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

Na pintura, novamente a Soberba aparece ao centro, substituindo o tronco, representada por uma mulher coroada e com belas vestes. Suas mãos, ao contrário do que temos em Alveley, se encontram na lateral do corpo, os braços estão abertos de modo a exibir o seu torso, em cada uma das mãos segura uma espécie de cetro<sup>138</sup>. Deste modo, a alegoria torna-se completamente frágil diante do ataque desferido pela Morte, que se encontra a sua direita. Assim como em Alveley, uma figura esquelética lhe ataca com

<sup>137</sup> Possui elementos arquitetônicos construídos desde o século XIII e XV, que se desenvolveram a partir de um prédio em estilo normando, erguido possivelmente no reinado de Henry III. Maiores informações no link: <http://4spires.org/church-histories/st-peters-church-raunds.php>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

<sup>138</sup> Cada cetro pode estar indicando a separação entre os pecados da mente e os pecados do corpo (WALLER, 1877).

uma lança e traz traços de um sorriso. Do corpo da Soberba saem seis dragões em padrões que alternam entre o vermelho e o amarelo ocre, de cujas bocas saltam os pecados.

No primeiro patamar, a direita da Soberba, temos uma figura já muito desgastada, cuja identificação já não é possível, mas que apresenta contornos de já ter carregado em suas mãos sacos de dinheiro, sendo obviamente uma alegoria para a Avareza. No detalhe do desenho feito por Waller (1877), podemos ver as mãos da figura no ar, afastadas, que demonstram que carregavam os sacos (*Figura 36*).

Abaixo da Avareza, um homem cujo peito possui diversas feridas abertas que sangram em demasia, por conta dos golpes que ele desfere com uma adaga contra o próprio peito. É um exemplo da autodestruição causada pelo pecado da Ira. Ele coloca a mão em seu rosto, talvez por conta das dores que sente ao mutilar-se (*Figura 37*).



**Figura 36:** Detalhe do desenho de Waller. **Fonte:** WALLER, J. G. On the wall paintings discovered in the churches of Raunds and Slapton Northamptonshire. *Archaeological Journal*, v. 34, 1877, p. 220.



**Figura 37:** Ira, Árvore dos Pecados em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

Logo atrás do homem, uma figura demoníaca em tons do amarelo, com chifres e um longo nariz, com as mãos em posição de fala, como que influenciando o irado a cometer tais atos. Esta alegoria é muito semelhante àquela que encontramos em Trotton, que analisaremos mais adiante. Podemos ver claramente a legenda acima da cabeça do homem, mas o seu conteúdo se perdeu, restando apenas o contorno branco.

Na base dos galhos, à direita, vê-se uma representação da Inveja, através de uma figura com os olhos fechados, assim como as demais alegorias, que eleva as mãos ao alto, como que tomada pela frustração. Ela sai de dentro de um dragão verde, cor que se estende ao fundo da composição (*Figura 38*).

À esquerda da Soberba (*Figura 39*), de cima para baixo, temos uma alegoria, da preguiça, que se encontra deitada sobre dois objetos amarelados, aparentemente duas pedras, algum tipo de peso que mantém a pessoa em sua inércia. Atrás da cabeça da figura podemos identificar a presença de um pequeno demônio, este que acompanha praticamente cada um dos pecados de Raunds.

No segundo galho, à direita, vê-se uma das figuras mais facilmente identificáveis, um divã no qual um homem e uma mulher se abraçam. Representa a Luxúria. Sobre o casal, sobrevoa um pequeno demônio (*Figura 40*).



**Figura 38:** Inveja, Árvore dos Pecados em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 39:** Preguiça, Árvore dos Pecados em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.



**Figura 40:** Luxúria, Árvore dos Pecados em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

Por fim, vê-se uma figura masculina que vomita dentro de uma vasilha, claramente representando o pecado da Gula. Este segura a sua cabeça, como que em mal-estar, anunciando o desconforto de sua descomedida comilância ou bebedeira. Um pequeno demônio amarelo apoia a cabeça da alegoria. (*Figura 41*).



**Figura 41:** Gula, Árvore dos Pecados em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 18 de julho de 2016.

O conjunto de pinturas de Raunds é extremamente interessante, embora só tenham permanecido as porções da parede sul e leste da nave sem a cobertura de cal branco (*Figura 42*).



**Figura 42:** Visão da nave em direção à abside em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.

Temos novamente a representação de St. Christopher com os atributos característicos, o que o torna facilmente identificável (*Figura 43*). Ele carrega um cajado, seus pés estão imersos pela água do rio, o menino Cristo encontra-se em seus ombros. Na pintura o santo é um homem com longas barbas brancas, de certa idade. Os motivos são diferentes daqueles utilizados na pintura dos pecados, que pareciam flores, provavelmente relacionados com a ideia de frutos gerados pelo ato pecaminoso.

Ao lado de St. Christopher temos uma grande pintura de uma famosa história medieval, *De Tribus Regibus Mortuis*<sup>139</sup> (*Figura 44*). Temática recorrente na arte medieval, principalmente após o período da Grande Mortandade, a sua origem



**Figura 43:** St. Christopher em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.



**Figura 44:** De Tribus Regibus Mortuis em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da autora.

<sup>139</sup> A lenda dos três reis mortos é narrada em um poema cujo nome latino é *De Tribus Regibus Mortuis*. Consiste na narrativa do encontro na floresta de três reis com três cadáveres, pertencendo ao gênero literário do *memento mori*, muito popular entre os séculos XIV e XV na Inglaterra. Uma versão do século XIV deste poema pode ser consultada no manuscrito Yates Thompson MS 13, digitalizado pela British Library, através do link: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Yates\\_Thompson\\_MS\\_13](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Yates_Thompson_MS_13), acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.

chegou a ser traçada até o *Dit des trois morts et des trois vifs* de Baudoin de Condé, em 1280 (ROSS, 1996)

O poema tem início com três reis numa caçada a um javali dentro de uma floresta. Eles se perdem de seu séquito por conta de uma névoa misteriosa. E se deparam, com espanto e pavor, com três figuras cadavéricas em avançado estado de putrefação (Figura 45).

Diante do pavor dos vivos, os mortos declaram que não são demônios, mas sim três antigos reis, seus antepassados, cujas memórias não estão sendo respeitadas e nem as missas por suas almas sendo executadas. Eles sofrem pelos prazeres da vida, e alertam: assim como eles se encontram, logo se encontrarão os reis vivos. O foco do poema salienta a transitoriedade da vida terrena e a importância com o respeito da memória dos falecidos.

Esta narrativa alegórica harmoniza com a Árvore dos Pecados. Relembra a brevidade da existência terrena, salienta que o fim não se dá após a morte. Mesmo dentro das instabilidades e da efemeridade da vida humana, destaca a importância do cumprimento das obrigações que os vivos possuem para com os mortos, algo muito debatido no período da peste, quando os que ficavam nem sempre exerciam seu ônus cabido. A pintura de St. Christopher também remete às obrigações dos vivos, carregando o peso do mundo ao conduzir Cristo através do rio, ele incorpora as dificuldades e a superação que os homens devem atingir.

Ver este conjunto pictórico nos permite refletir sobre as obrigações, as superações humanas diante das dificuldades terrenas, e a importância de cumprimento de suas obrigações em vida como um cristão. Estas pinturas auxiliam a internalização das obrigações sociais, e o desenvolvimento de comportamentos de base comunitária, que devem ser mantidos e reforçados em períodos de crise.



**Figura 45:** Os Três Mortos em Raunds. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da autora.

Em Trotton, West Sussex, na Igreja de St. George<sup>140</sup>, são interessantes alguns aspectos quanto à localização das pinturas, assim como a escolha para a composição das mesmas (*Figura 46*).



**Figura 46:** Pinturas parietais na parede Oeste de Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.

Trata-se do único conjunto de pinturas moralizantes desenvolvido na parede Oeste da nave, sendo que normalmente elas ocupam as superfícies murais do Sul ou do Norte. É uma grande composição que cobre toda a zona oeste da nave, composta pelas alegorias: dos Sete Pecados; de Jesus julgando às almas do dia do Juízo Final; de Moisés com as tábuas dos Dez Mandamentos; dos Trabalhos Corpóreos de Misericórdia.

A pintura dos Sete Pecados é a mais prejudicada do conjunto em termos de conservação, já havendo muitas áreas apagadas. O primeiro fato notável são as diferentes escolhas feitas pelo artista para retratar os Sete Pecados e os Trabalhos de Misericórdia. Os primeiros são apresentados de modo mais semelhante ao modelo das árvores vistas até então, embora esta possua os sete pecados circundando uma figura que não se trata de um pecado. O segundo foi feito por outro caminho, com os trabalhos circunscritos em círculos, em torno de uma figura central.

<sup>140</sup> Pequena igreja paroquial pertencente a diocese de Chichester, e a maior parte de sua estrutura foi construída no século XIV, havendo alguns elementos, como a torre, que datam do século XIII, já o átrio data do século XVII.

Quando esta pintura fora descoberta em 1904, Tristram destacou que a figura central possuía um falo (TRISTRAM, 1954), mas provavelmente durante a restauração este tenha sido removido, embora Tristram não comente o fato, até porque o responsável pela restauração não fora Tristram, mas Philip Mainwaring Johnston<sup>141</sup>. Ao redor desta grande figura encontram-se distribuídos os Sete Pecados (Figura 47).

O homem central não representa nenhum pecado em específico, e os demais surgem por detrás deste, apoiados em bocas de dragões, assim como as anteriores. Estes dragões possuem uma dentição avantajada em relação aos demais vistos, e dão a impressão de que a qualquer instante cerrarão suas mandíbulas sobre os pecadores.

A identificação dos elementos alegóricos pode ser feita com o auxílio do catálogo de Leicester e de um guia encontrado na própria igreja (vide anexo 3). Segundo o catálogo



**Figura 47:** Os Sete Pecados em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.

<sup>141</sup> Viveu entre os anos de 1865–1936 e foi um importante arquiteto e historiador da arquitetura britânico. Participou da restauração de ao menos dezenas de igrejas medievais, incluindo a de Trotton. Durante sua atuação profissional publicou diversos artigos sobre a região de Sussex. Maiores informações através do link: [http://www.sussexparishchurches.org/spc\\_V31/architects-and-artists/328-architects-and-artists-i-j-k](http://www.sussexparishchurches.org/spc_V31/architects-and-artists/328-architects-and-artists-i-j-k), acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.

e o guia disposto na igreja, a Luxúria, agora apagada, estaria no primeiro galho à direita da figura central, mostrada de um modo clássico, através de um casal jovem se abraçando.

A Ira, logo abaixo da Luxúria, ainda é bem identificável. Trata de um homem que se autoesfaqueia no peito, muito semelhante à pintura de Raunds. O braço foi pintado de tal modo, que aparenta movimento. O outro braço está erguido em direção a cabeça e lembra a alegoria de Raunds, na qual o irado coloca a mão sobre o rosto (*Figura 48*).

Logo abaixo, segundo o catálogo, estaria um invejoso, contudo, seu gênero não foi identificado, embora pareça tratar-se de um homem, pois suas pernas estão separadas e parece usar uma calça, bastante clara, assim como a imagem alegórica da Ira, logo acima (*Figura 49*).

A Soberba, como em todas as pinturas parietais vistas até então, encontra-se no topo do conjunto, logo acima da cabeça do homem central. Porém, nenhum detalhe da figura se encontra visível, tampouco os grandes dentes do dragão que podemos ver nos demais pecados. Considerando que este é um conjunto de imagens masculinas, a probabilidade é de que fosse representada por um homem. Distingue-se apenas uma silhueta de uma veste em vermelho, provavelmente uma espécie de manto, dado a aparência de circularidade do contorno (*Figura 50*).



**Figura 48:** Ira em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 49:** Inveja em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 50:** Soberba em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da Autora.

No lado esquerdo da figura, de cima para baixo, temos primeiramente a Gula. Uma das imagens mais facilmente identificáveis do conjunto, se trata de um homem que com o auxílio de ambas as mãos bebe de uma imensa jarra, cuja alça ainda é visível. Ao seu lado direito vê-se uma vasilha vazia, pois possivelmente os alimentos que ali houvessem já tenham sido consumidos (*Figura 51*).

Logo abaixo da Gula, contrariamos o esquema exposto na igreja que o identifica como preguiça, pois se trata da Avareza, nos aproximando da leitura de Tristram (TRISTRAM, 1954). A figura, embora bastante gasta, retrata um homem que abre a sua direita um cofre de tampa arqueada, encontrando-se com a tampa aberta, exibindo, portanto, o seu tesouro. Os dentes do dragão já não são mais visíveis (*Figura 52*).

A Preguiça estaria, portanto, juntamente com o terceiro dragão, à esquerda da figura. Uma leitura desta alegoria já não é mais possível, pois, assim como a Soberba, ela se perdeu. Todavia, Tristram relata que nesta posição encontrava-se um homem deitado sobre um divã, com a cabeça apoiada por sua mão, o que confirma nossa hipótese. O estudioso detalha alguns objetos que estariam ao entorno do preguiçoso, como um livro de rezas e um rosário, caído ao chão, demonstrando o descaso com a própria fé (TRISTRAM, 1954).



**Figura 51:** Gula em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 52:** Avareza em Trotton. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.



**Figura 53:** Demônio em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da Autora

Na base da cena temos um o Diabo, com longos chifres e que, segundo Tristram, empunhava uma espécie de tridente (*Figura 53*).

Ao centro desta parede, vê-se ao centro as alegorias de Jesus e de Moisés com as tábua dos Dez Mandamentos, cuja leitura já se encontra muito prejudicada (*Figura 54*). Jesus posta-se como julgador, sentado sobre um arco-íris, uma cena simplificada do Juízo Final. Suas mãos estão abertas e mostram as chagas da crucificação.

Segundo Tristram há um pergaminho onde está escrito *Ite Maledicti*, referindo-se aos amaldiçoados, aos desgraçados, porém não é possível ler atualmente. A cada lado de Cristo temos um anjo que lhe traz uma alma para julgamento.

Há outras pinturas na igreja, bastante desgastadas. Na parede norte parece ter havido uma grande composição, da qual restou apenas uma parcela da narrativa. Numa delas, de razoável identificação, destacam-se os retratos de Thomas de Camoys, sua filha Alice e seu genro, Leonard Hastings (*Figura 55*). São os beneméritos da igreja, que pertenciam ao grupo social que comissionava a arte medieval.



**Figura 54:** Jesus Cristo e Moisés em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 55:** Thomas de Camoys, Alice e Leonard Hastings. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.

Neste segmento do trabalho procuramos explorar a estruturação visual dos conceitos abstratos relacionados aos Sete Pecados Capitais, assim como abrancar alguns dos elementos visuais circundantes a estas imagens, para pensarmos na construção de um discurso iconográfico cuja intenção é a moralização através da formação de uma conduta específica por parte dos crentes.

A clara compreensão dos atos pecaminosos seria o que permitiria ao cristão fazer a devida confissão anual na qual seria revisto o seu modo de viver e seu conhecimento sobre os dogmas religiosos. As pinturas, ao lado da pregação, tinham um papel fundamental para auxiliar na transmissão da doutrina cristã.

Embora os arranjos utilizados para a pintura dos Sete Pecados variem de forma muito mais expressiva do que os esquemas utilizados para retratar Santos, por exemplo, assim como não há uma ordem estabelecida na localização das alegorias dentro do esquema, a não ser para a Soberba, alguns pontos em comum são encontrados, principalmente no que diz respeito a localização destas pinturas dentro do espaço religioso, pois, sem exceção, todas se encontram na nave das igrejas.

Podemos pensar em diversos motivos para essas variações. As pinturas se distinguem por atenderem às realidades locais, onde as prioridades e as preocupações diferem entre si, assim como vimos no caso da representação da Avareza, em Hessett. É provável que as criações também atendessem os desejos daqueles que encomendavam as obras aos artistas<sup>142</sup>, ou até mesmo que atendesse a uma particularidade do próprio pintor, etc.

As variantes se deram por incomensuráveis motivos. Mas, ainda existem elementos entre estas pinturas que permitem sua identificação e aproximação enquanto um grupo temático específico. Através deste capítulo foi possível ver alguns padrões relacionados a esta temática, padrões estes que serão organizados e discutidos após nos dedicarmos às pinturas parietais sobre os Trabalhos Corpóreos de Misericórdia, aos quais devotaremos a nossa atenção a partir de agora.

---

<sup>142</sup> Sobre a importância dos patronos na formação e nas escolhas da iconografia medieval inglesa, recomendamos a leitura do artigo PEDERSEN, S. Piety and Charity in the Painted Glass of Late Medieval York, **Northern History**, v. 36 nº1, 33-42, 2000.

#### 4.2.2 Pinturas parietais dos Trabalhos de Misericórdia (Corpóreos)

Ao fazer a seleção sobre a iconografia dos Trabalhos de Misericórdia, acabamos apregoados a analisar apenas os corpóreos, pois os espirituais não eram destinados à congregação de fiéis, mas sim ao clero. Assim não se sabe da existência de pinturas parietais inglesas cuja temática seja os trabalhos espirituais (MARSHALL, 2000).

Para esta pesquisa foram selecionadas 8 (oito) pinturas parietais referentes aos trabalhos misericordiosos, pintadas entre os séculos XIV e XV. Assim como na seção anterior, aqui nos dedicaremos aos seus aspectos iconográficos, salientando semelhanças e diferenças que por ventura existam, e destacando as pinturas parietais circundantes que sejam contemporâneas ao nosso foco de pesquisa.

Diferentemente dos Sete Pecados, a maior parte dos Trabalhos de Misericórdia não são representados através do esquema da árvore. Porém, na Igreja de Todos os Santos<sup>143</sup>, em Edingthorpe, Norfolk, temos uma pintura parietal (*Figura 56*) feita no século XIV, que embora fragmentária, nos apresenta um arranjo no formato clássico que vimos até então. Esta árvore, no entanto, apresenta belas folhagens, com galhos delicadamente corcovados, que possuem ramos nas pontas.

Esta pintura foi descoberta em 1937 e como podemos ver praticamente todo o seu lado direito se perdeu, restando apenas algumas parcelas da pintura no lado esquerdo. Porém, ela nos traz uma



**Figura 56:** Os Trabalho de Misericórdia em Edingthorpe. **Fonte:** <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.

<sup>143</sup> Pequena igreja paroquial da diocese de Norwich. Possui elementos de construção anglo-saxã, uma torre de base arredondada e topo octogonal, construída entre os séculos XII e XIII, porém, a maior parte da construção data do século XIV. Maiores informações no link: <http://www.heritage.norfolk.gov.uk/>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.

particularidade interessante, como a representação dos possíveis doadores para sua execução.

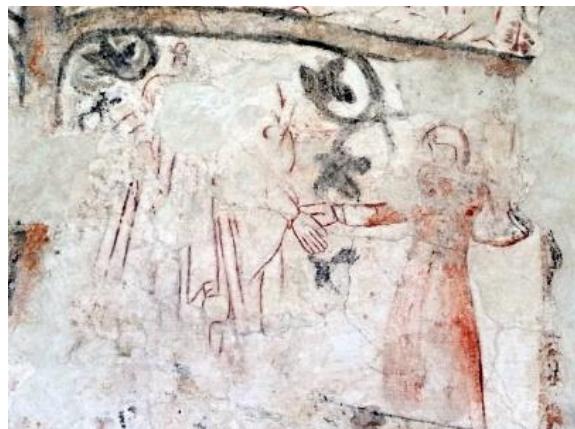
Trata-se de duas figuras que estão ajoelhadas, uma frente a outra, com as mãos erguidas em sinal de adoração. Acima da cabeça da figura à frente, há uma mão em sinal de benção, podendo ser uma *Manus Dei* (Mão de Deus) ou de Cristo (Figura 57).

Abaixo temos uma mulher em um vestido vermelho que carrega às suas costas um pequeno embrulho, semelhante a uma trouxa de roupas. A sua frente, uma figura agora sem possibilidade de identificação, da qual apenas resta a mão em posição de convite, como se estivesse invitando a mulher ao seu lar. É uma representação do ato de abrigar os desabrigados (Figura 58).

Logo abaixo deste casal temos uma figura feminina em pé, com a mão esquerda ao peito, que estende a mão a outra, já não mais visível, a não ser pela sua mão, que recebe da mulher um objeto em forma de coração. Assim como acontece com as figuras acima só é visível o contorno das figuras em tons avermelhados. Este é considerado o ato de alimentar aos que tem fome, e o objeto em formato de coração pode se tratar de um pedaço de pão (Figura 59).



**Figura 57:** Possivelmente os doadores da pintura de Edingthorpe. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.



**Figura 58:** Dar abrigo aos desabrigados em Edingthorpe. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.



**Figura 59:** Dar de comer a quem tem fome em Edingthorpe. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.

Na base da pintura só restou o rosto de uma figura, cujo significado não podemos apurar, mas que era parte da composição desta árvore misericordiosa (*Figura 60*).

Em muito melhor estado do que a Árvore da Misericórdia de Edingthorpe, é a pintura dedicada a St. Christopher que também se encontra na nave da igreja (*Figura 61*).

Embora seus pés não estejam mais visíveis, podemos ver com muita clareza o seu rosto, em sua cabeça uma espécie de elmo, e o menino, Jesus Cristo, em seu ombro esquerdo, a cabeça com a auréola da santidade, que forma um padrão cruciforme. O cajado de St. Christopher está bem claro, e no topo traz um detalhe interessante, pois folhagens brotam de sua ponta, relacionado a parte da lenda de St. Christopher que após atravessar a criança pelo rio fixou, sob seu pedido, o seu cajado ao chão, e no outro dia uma palmeira exuberante haveria nascido a partir de seu cajado, levando muitos a conversão, incluindo Reprobus que se tornaria o St. Christopher.



**Figura 60:** Figura misteriosa em Edingthorpe. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 61:** St. Christopher em Edingthorpe. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.

Na igreja paroquial dedicada a St. Melor em Linkinhorne, Cornwall<sup>144</sup>, temos na parede sul da nave uma pintura do século XV que segue um programa semelhante ao que vimos para a representação dos pecados em Trotton (*Figura 62*).

No centro temos Jesus Cristo com as mãos em direção aos céus, e expostas ao público, mostrando suas chagas, em sua cabeça o mesmo padrão de auréola que vimos na pintura parietal de St. Christopher em Edingthorpe. Sua cabeça é coroada por uma coroa de espinhos, e sua testa sangra, assim como suas feridas nas mãos. Ele se encontra coberto por um dossel, que é rodeado por folhagens delicadas.

Acima de cada um dos atos misericordiosos encontram-se legendas que agora já não são mais legíveis. Os atos estão distribuídos em três a cada lado de Cristo e o sétimo abaixo de seus pés.

Na igreja há outras pinturas (*Figura 63*), porém não são identificáveis por duas razões: primeiramente elas estão apenas parcialmente aparentes, com uma boa parcela ainda coberta por estuque, e em segundo lugar, estão muito mal



**Figura 62:** Os Trabalhos de Misericórdia em Linkinhorne. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.



**Figura 63:** Pintura sem identificação em Linkinhorne. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.

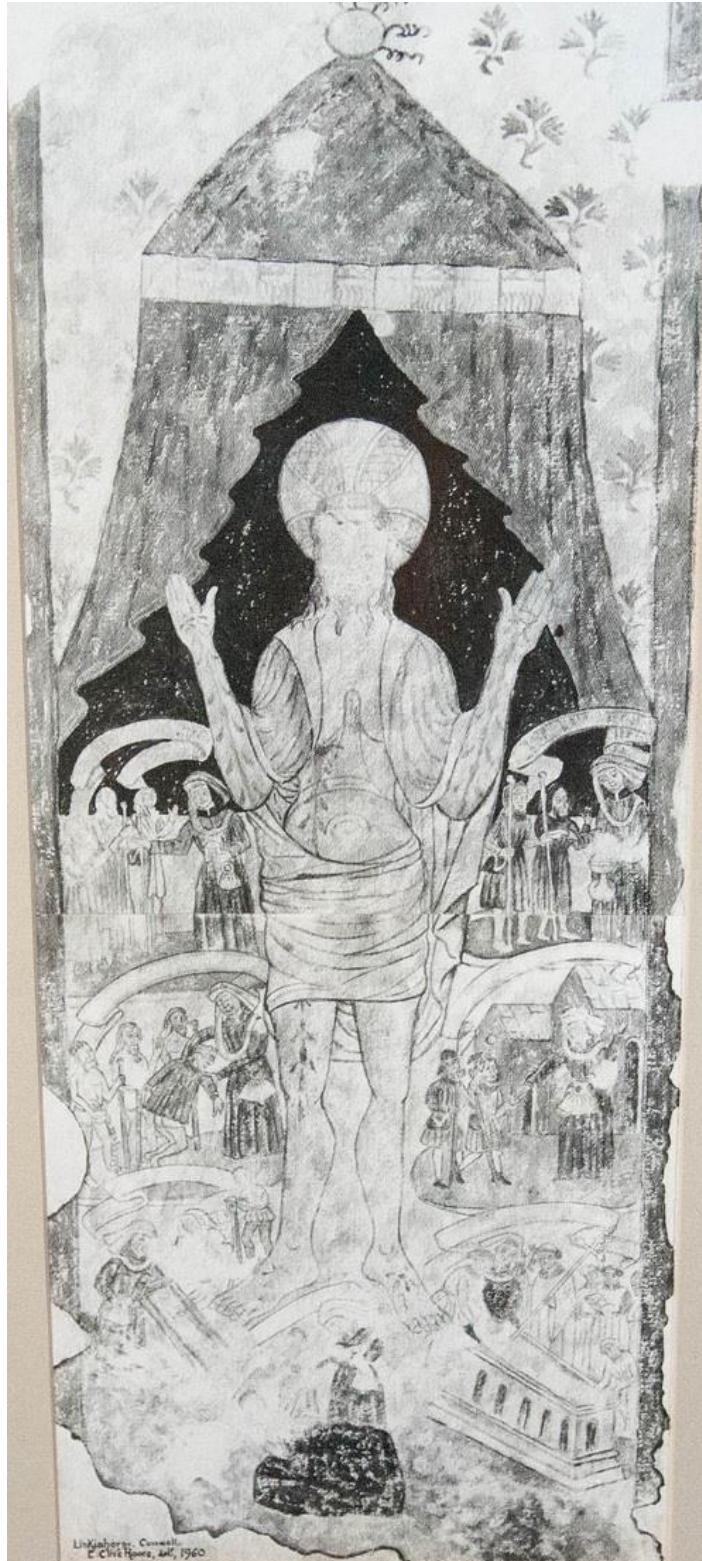
<sup>144</sup> Igreja pertencente a diocese de Truro. Embora muitos atributos datem do século XVI, a nave sul data do século XIV. Maiores informações no link: <https://www.achurchnearyou.com/linkinhorne-st-melor/>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016.

preservadas, não sendo possível definir a cena para analisar em conjunto com a pintura parietal dos Trabalhos de Misericórdia.

Embora esta pintura também esteja com muitos detalhes prejudicados, na igreja há um desenho feito em 1960 (*Figura 64*) para auxílio da compreensão da mesma, cujos detalhes tornam bastante claro o entendimento dos elementos retratados.

A primeira obra de misericórdia à direita de Cristo, de cima para baixo, nos mostra um homem em uma longa roupa drapeada, que possui uma bolsa grande amarrada a sua cintura e dela retira alimentos, possivelmente pães, e os entrega para outros três homens que estão à sua frente e que empunham cajados.

Logo abaixo temos novamente um homem, com a mesma vestimenta. Ele auxilia um outro homem a vestir-se, este que se encontra quase em ato de ajoelhar-se a sua frente para ajudar na colocação da roupa. Atrás do homem a vestir-se encontram-se mais três, ambos com cajados, estes vestindo apenas roupas íntimas, barbados e com longos cabelos.



**Figura 64:** Desenho em Linkinhorne. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 20 de julho de 2016. Edição da Autora.

Por fim, à direita, temos um homem, que mantém o mesmo padrão de vestimenta e traços, indicando tratar-se de uma única pessoa. Este está a visitar os prisioneiros, havendo duas figuras menores que compõe a cena, uma delas com os pés aprisionados.

Logo abaixo dos pés de Cristo temos um acamado, e um homem que o visita, claramente sendo a representação do ato de visitar os enfermos.

Na esquerda, de cima para baixo, temos a alegoria relativa ao alimentar os famintos, um homem com uma grande jarra que dá de beber aos sedentos, no caso, dois homens com cajados. Logo abaixo, temos ao fundo uma casa, o mesmo homem à sua entrada, e dois que chegam até ele, o da frente sendo recebido pelas mãos. Ambos homens que chegam até a casa carregam consigo cajados. É uma representação de dar abrigo aos desabrigados, em geral, uma preocupação destinada para os peregrinos.

Por fim, temos um enterro. O mesmo homem aparece na cena, próximo a cabeceira do caixão. Um padre com tonsura aparece segurando um crucifixo e conduz a cerimônia, para seu auxílio vemos três acólitos com livros em suas mãos.

Esta é uma pintura particularmente interessante pois nos apresenta um único sujeito praticando todos os Atos de Misericórdia. Outra questão interessante é a constância em um número superior de pessoas sendo ajudadas do que ajudando (com exceção do enterro). Isso pode nos indicar duas questões: ou há sempre mais necessitados do que pessoas que não precisam de auxílio, ou há poucas pessoas dispostas a ajudar.

As figuras que são adminiculadas, com exceção dos presos e do falecido, sempre carregam cajados consigo, o que indica a sua categoria enquanto um andarilho, podendo este andarilho se tratar de um viajante ou de uma pessoa que não possua um lar. De qualquer modo, destaca uma característica que poderíamos definir como itinerante aos auxiliados, seja esta uma condição passageira, por fé, por vontade, ou aqueles que eventualmente não possuem escolhas.

Para encerrarmos as pinturas esquematizadas como árvores ou em torno de indivíduos, nos dedicaremos a análise da pintura da Igreja de St. George, em Trotton, Sussex. Anteriormente já vimos uma obra cuja temática se dedicava aos Sete Pecados Capitais nesta mesma igreja, e como vimos, ao centro da mesma parede temos Jesus Cristo no dia do Juízo Final, e logo abaixo dele Moisés segurando os Dez Mandamentos.

Logo ao lado, há uma grande pintura parietal dos Atos de Misericórdia (*Figura 65*), e assim como os pecados, temos uma pessoa no centro, que neste caso também se trata de um homem. Ao contrário da Árvore dos Pecados, esta pintura encontra-se em um ótimo estado de conservação e todas as cenas são claramente identificáveis.

Esta figura central é comparável em tamanho aquela posta no centro dos pecados, porém, este homem se veste de modo modesto e decente, usa um capuz drapeado sobre seus cabelos razoavelmente longos e possui uma barba farta. Suas mãos estão unidas diante do peito, como se estivesse em reza, destacando a sua fé.

Encostada no pé direito do homem, temos uma cruz de consagração, ainda bastante visível. Em torno desta figura, temos algumas palavras escritas dentro de rótulos, que trazem as Virtudes Teologais (*Fides, Spes e Caritas*).

Logo acima da cabeça do homem central temos a imagem de uma mulher que auxilia um homem, apenas de roupas íntimas, a se vestir. Ela está claramente vestindo os despidos (*Figura 66*).



**Figura 65:** Atos de Misericórdia em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 66:** Vestir os despidos em Trotton. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016. Edição da Autora.

A primeira figura, de cima para baixo, ao lado direito da figura, temos uma mulher em frente a uma casa, cujo design traz traços de uma profundidade, numa tentativa de criar uma perspectiva, já denotando um diferente estágio na arte medieval. Esta mulher abre um saco de alimentos e o oferece para dois indivíduos que se encontram a sua frente, mas cujos detalhes já não estão mais visíveis, inclusive os rostos encontram-se em um estágio que aparentam borrões (*Figura 67*).

Logo abaixo, temos uma mulher, que aparentemente acaba de chegar a uma residência, pois parte de seu corpo ainda se encontra na porta, e ela se curva para saudar um acamado, pegando-lhe pela mão. Na cabeceira temos um homem que ergue as mãos aos céus, talvez implorando pela saúde debilitada do outro homem (*Figura 68*).

No terceiro medalhão temos uma interessante representação da visitação aos prisioneiros. Em geral, temos imagens que retratam prisões rudimentares, de pequeno porte, típico dos vilarejos. Esta de Trotton, porém, traz uma prisão com grandes torres, semelhantes aos castelos. Embora a silhueta dos visitantes pareça feminina, não é possível determinar com precisão. Tristram (1954) indica a existências de janelas nas torres, onde haveria um prisioneiro olhando para fora (*Figura 69*).



**Figura 67:** Alimentar os famintos em Trotton. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016.



**Figura 68:** Visitar os doentes em Trotton. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016.



**Figura 69:** Visitar os prisioneiros em Trotton. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016.

A esquerda da figura, de cima para baixo, temos uma cena muito semelhante ao seu correspondente na direita, com uma mulher, desta vez com um jarro nas mãos, que o oferece a duas pessoas (*Figura 70*).

Na sequência, temos a única figura masculina que pratica um ato caridoso nesta composição. É um homem na entrada de sua casa, vestindo uma roupa com coloração bipartida. Ele recebe outros dois homens, peregrinos, provavelmente. Na parte interna do lar, vemos o que possivelmente fosse uma mesa, pois há vestígios de louças na cena (*Figura 71*).

Por fim, temos a cena de um enterro. No centro um caixão, rodeado por pessoas. Uma mulher encontra-se aos pés do caixão, enquanto um padre (provavelmente) aspergi o caixão, possivelmente com água benta. Acima de todos na cena há um padrão ondulado, quiçá uma representação do Céu (*Figura 72*).

Nós podemos ver que nenhuma das casas se repetem, embora as construções de todas as alegorias sejam todas de grande porte, de modo que nos leva a pensar que os atos caridosos não estão sendo executados por uma única pessoa, como em Linkinhorne, mas sim por uma série de indivíduos.

Em Hoxne, que veremos a seguir, os atos também parecem ser executados por um único indivíduo, que será, neste caso, uma mulher reconhecível pela vestimenta.



**Figura 70:** Dar de beber a quem tem sede em Trotton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 71:** Abrigar os sem abrigo em Trotton. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016.



**Figura 72:** Sepultar os mortos em Trotton. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016.

Retornando a Hoxne, desta vez nos concentrando na composição dos Atos de Misericórdia, encontramos, na mesma parede da nave, uma pintura parietal fragmentária, sendo ainda identificável quatro dos sete Atos de Misericórdia (*Figura 73*).



**Figura 73:** Atos de Misericórdia em Hoxne. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.

Originalmente, a composição era organizada em três fileiras, uma acima da outra, porém a mais legível se encontra mais próxima ao topo da janela gótica sobre a qual fora pintada, pois acima temos uma parte extremamente danificada, onde caiu parte do reboco.

Tristram também trabalhou em sua restauração em 1926, assim como nas alegorias dos Sete Pecados e na de St. Christopher citadas anteriormente. Podemos ver que originalmente haviam legendas identificadoras dos atos, mas a leitura já não é mais possível. A paleta de cores utilizada nesta pintura parece seguir o mesmo padrão daquela empregada na Árvore dos Pecados de Hoxne, sendo claro que os detalhes e diversos pigmentos já não são mais identificáveis dado o avançado desgaste das pinturas murais desta igreja, mas de todo modo o vermelho ainda resiste em todas as pinturas.

Começaremos pela figura superior, ao lado direito. Abaixo podemos ver, além da cena retratada, o nível do desgaste em torno da pintura parietal (*Figura 74*). A visibilidade dos detalhes se encontra completamente prejudicada, de modo que nos é possível identificar apenas alguns contornos relativos ao que está sendo retratado. Esta pintura é dedicada ao ato de Vestir os Nus, e um grande casaco é visto no centro da cena, sendo passado de uma mulher com um vestido volumoso, aparentemente azul claro, para uma outra figura, cujas mãos finas e longas ainda são bem claras. A legenda desta figura encontra-se logo acima do casaco, mas o que antes ali constava já não é mais visível.



**Figura 74:** Vestir os despidos em Hoxne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.

Partindo para a linha central de alegorias, que é a mais legível e preservada, temos como primeira representação, da esquerda para a direita, uma cena onde uma mulher, com um vestido em tonalidades e estilo semelhantes a supracitada, recebe um homem com vestes de peregrino e um cajado em mãos (*Figura 75*). Este, provavelmente, é o ato de dar abrigo aos sem abrigo, que como vimos até então, é representado através de uma figura de um viajante.



**Figura 75:** Abrigar os sem abrigo em Hoxne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 21 de julho de 2016.

A sua direita, temos novamente uma mulher, com os mesmos elementos de vestuário, como o véu e a túnica, que se encontra em pé, ao lado de um homem sentado. A mulher parece entregar-lhe um agrado, pois sua mão está estendida com algum bem que encontra as mãos do homem.

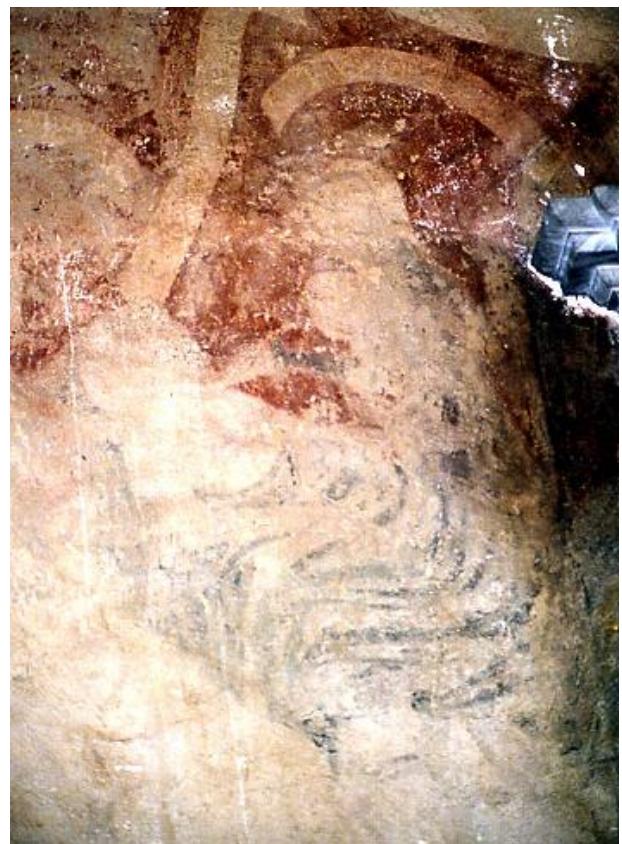
Como em quase todas as pinturas parietais que encontramos no decorrer de nossa pesquisa trazem os prisioneiros visitados sentados, em geral com os pés acorrentados, acreditamos que é esta a situação apresentada, uma visita a um aprisionado (*Figura 76*).

Por fim, a última imagem legível do conjunto, no extremo direito da linha central, temos um homem acamado, com uma mulher na cabeceira do leito, a sua esquerda, que aparentemente o alimenta na boca. Podemos ver o drapeado das cobertas que cobrem o indivíduo, e o volume do travesseiro que apoia a sua cabeça (*Figura 77*).

A divisão geral dos atos nesta composição se deu em três fileiras, havendo três atos representados nas duas primeiras, e na última possivelmente teríamos uma imagem do ato de enterro dos mortos, cuja localização em pinturas feitas com base em quadrantes ou lineares fica reservado a um local no final do conjunto.



**Figura 76:** Visitar os prisioneiros em Hoxne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.



**Figura 77:** Visitar os doentes em Hoxne. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.

Outra pintura esquematizada de forma linear é encontrada na Igreja de St. Peter e St. Paul<sup>145</sup> em Pickering, North Yorkshire, próximo a North York Moors. Esta igreja possui um dos maiores conjuntos de pinturas parietais preservados<sup>146</sup> da Inglaterra, possuindo uma nave quase que totalmente coberta por decorações alegóricas (vide anexo 4), o que nos fornece uma visão muito mais próxima da aparência que uma igreja medieval de fato teria.

Os Trabalhos de Misericórdia (*Figura 78*) encontram-se na parede sul da Nave, cercados por uma imensa quantidade de pinturas murais. Estão logo abaixo das janelas e acima do topo dos arcos da nave. Assim como em Hoxne, é arranjada de modo linear, mas seus elementos são muito mais claros, apresentando um conjunto completo, e sua preservação é excepcional em termos de pinturas murais do século XV na Inglaterra, devido aos diversos trabalhos de intervenções que as pinturas passaram, sendo a mais profunda a restauração que ocorreu em 1880.



**Figura 78:** Trabalhos de Misericórdia em Pickering. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.

<sup>145</sup> Igreja paroquial pertencente a diocese de York. O início de sua construção data do século XII, porém, muitas adições foram feitas nos séculos seguintes, incluindo a abside, construída no século XIV. Maiores informações podem ser acessadas através do link <https://pickeringchurch.com/>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.

<sup>146</sup> Pela qualidade e abundância de pinturas murais que temos em Pickering, encontra-se ativo um projeto para sua preservação. Maiores informações sobre o andamento do projeto podem ser acessadas através do link <http://pickeringchurch.com/wall-paintings/>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.

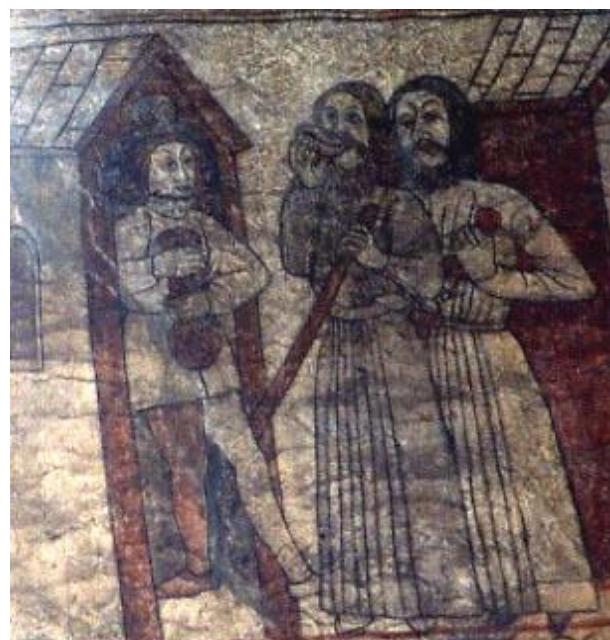
Vemos na imagem acima, os trabalhos ao centro, dispostos lado a lado, em uma única faixa, diferentemente de Hoxne, onde haviam três linhas onde estes estavam organizados. A limitação da pintura é feita através de detalhes de folhagens, que criam uma margem que emoldura os atos. Neste esquema, os atos misericordiosos são praticados por um homem, com exceção da visitação aos enfermos.

Começando da esquerda para a direita, temos um homem na porta de uma residência, que entrega a outros dois um alimento em forma circular com um furo central, semelhante a uma rosca frita. O homem que pratica o ato de caridade é muito menor em escala que os que recebem o auxílio. Ambos carregam cajados e estão bem vestidos, de modo que indica que não se tratam de esmoleiros, mas sim de peregrinos, para os quais a assistência deveria ser compulsória. Tal assunção pode ser confirmada pelo detalhe que temos no chapéu utilizado pelo homem mais atrás na cena, que possui a insígnia do Santuário de St. James, o Grande, uma concha marinha (*Figura 79*).

Seguindo na mesma direção, temos logo ao lado dois homens sendo agraciados por um homem que lhes fornece água (*Figura 80*). Um homem encontra-se novamente à porta de uma casa e segura em suas mãos um jarro, outros dois encontram-se a sua frente, o mais próximo bebe a água com o



**Figura 79:** Dar de comer a quem tem fome em Pickering.  
**Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 80:** Dar de beber a quem tem sede em Pickering.  
**Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.

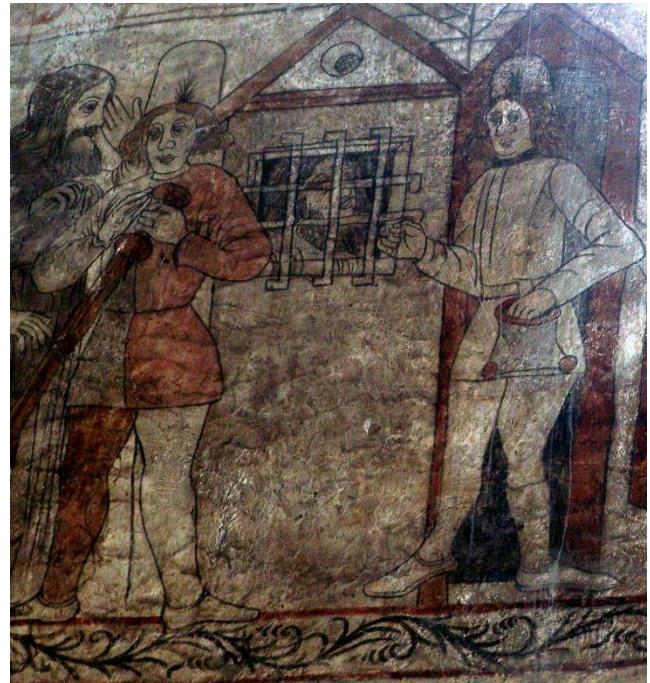
auxílio de uma tigela, e assim como na cena anterior estão bem vestidos e portam cajados. Embora ainda utilizem o mesmo estilo de veste e tenham barbas fartas, estes homens não usam nada sobre suas cabeças.

Logo temos uma cena semelhante, com um homem na entrada de sua moradia, mas desta vez auxiliando outro a colocar uma veste, enquanto o homem de trás desamarra ou amarra a cinta de suas vestes, indicando um movimento de troca de roupas. O modo como o primeiro homem se inclina em direção ao interior da residência foi a forma encontrada pelo artista para representar na mesma cena a pousada aos peregrinos (*Figura 81*).



**Figura 81:** Vestir os despidos e abrigar os sem abrigo em Pickering. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora

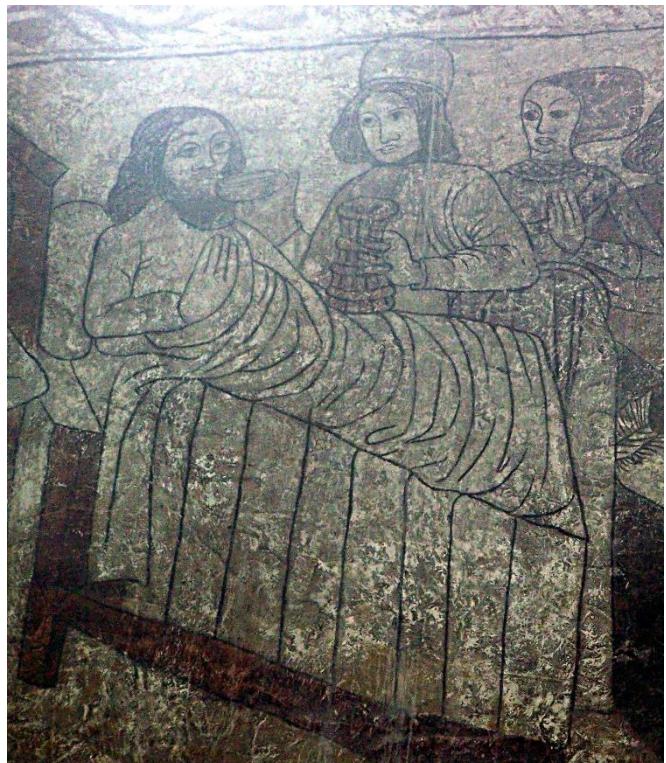
Logo, temos uma pequena construção, reconhecida como uma cadeia através da janela gradeada, por onde vemos um homem encarcerado. Um outro homem se segura a grade e leva em seu cinto uma espécie de bolsa, onde deve levar alimentos para o prisioneiro. Ele leva uma das mãos ao interior da bolsa onde se encontra aquilo que ele vai doar. Na frente da construção, de costas para o preso, temos um homem com roupas bicolores, e com uma espécie de lança em mãos, sendo muito provavelmente um carcereiro (*Figura 82*).



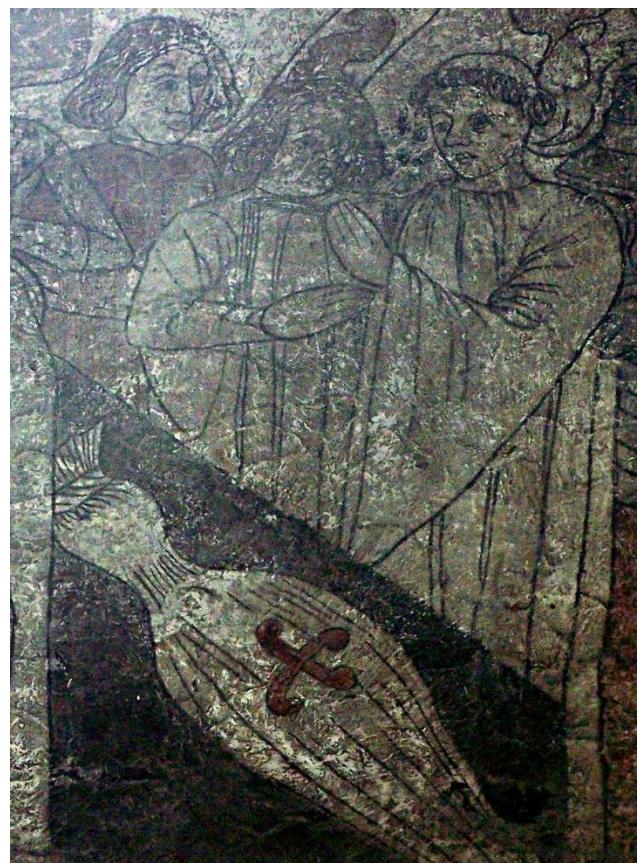
**Figura 82:** Visitar os presos em Pickering. **Fonte:** <http://www.paintedchurch.org>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.

Em seguida, temos um homem acamado, tapado por uma coberta, que está arranjada em seu corpo como um casulo, que recebe em sua boca um líquido de uma jarra que outro homem segura e o auxilia a consumir. Atrás deste homem encontra-se uma mulher, a única de toda a composição. É claramente uma imagem representativa do ato misericordioso de visita aos doentes. O fato da recorrência feminina estar ligada aos enfermos, mesmo que neste caso o protagonista seja masculino, ainda se encontra uma mulher presente, a única de todas, pode estar ligada a ideia das mulheres estarem historicamente ligadas às curas e aos cuidados dos doentes, de modo que foi visto como necessário a presença feminina (*Figura 83*).

Por fim, como costumeiro, temos uma cena de enterro. Um padre com o cabelo cortado em tonsura encontra-se em ato de abençoar o corpo, este coberto por uma manta funerária fechada no topo da cabeça do falecido. Ao lado do padre temos mais dois homens que atendem ao funeral, o mais próximo do padre carrega um livro em suas mãos e possivelmente é um auxiliar clérigo e não um familiar ou conhecido do finado. Na manta funerária temos uma grande cruz vermelha pintada (*Figura 84*).



**Figura 83:** Visitar os doentes em Pickering. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 84:** Enterrar os mortos em Pickering. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.

Na sequência da pintura dedicada aos atos de misericórdia temos, também composta de modo linear, a Paixão de Cristo que se inicia com a traição de Judas, e logo abaixo, próxima também das misericórdias, temos uma imagem do Inferno, com uma grande figura que se assemelha a um dragão que abocanha diversas almas. A figura da frente inclusive segura em suas mãos uma maçã, pois se trata de Adão. Nesta pintura temos Jesus Cristo descendo às entranhas do Inferno para resgatar as almas que não puderam ser salvas anteriormente ao seu sacrifício. (*Figura 85*).



**Figura 85:** Inferno em Pickering. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016.

Nesta igreja ainda temos uma grande quantidade de pinturas, de modo que não nos dedicaremos a elas, pois apenas o conjunto de pinturas desta igreja já pede uma pesquisa a parte. Mas salientamos que há um grande número de mártires pintados em Pickering, como St. Edmund e St. Catherine de Alexandria, e incluindo o tão recorrente St. Christopher. Os santos martirizados também são pintados em triunfo junto a Cristo no Céu, demonstrando a glória do sacrifício, e a supremacia da vida eterna diante da morte em uma existência efêmera (vide anexo 5).

As pinturas em Pickering passaram por diversas dificuldades desde o período medieval, foram cobertas no desenrolar da Reforma Protestante, para serem descobertas

pelo vigário Ponsonby, em 1852, que determinou que elas deveriam ser mantidas escondidas, por serem esteticamente desagradáveis e impróprias para uma igreja protestante. Assim, foram ocultas por uma camada de tinta amarela, quinze dias após a descoberta. Vinte anos depois, foram trazidas à luz numa restauração da igreja iniciada em 1870, quando o Reverendo Lightfoot determinou o restauro das pinturas. As lacunas resultantes da pintura dos anos anteriores foram preenchidas. A interferência restaurativa iniciou em 1880 e foi finalizada em 1895. As pinturas de Pickering tornaram-se referência na Inglaterra, por ser um dos conjuntos mais completos do país (ELLIS, 1996).

Já em Moulton, Norfolk, na Igreja de St. Mary<sup>147</sup>, temos pinturas em estado de conservação muito mais prejudicados. Na nave sul há uma pintura fragmentária dos Trabalhos de Misericórdia, tendo Jesus Cristo ao centro e a abençoar os praticantes dos atos caridosos (*Figura 86*). Alguns dos atos foram interrompidos pela adição de uma janela de arco ogival que interfere na sequência e causou a perda de parte da composição, de modo que podemos identificar apenas quatro dos sete atos.



**Figura 86:** Trabalhos de Misericórdia em Moulton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.

Embora esta pintura também tenha um aspecto linear, cada um dos atos é demarcado por compartimentos que trazem detalhes arquitetônicos semelhantes a um dossel, que são suportados por mastros delgados, e cujo topo traz um belo uso de perspectiva. Assim como em outras pinturas parietais, cada tema é acompanhado por legendas, mas estas já não são mais legíveis.

<sup>147</sup> Pequena igreja paroquial que se encontra sob os cuidados do CCT (*Churches Conservation Trust*). Embora sua torre date do século XII, a nave e a abside datam do século XIV e o pórtico é proveniente do século XVI.

Na extremidade da esquerda para a direita temos uma mulher cujo ato não podemos identificar pois sua contraparte perdeu-se. Logo ao seu lado temos uma mulher muito bem vestida que atende a um homem que parece ser um peregrino, pois traz consigo o cajado tradicional. Provavelmente, é o ato de dar de beber aos que tem sede, pois ele segura em sua mão direita, que está estendida em direção a mulher, uma vasilha e em sua vestimenta temos uma espécie de frasco de viagem para acondicionamento de líquidos (*Figura 87*).

Segue-se uma alegoria bastante nítida, onde uma mulher, com vestimenta muito diferente da anterior, indicando ser uma outra pessoa, auxilia um homem a vestir-se. O indivíduo se curva para colocar a nova roupa e se encontra apenas com as vestes íntimas. Do seu pescoço pende uma espécie de espada, mas não temos certeza quanto à identificação do objeto. A mulher que o estende a veste, usa em sua cabeça um capelo de viúva. Ao contrário da moça ao seu lado, as suas vestes são escuras e seu vestido é muito menos extravagante em termos de estilo (*Figura 88*).



**Figura 87:** Ato sem identificação e Dar de beber aos que tem sede em Moulton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 88:** Vestir os Nus em Moulton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.

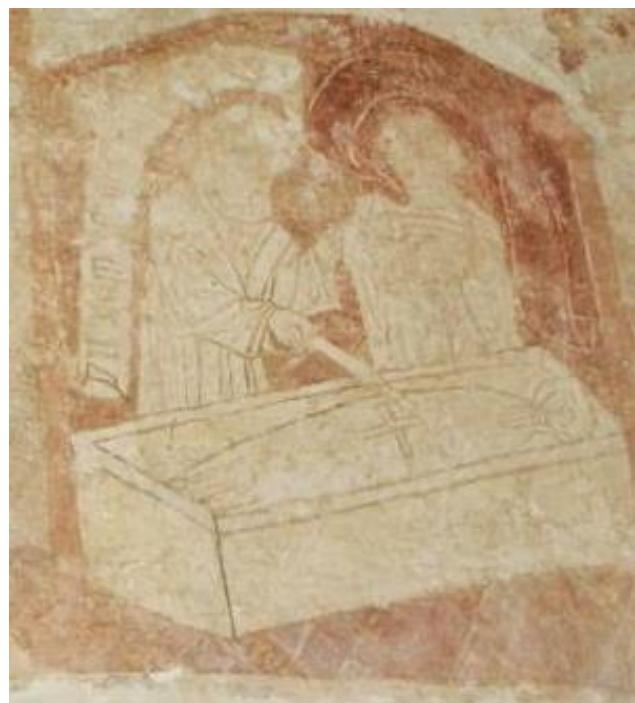
Do outro lado da janela, e passando direto aos atos identificáveis, temos logo após a imagem de Jesus Cristo, uma mulher que visita um homem aprisionado, sentado em uma banqueta. Seu estatuto de prisioneiro pode ser identificável pelas suas pernas que estão imobilizadas na altura dos tornozelos. Ela parece entregar-lhe algo, ou apenas estende as mãos em direção ao homem como sinal de afeto (*Figura 89*).

Por fim, a última cena identificável nos traz um enterro. Esta cena é muito semelhante a que temos em Pickering, com um padre que borrifa água benta sobre um falecido, este enrolado em uma manta fúnebre, que é amarrada ao topo de sua cabeça e que possui uma cruz pintada sobre o manto. Ao lado do padre temos uma figura que pelo contorno parece feminina, esta encontra-se na parte mais próxima à cabeceira do caixão (*Figura 90*).

Por fim temos mais uma pintura, porém não é possível identificar o seu tema, pois seu desgaste já não permite uma leitura. Próximo a pintura dos Trabalhos de Misericórdia temos uma pintura de St. Christopher, cujos atributos são iguais aos vistos até aqui.



**Figura 89:** Visitar os presos em Moulton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.



**Figura 90:** Enterrar os mortos em Moulton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2016. Edição da Autora.

Em Wickhampton, Norfolk, na Igreja de St. Andrew<sup>148</sup>, há uma pintura do século XIV que foi projetada de modo bastante similar à que temos em Moulton. Diferentemente da igreja anteriormente analisada, em Wickhampton o conjunto está totalmente preservado, embora algumas cenas sejam mais claramente identificáveis do que outras (*Figura 91*).



**Figura 91:** Trabalhos de Misericórdia em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

Esta pintura encontra-se na parede norte da nave da Igreja de St. Andrews, e possui muitas similaridades com Moulton, começando pela organização em quadrantes, cujos topos são pintados como um dossel, apoiado em esguias colunas e utilizando da perspectiva para sugerir profundidade a cada cena pintada. As imagens são organizadas em duas linhas, e Jesus Cristo, que em Moulton encontra-se entre as cenas, agora está no último quadrante, também abençoando os Trabalhos de Misericórdia. A paleta de cores também traz muitas similaridades, e assim como em Moulton, os protagonistas da

<sup>148</sup> Igreja paroquial pertencente a diocese de Norwich. Sua construção traz elementos que datam entre os séculos XII e XVI, porém a nave e as pinturas parietais são do século XIV. Maiores informações disponíveis no link <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1304784>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016. As pinturas parietais foram descobertas em 1851.

caridade nesta pintura também são mulheres. Algumas posições ocupadas pelos sujeitos também se repetirão.

Começando de cima para baixo e da esquerda para a direita, temos uma cena na qual um peregrino com um cajado recebe alimento de uma mulher que utiliza um belo manto em suas costas. Na cena, o pão oferecido ainda se encontra nas mãos da mulher e o homem está com a mão esquerda estendida para recebê-lo. Acima das cabeças de cada indivíduo temos faixas que traziam a identificação dos atos, porém não são mais reconhecíveis. Embora esteja um pouco danificada na região esquerda superior, ainda é uma cena completamente legível (*Figura 92*).

Seguindo, temos uma mulher que segura uma taça desproporcional com relação às demais figuras. Ela se encontra na mesma posição da primeira mulher, mas sua vestimenta não é a mesma, pois esta dama já não utiliza o manto, e sua cintura está bem delineada com este vestido que traz elegantes mangas. O drapeado de sua vestimenta também é bastante demarcado. O homem que recebe o líquido também porta um cajado e seu capuz está baixo, sobre suas costas, possui uma longa barba e sua postura é muito semelhante ao do primeiro peregrino (*Figura 93*).



**Figura 92:** Dar de comer aos que tem fome em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016. Edição da Autora.



**Figura 93:** Dar de beber a quem tem sede em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016. Edição da Autora.

A cena seguinte retrata uma mulher que auxilia um homem nu de sua cintura para cima, a vestir um traje fornecido por ela. Este homem tem uma aparência muito similar ao segundo peregrino, mas na cena não há nenhum cajado ou elemento que o identifique como tal. A mulher encontra-se vestida de modo muito recatado, e seu rosto quase não aparece, escondida pelos tecidos (*Figura 94*).



**Figura 94:** Vestir os Nus em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

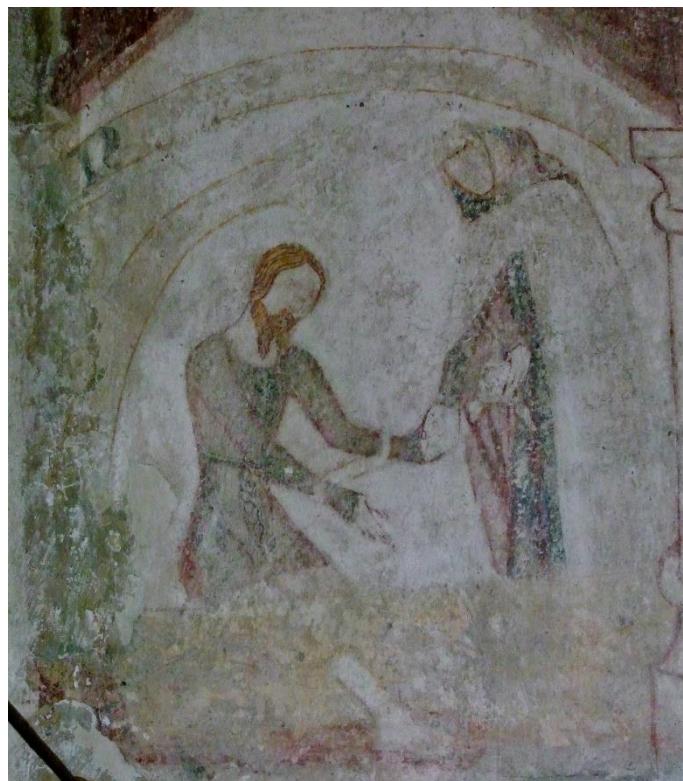
A cena seguinte é a mais danificada de todo o conjunto, e apresenta lacunas de muitos detalhes. Ainda assim, podemos identificar um homem que caminha com o auxílio de duas varas. Uma mão feminina pode ainda ser vista com clareza, e parte de seu vestido também. Ela estende a mão para o indivíduo como forma de recepção, sendo portando o ato de dar pousada aos peregrinos. Há também faixas pela cena, uma entre cada indivíduo e outra que coroa ambos, porém os escritos também não são passíveis de leitura (*Figura 95*).



**Figura 95:** Dar pousada aos peregrinos em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

Na faixa inferior, temos como primeira cena da esquerda para a direita, um homem sentado, seus pés aprisionados por uma berlinda de grande porte, claramente visível nesta pintura. Ele estende suas mãos em direção aos pés tolhidos e parece se lamentar pela situação. A mulher que o visita está em pé à sua esquerda e segura a mão esquerda do prisioneiro com a sua direita, como em sinal de conforto e afeto. Em sua mão esquerda, parcialmente coberta pelo manto, carrega uma pequena bolsinha, que parece ser de moedas. Ela veste um manto de inverno e utiliza o capuz em sua cabeça (*Figura 96*).

Ao lado temos uma cena segmentária, não por perda do suporte, mas de pigmentação, dificultando a identificação dos contornos e detalhes. Mesmo assim é possível identificar um volume onde encontra-se uma cama, e um leve contorno da cabeça do adoentado. Em pé, temos uma mulher que traz em mãos uma tigela, possivelmente com algum alimento que irá oferecer ao acamado. Infelizmente nenhum



**Figura 96:** Visitar os prisioneiros em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.



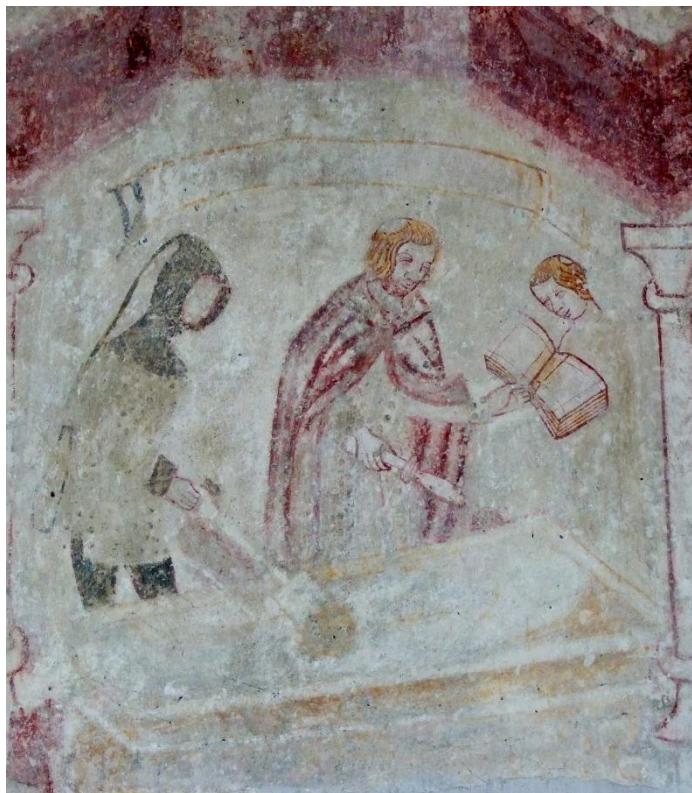
**Figura 97:** Visitar os doentes em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

outro detalhe é facilmente e seguramente identificável (*Figura 97*).

Ao lado temos o último ato misericordioso, que seguindo o padrão até aqui, é a cena de um enterro. Em primeiro plano temos o cadáver que está em uma cova, esta está sendo preenchida com terra por um coveiro que porta em mãos uma pequena pá.

Diferentemente do que foi interpretado por Tristram (TRISTRAM, 1944) não consideramos a figura no extremo direito da cena como um auxiliar eclesiástico que portaria o livro, mas sim uma jovem que está atendendo ao serviço funerário. Quem segura o livro na verdade é o padre que se encontra no centro, este olha para o livro e possivelmente está a ler passagens, e em sua mão direita segura um aspersório que utiliza para respingar água benta sobre o falecido (*Figura 98*).

Por fim, temos um quadrante com Jesus Cristo abençoando os atos. Ele está virado em direção aos atos da segunda linha, sua cabeça está baixa e sua mão em sinal de benção. Embora tenhamos faixas em torno de toda a figura de Cristo, nenhuma delas é legível (*Figura 99*).



**Figura 98:** Enterrar os mortos em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.



**Figura 99:** Jesus Cristo em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

Ainda na diocese de Norwich, desta vez em Potter Heigham, temos na Igreja de St. Nicholas<sup>149</sup> uma pintura parietal dos Trabalhos de Misericórdia em estado fragmentário (*Figura 100*), realizadas no século XIV e executadas na parede sul da nave, comprimidas entre duas janelas.



**Figura 100:** Trabalhos de Misericórdia em Potter Heigham. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

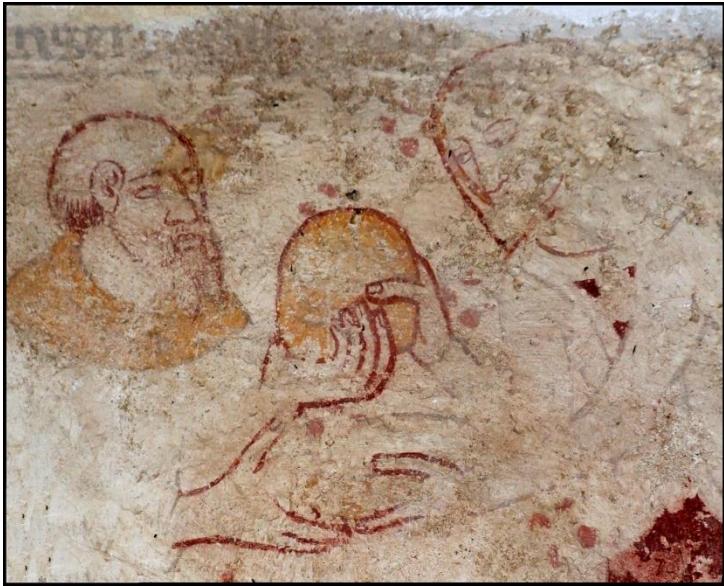
Seu estilo, embora mantenha os quadrantes, é diferente das duas pinturas anteriormente vistas que são provenientes da mesma diocese. Não temos mais o dossel ou os elementos arquitetônicos que aparecem nas anteriores. Vê-se um padrão floral ao fundo de cada cena, o mesmo padrão visto nas Árvores dos Sete Pecados Capitais em Alveley e em Raunds.

Seu estado de conservação nos permite identificar apenas quatro dos sete atos de misericórdia, e mesmo estes estão com a pigmentação esmaecida. Assim como em muitas das pinturas anteriores os atos são praticados por uma mulher em auxílio a um homem em necessidade e a figura do peregrino é repetida. Nesta composição a figura feminina parece se tratar de um mesmo indivíduo, pois suas roupas são as mesmas, ou muito semelhantes, e a expressão facial também indica ser uma única pessoa.

---

<sup>149</sup> Igreja paroquial pertencente a diocese de Norwich. Possui elementos arquitetônicos que variam entre os séculos XII e XVI. Maiores informações disponíveis no link <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1049923> acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

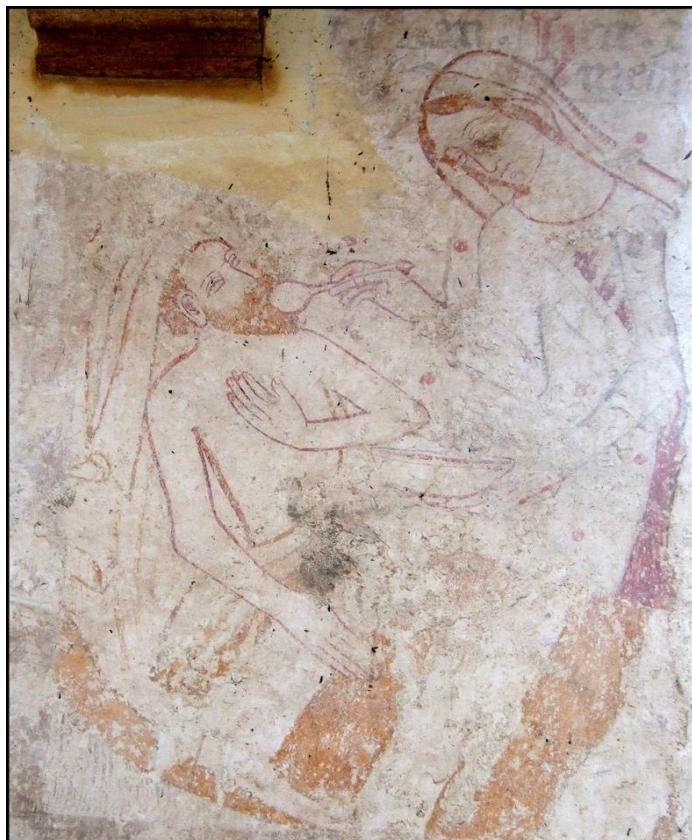
Na primeira fileira, da esquerda para a direita, começamos com uma cena na qual uma mulher oferece um generoso pedaço de pão para um homem tonsurado, indicando a possibilidade do indivíduo que recebe o auxílio ser um clérigo, algo realmente incomum nas pinturas parietais vistas até então. Sua vestimenta também nos lembra uma batina. A barba, assim como a



**Figura 101:** Dar de comer aos que tem fome em Potter Heigham. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

de todos os homens na composição, é dividida ao meio (*Figura 101*). Acima da cabeça do homem é possível ler a palavra *Hunger* (Fome) escrita em inglês e não em latim.

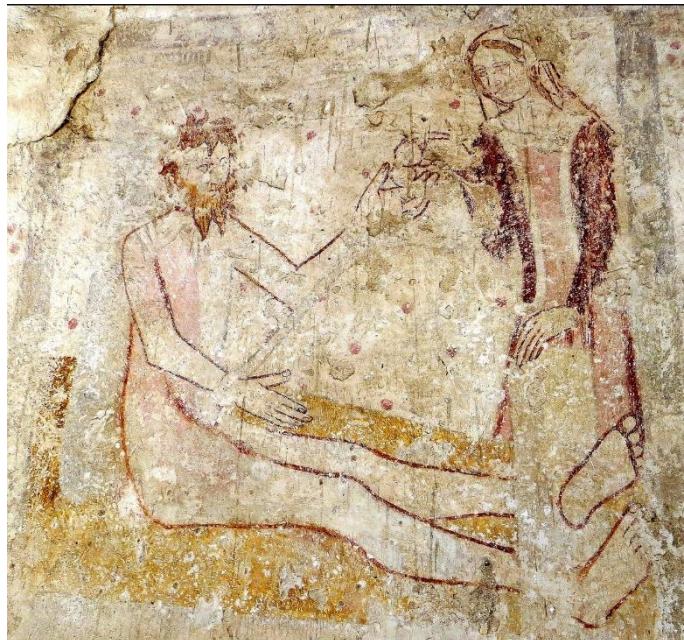
Ao seu lado, temos um homem acamado, com a parte superior de seu corpo completamente despida, tem em sua testa um pedaço de tecido, possivelmente uma maneira de controlar um possível estado febril. Uma mulher se debruça próximo a ele, e o alimenta com o auxílio de uma colher que segura com sua mão direita, havendo em sua esquerda uma tigela. Acima da figura conseguimos ver alguns dizeres, que estão enfraquecidos, como uma marca d'água. A cabeceira da cama ou os detalhes do



**Figura 102:** Visitar os doentes em Potter Heigham. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

cômodo já não são mais visíveis (*Figura 102*).

Na camada inferior temos, da esquerda para a direita, um homem aprisionado. Podemos ver claramente suas mãos e pés restritos por algemas e uma berlinda na qual a mulher em pé apoia sua mão esquerda. Ela traz um objeto em sua mão direita, que infelizmente não conseguimos identificar (mas é provável que se trate de dinheiro), e o entrega para o homem que o recebe com a mão esquerda (*Figura 103*).



**Figura 103:** Visitar os presos em Potter Heigham. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016. Edição da Autora

Imediatamente ao seu lado temos uma mulher na entrada de uma residência. Recebe a sua porta um homem que carrega consigo um cajado. O homem traja um chapéu de largas abas, utilizada em viagens. A mulher parece que auxilia o homem a livrar-se de sua bagagem, ou de seu casaco, segurando-o pelo pulso com sua mão esquerda. Os dizeres acima das figuras também não é legível (*Figura 104*).



**Figura 104:** Dar pousada aos peregrinos em Potter Heigham. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 1º de agosto de 2016.

Nesta igreja ainda temos diversas outras pinturas, tanto na parede sul quanto norte da nave, embora o estado de conservação destas não superem a analisada. Temos novamente uma pintura de St. Christopher, assim como pinturas que contam parte da história de vida de St. Nicholas, para o qual a igreja foi dedicada.

Com esta pintura encerramos o conjunto de fontes de análise. Adiante nos dedicaremos a discutir os padrões de representação que foram vistos entre as pinturas selecionadas para esta pesquisa.

### **4.3 Padrões representativos, disposição e relações analíticas**

Em termos de padrões, chama à atenção a unanimidade do local eleito para o desenvolvimento das pinturas murais. Tanto as temáticas que exploram os pecados como aquelas dedicadas aos trabalhos de misericórdia foram realizadas nas superfícies murais das naves das igrejas, variando apenas a escolha da parede Sul ou Norte desses recintos. Nos Trabalhos de Misericórdia predominam as decorações nos muros do lado sul, dos oito exemplares analisados, seis estão ali situados<sup>150</sup>.

Esta ocorrência denota a razão dessas ornamentações, que eram dirigidas aos devotos e ocupavam o lugar de convívio durante as cerimônias religiosas. Os conjuntos de narrativas alegóricas objetivavam educar a paróquia para as atitudes boas e ruins definidas pela Igreja Católica, alardeadas de forma oral durante os sermões. Não são imagens para educação ou entretenimento do clero, tampouco são imagens projetadas para enriquecer os interiores dos templos ou para o deleite do clero e do público, na verdade, são um auxílio com relação à população para a qual estes pregam, um importante ponto de diálogo com a homilia.

Há variações na escolha da composição, na distribuição das cenas, no arranjo das alegorias, tanto nos temas dos Pecados quanto dos Trabalhos de Misericórdia. Destacamos quatro padrões que encontramos: árvore, cenas lineares ou em faixas, organização em quadrantes e, por fim, na disposição das imagens dentro de elementos circulares.

---

<sup>150</sup> Temos apenas uma imagem pintada na parede Oeste da nave, sendo a pintura dos Trabalhos de Misericórdia encontrado na igreja de Trotton, Sussex, proveniente do século XIV e outra executada na parede Norte em Wickhampton, Norfolk, do século XV.

O primeiro padrão seria uma composição arbórea, subdividida em dois esquemas principais: o primeiro que traz uma árvore com o pecado da Soberba no topo, e um segundo esquema no qual a Soberba é explorada como um tronco com galhos adjacentes, e compõe a estrutura central que sustenta os demais pecados. Portanto, as alegorias dos Sete Pecados Capitais seguiram um plano arborescente, com apenas uma variação, a colocação de uma pessoa como tronco central, que ocorreu em três das sete pinturas analisadas. Destas três, duas são imagens femininas que simbolizam o pecado da Soberba. Nas demais, temos uma árvore tradicional, e a Soberba está sempre no alto. De qualquer modo, a Soberba se destaca na hierarquização dos pecados.

O destaque dado ao esquema arbóreo pode estar vinculado a dois fatores segundo nossa interpretação: primeiramente a própria narrativa bíblica na qual a decadência do Homem está coadunada ao ato de comer o fruto da árvore proibida; e também ao fato de que a árvore simbolicamente possui laços estreitos com a Vida, e é durante a existência terrena que as pessoas são tentadas pelos pecados e encorajadas a seguir um caminho virtuoso.

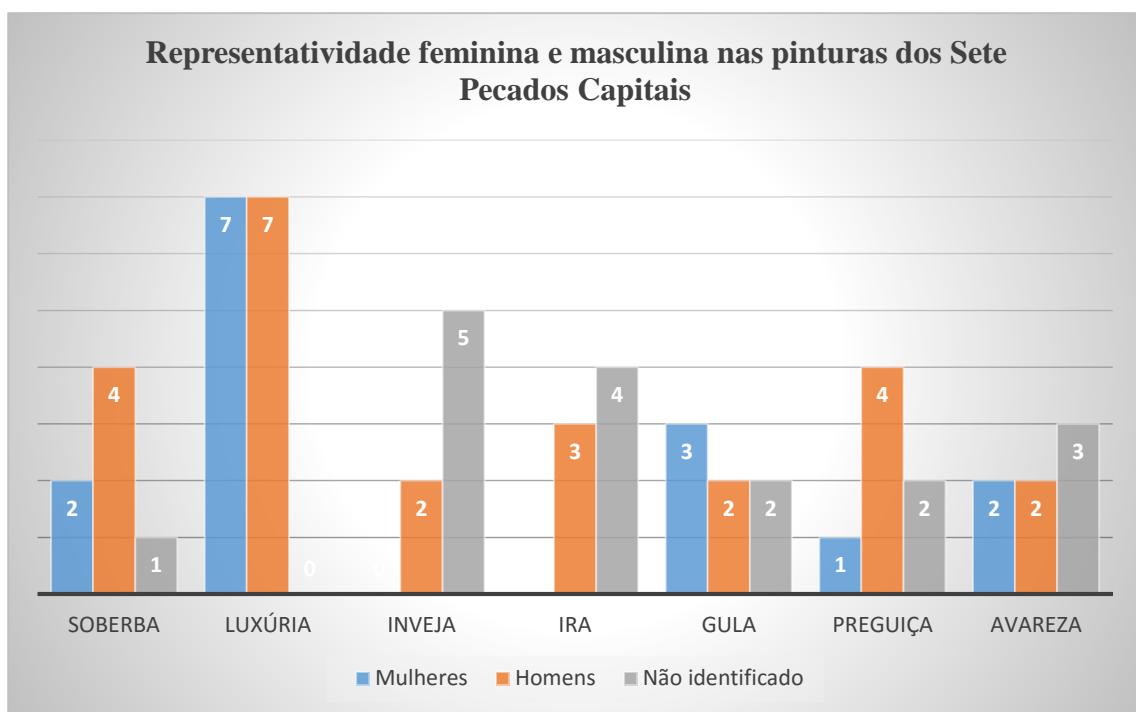
As variações esquemáticas são muito mais evidentes quando analisamos as pinturas dos Trabalhos de Misericórdia. Temos o esquema em árvore tanto em Edingthorpe (século XIV) quanto em Linkinhorne (século XV), sendo que na segunda, o tronco central é substituído por uma figura, neste caso a própria figura de Jesus Cristo, e os Trabalhos de Misericórdia surgem em torno dele, como verdadeiros galhos.

Já em Moulton (século XIV), Potter Heigham (século XIV) e Wickhampton (século XIV) temos o padrão mais recorrente dentre todos, a disposição das narrativas alegóricas de maneira individualizada e inseridas em quadrantes. Há muitas semelhanças nestas pinturas, principalmente entre Moulton e Wickhampton, na técnica – que sugere a perspectiva – e no modo como foram representadas – nos arcos ou dosséis e nos apoios destes com elementos arquitetônicos.

Há também as composições lineares ou em faixas dos Trabalhos de Misericórdia. O padrão foi usado nas pinturas de Hoxne (século XIV) e Pickering (século XV). Nestes arranjos, os atos misericordiosos são distribuídos em uma ou mais linhas. Não há separações entre eles, que parecem muito mais fluídos do que quando inseridos em quadrantes, separados através de estruturas arquitetônicas.

Por fim, temos uma criação bastante peculiar. É a única pintura que encontramos com tal ordenação, na igreja de Trotton (século XIV). Na composição dedicada aos Trabalhos de Misericórdia, temos cada ato desenvolvido no interior de medalhões, o que a diferencia daquela dos Pecados Capitais, organizada na mesma parede, mas com escolhas bem distintas, de modo que podemos averiguar que não houve a intenção de padronização ou harmonização entre as duas pinturas. Os atos acabam bem mais destacados visualmente do que os pecados, por conta do arranjo escolhido.

Outro ponto fundamental seria a representatividade do feminino e do masculino, aparentes através das alegorias, que são construídas embasadas em prerrogativas direcionadas aos papéis ocupado por estes indivíduos na sociedade.



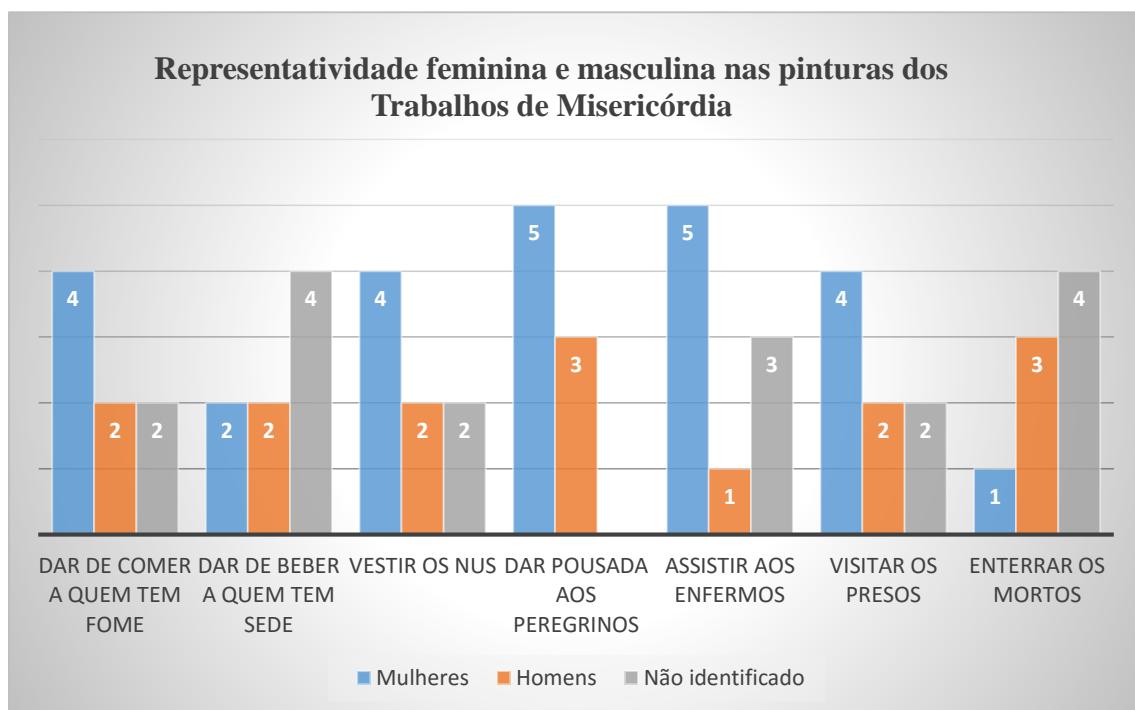
**Gráfico 1:** Relação entre a representatividade feminina e masculina nas pinturas dos Sete Pecados Capitais.

Vê-se que, embora na tradição escrita prevaleça a recorrência de imputação do pecado sobre a figura feminina (VAUCHEZ, 1995), nas pinturas parietais, a maior parte das alegorias cuja identificação foi possível, é constituída por indivíduos do sexo masculino. Há uma superação feminina apenas no pecado da Gula, onde foram identificadas três alegorias femininas, contra duas masculinas, e outras duas não identificadas.

Entre as pinturas dos pecados e das misericórdias temos uma diferença pungente: os Trabalhos de Misericórdias, por se tratarem de ações e não de conceitos abstratos

possuem uma regularidade representativa muito maior, embora a organização não seja homogeneia. Já os Sete Pecados Capitais possuem uma maior variação nas escolhas dos elementos que compõe as alegorias, o que denota uma possível dificuldade para transformar estes conceitos em imagens.

As composições dos Trabalhos de Misericórdia que vimos nos trazem também uma uniformidade em termos de representatividade feminina ou masculina de acordo com a orientação de cada pintura. Ou seja, em geral, elas são compostas por um gênero que executará as ações, havendo uma dominância de homens ou mulheres, dependendo da pintura. Em termos gerais temos a seguinte predominância:



**Gráfico 2:** Relação entre a representatividade feminina e masculina nas pinturas dos Trabalhos de Misericórdia.

No caso das misericórdias há uma soberania feminina para execução de atos caritativos, que destacou o gênero na assistência aos enfermos, pois mesmo na estrutura masculina de Pickering, uma mulher está presente na composição da cena. Como destaca Brodman, embora a caridade tenha um papel central na religiosidade católica medieval, autores modernos acabam se focando tanto em problemas relacionados às relações de poder, gênero e classe, em alguns casos ao custo de análises anacrônicas, que o ato caritativo e as ações positivas iniciadas pela instituição religiosa acabam obscurecidas (BRODMAN, 2009).

Porém, a caridade era central nas comunidades medievais, em um processo de construção social que se estendeu por séculos, altamente incentivado pela Igreja, principalmente se considerarmos o período em que as pinturas que analisamos foram feitas: um período repleto de crises, que atingiam todos os níveis de convivência social, de modo que a caridade sedimentava as relações sociais, principalmente em pequenas regiões paroquiais:

Inspired by the reforms initiated by the Fourth Lateran Council in 1215, late medieval clerics embarked upon a wide-ranging educational campaign to improve laypeople's religiosity [...] As local religion centered on the parish, neighborhood, and guild, it was in these contexts that laypeople put religious instruction into practice. The bonds created by the practice of charity sustained these communities and served as a support system for the individual Christian from birth to death<sup>151</sup>. (BROWN, 2014, p. 154)

Já em relação a idade das alegorias, há um foco na uma vida adulta, não incluindo crianças ou idosos. Embora tenhamos homens barbudos, que poderiam ser confundidos com homens mais velhos, estes representam peregrinos ou pessoas em estado de necessidade e não é denotativo de anosidade.

Quanto aos papéis ocupados pelos indivíduos que formam as alegorias, as vestimentas que são possíveis de identificar nos pecadores denotam uma classe social elevada, havendo referências em alguns casos à profissionais específicos, ou roupagens que identifiquem a ascendente classe burguesa. Temos em alguns casos, principalmente se tratando da Soberba, a presença de uma coroa, indicando a realeza. Em termos de vestimentas chama à atenção a parca presença de clérigos nas pinturas parietais analisadas, com exceção das cenas de enterro onde há sempre a presença de religiosos para realização da cerimônia.

Recai um grande peso sobre as pessoas adultas, que circulam entre as camadas ascendentes ou da nobreza inglesa, tanto por serem relacionados aos pecados, quanto pelo dever dado pela igreja na execução dos Trabalhos de Misericórdia. São estes sujeitos que reaparecem seguidamente nas pinturas, mas as congregações possuem outros agentes que não são vistos nas pinturas murais, tanto como pecadores, quanto como caridosos. Os pobres e mendicantes, as crianças, os jovens e os idosos não aparecem ou não são

---

<sup>151</sup> Tradução da Autora: “Inspirado pelas reformas iniciadas pelo IV Concílio de Latrão, em 1215, os clérigos medievais embarcaram em uma campanha educativa de grande alcance para melhorar a religiosidade dos leigos [...] Como uma religião local centrada na paróquia, na vizinhança, e nas guildas, foi nestes contextos que leigos puderam colocar a instrução religiosa em prática. Os laços criados pela prática da caridade sustentava estas comunidades e servia como um sistema de apoio para o indivíduo cristão desde o nascimento até a morte.”

representativos nos exemplares analisados, não sendo pintados como sujeitos ativos, pois quando muito, aparecem sendo auxiliados.

Entre as vestimentas que temos nas pinturas uma das que mais chamam a atenção é a presença dos trajes bicolores utilizados pelos homens. Em um trecho do sermão de Geoffrey Chaucer temos uma forte posição a respeito:

And if so be that they departen hire hoses in othere colours, as is with and blak, or whit and blew, or blak and reed, and so forth, / thanne semeth it, as by variaunce of colour, that half the partie of hire privee membres were corrupt by the fir or saint Antony, or by cancre, or by oother swich meschaunce. / Of the hyndre part of hir buttokes, it is ful horrible for the see<sup>152</sup> (CHAUCER apud HARVEY, 2003, p. 76).

Embora Chaucer ataque de modo negativo o uso destas roupas, elas não se apresentam nas pinturas apenas dos pecados, elas também são vistas nos Trabalhos de Misericórdia, denotando não uma crítica à moda vigente, mas uma inspiração artística que vem direto do mundo social. Estas roupas ainda são identificáveis nas pinturas de Hessett, Trotton e Pickering. Podemos identificar a nobreza – e aqui nos referimos à alta nobreza – representada através das coroas que em algumas pinturas constam nas alegorias da Soberba, porém, outros nobres não são encontrados nas alegorias pela ausência de representação de armaduras, o que é clássico para identificação da aristocracia.

Harvey (2003) aponta que o discurso severo de Chaucer está atrelado a uma modificação na moda na virada do século XIV para o XV, que se tornou mais sóbria e sombria, e a coloração negra subjugou as roupas coloridas. Este fenômeno da moda acompanha o que estaria acontecendo no mundo das artes, onde o lúgubre passa a ocupar o espaço social.

Finalizando, as pinturas investigadas denotam uma clara intenção de normatização social, através da implementação de comportamentos desejáveis e repreensíveis, que deveriam ser adotadas pela congregação, em especial em um período de crises. O advento da Peste Negra causou um forte impacto social e considerando a trágica conjuntura, e a incapacidade de contenção da pestilência, tanto por vias práticas quanto espirituais, fez com que o cenário explicativo recaísse sobre forte religiosidade e pessimismo com relação à própria humanidade.

---

<sup>152</sup> Tradução de Harvey: “E se eles dividem suas calças em cores diferentes, como branco e preto, ou branco e azul, ou preto e vermelho, e assim por diante, / então parece que metade de seus genitais estão explodindo com ergotismo, ou com câncer, ou sofrem com algum outro infortúnio. / O seu traseiro é horrível de ver.” (HARVEY, op. cit., p. 76).

A Inglaterra, diferente de outras potências medievais, como a Itália, manteve, dentro das possibilidades, uma razoável organização social diante da Grande Mortandade. Parte deste mecanismo envolve políticas públicas para manutenção da convivência e ações da Igreja para impedir o caos social.

Neste cenário, um motivo que tem presença fundamental nas pinturas é a Morte. A vemos claramente em Alveley, Cranborne e Raunds a ferir diretamente o mais terrível dos Pecados, o ferindo de diversas maneiras, com flechas e lanças. Junto à Morte temos o Arauto, que anuncia o fim da vida terrena, que denúncia os pecados humanos e a efemeridade da existência. É assim declarado o reinado dos mortos. Em alguns casos, quando não temos a morte presente na pintura que analisamos, a temos compondo o ambiente em que estas pinturas estão. Em Raunds, a Morte faz parte do esquema dos Sete Pecados e ainda na nave temos uma pintura dos *Three Living and the Three Dead* ou, em outros locais, apenas eles, como em Wickhampton. Ainda temos pinturas parietais que nos trazem cenas do Juízo Final, como em Trotton e Pickering.

As pessoas, em última instância as culpadas pela sorte que colhiam, precisavam de uma série de guias e lembretes que pudessem afastá-las do castigo divino. A presença de pinturas parietais tanto dos Pecados, quanto dos Trabalhos de Misericórdia, está perfeitamente alinhada ao imaginário do Purgatório, que como vimos foi definido no modelo como conhecemos no século XII (LE GOFF, 1993).

A possibilidade trazida por este terceiro lugar de salvação da alma pecadora é fundamental para a compreensão do papel vital que o pecado e a misericórdia exercem sobre a vida cristã no medievo. A redenção propiciada pela penúria sofrida para expurgação dos pecados da alma do fiel, alimenta o espírito caritativo, pois estes atos contarão no momento do julgamento.

As pinturas harmonizam com os ensinamentos trazidos à paróquia pelos sermões, que no século XIV já incluíam instruções em língua vernácula<sup>153</sup>. Dessa maneira, os padres, os mecenas e os pintores idealizaram e repetiram alegorias para a manutenção do cuidado moral e a organização social. Reforçando continuamente através dos mais variados artifícios doutrinários, o que deveria ser praticado e o que deveria ser evitado.

---

<sup>153</sup> Segundo a Constituição da Diocese de York, era obrigatório que as paróquias executassem um sermão em língua vernácula semanal, que deveria ocorrer aos domingos. (SPENCER, H. **English Preaching in the Later Middle Ages**. Oxford University Press: Oxford, 1993).

Geraram verdadeira normatização da maneira cristã de viver, num período cravejado por estranhamentos entre a aristocracia, a burguesia e a população camponesa.

A destruição de igrejas e ícones durante a Reforma, somadas às políticas de “embelezamento” das igrejas durante os séculos posteriores, extinguiram a possibilidade de uma leitura próxima da integridade dos conjuntos pictóricos murais realizados nas igrejas medievais. As depredações e lacunas dificultam a compreensão do imaginário no qual se debruçavam os padres para formular os sermões. Os discursos proferidos dos púlpitos e as narrativas pintadas nas paredes interiores das igrejas se complementavam e se reafirmavam aos letrados e iletrados, e acabamos privados da compreensão contextual valiosa de que os padres medievais se serviam para formar seus sermões, referenciando com muito mais fecundidade os discursos, criando diferentes narrativas a partir de um número diversos de apoios visuais. Desta forma, muito perdemos, pois:

Preaching could also encourage congregations to interpret one image in relationship to one another. Mirk implicitly presents the juxtaposition between the Crucifixion, shown on the rood beam and the Doom usually painted above as an expression of the contrast between the present offer of divine mercy and the impending threat of divine judgement in his justification of the orientation of churches<sup>154</sup>. (GILL, 2002, p. 176)

Um maior entendimento da relação entre as pinturas e as pregações não pode ser atingido pela falta de documentação escrita que explice a relação entre o que era falado no púlpito e o que estava pintado nas paredes das igrejas, de modo que muito do que temos na documentação escrita se refere a importância de uma construção constante das alegorias, como temos neste trecho de Mirk's Festial<sup>155</sup>, “herfor Margret ys payntyd oþur coruen ...wyth a dragon vndyr her fete and a cros yn her hond, schowyng how by uertu of þe cros scho gate þe victory of þe fynde”<sup>156</sup> (MIRK apud GILL, 2002, p. 161). Esta constância no uso de elementos identificadores e no modo de exposição das imagens permitem, com

---

<sup>154</sup> Tradução da Autora: “A pregação também poderia encorajar congregações a interpretar uma imagem em relação umas as outras. Mirk apresenta implicitamente a justaposição entre a Crucificação, mostrado na trave acima do altar e o Juízo Final, normalmente pintados acima, como uma expressão do contraste entre a presente oferta de misericórdia divina e à ameaça iminente de julgamento divino na sua justificação da orientação nas igrejas.”

<sup>155</sup> Foi a coleção de sermões em língua vernácula mais utilizada no final do medievo na Inglaterra. Escrito para ser de fácil entendimento e fornecer entretenimento nos sermões de dias festivos, é uma das mais importantes fontes escritas sobre sermões do período. Uma versão em inglês contemporâneo pode ser acessada através do link: <<https://archive.org/details/mirkfestivalcoll01mirkuoft>>, acessado pela última vez em 8 de julho de 2016.

<sup>156</sup> Tradução da Autora: “Portanto Margaret é pintada ou esculpida ... com um dragão debaixo dos seus pés e uma cruz na mão, mostrando como em virtude da Cruz, ela ganhou vitória sobre o demônio.”

o passar do tempo, um fácil reconhecimento da congregação, independente da presença de um clérigo.

Estas pinturas, as *muta predication*<sup>157</sup>, muitas vezes isoladas de seu conjunto original, e enfrentando uma severa degradação, nos fornecem entendimento importante sobre o período, sobre os medos íntimos, as tentativas de organização social frente ao caos, e os conceitos pelos quais os homens tentavam se guiar, através de ferramentas de organização social. Como é apresentado por Barton, a misericórdia era uma força unificadora na sociedade medieval inglesa (BARTON, 2009), mas além de unificadora, podemos dizer, a partir das pinturas dos Trabalhos de Misericórdia e dos Sete Pecados Capitais, que há também um importante papel normatizador e de difusão doutrinária, desta forma difundindo a cultura eclesiástica cristã.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa foi dividida em seções, e abordou inicialmente um contexto mais amplo, até atingir as especificidades das pinturas parietais, foco da investigação. A partir de bibliografia especializada buscou-se contextualizar o período em que as alegorias foram desenvolvidas, fundamental para a leitura iconográfica/iconológica de obras artísticas proposta por Erwin Panofsky, que relaciona os procedimentos e os materiais escolhidos com o tempo e o lugar nos quais foram produzidos. O contexto é rico em termos interpretativos e as imagens conectam-se com os fatos históricos, com as ideologias da sociedade, com os anseios e as crenças dos grupos sociais vigentes na época.

Como foi discutido na Introdução, o mundo pictórico medieval ultrapassa os limites pedagógicos pelos quais é conhecido, e tentamos de modo muito incipiente demonstrar isto através de nossa pesquisa e da argumentação de que estas imagens têm muito mais efeito no mundo social, do que meramente um ensinamento para os iletrados. As pinturas parietais analisadas, executadas por meio da técnica do fresco seco, refletem medos de uma época extremamente caótica, e servem como guias morais e como disseminação da doutrina cristã. As normativas moralizantes, que usaram pigmentos derivados de matérias metálicas ou pétreas, induziam os fiéis aos comportamentos que deveriam ser seguidos

---

<sup>157</sup> Termo latino medieval para se referir às pinturas murais, sua tradução mais próxima seria “pregação silenciosa”.

ou evitados para ganhar os céus, através dos conjuntos alegóricos pintados nas paredes interiores das igrejas da Inglaterra.

Na segunda seção, efetuamos um levantamento bibliográfico para estabelecer a base histórica contextual no qual as pinturas de nosso conjunto de fontes foram produzidas. Exploramos elementos chave para o entendimento da História inglesa referentes ao período de produção das pinturas parietais analisadas. A grande profusão de elementos ligados ao Além, às constantes alusões a efemeridade da existência terrena e o próprio personagem da Morte, que estão ou diretamente postas nos conjuntos analisados ou dispostos próximo a eles, nos falam diretamente das crenças e dos medos destas pessoas diante de sua realidade e de si mesmos. Com o advento do Terceiro Lugar, o Purgatório, a compreensão dos Pecados e dos Trabalhos de Misericórdia vistos em conjunto se torna essencial, pois ambos trabalham para o aumento ou alívio do sofrimento após a morte.

Uma conjuntura de guerra, peste e atritos sociais tornam-se caóticos na administração de uma sociedade, e concluímos através da análise de nosso conjunto pictórico que estas imagens tinham papel central para auxílio da manutenção da comunidade diante de tantas adversidades. Diante da grande Mortandade laços familiares e vínculos sociais tornavam-se instáveis e precários, e havia um grande esforço por parte da instituição religiosa para manutenção destes elos mesmo em períodos de agruras.

Abordamos os motivos motores para a construção de igrejas e sua ornamentação, nos focando ao final do capítulo nas questões técnicas de construção das igrejas góticas. Erguidas para glorificar a grandeza de Deus, frente à estatura reduzida do homem, ou ainda, para aplacar a ira da Divindade contra os pecados do mundo. As construções se elevaram aos céus, numa tentativa dos indivíduos de exibi-las aos olhos do Criador, propagandeando a fé cristã e clamando pelo perdão da humanidade. Os canteiros de obras das igrejas góticas reuniram uma turba de operários organizados nas *lodges*: o mestre-pedreiro ou arquiteto, o mestre-de-obra ou administrador, marceneiros, pedreiros, ferreiros, canteiros, cinzeladores, escultores, estucadores, pintores, vidreiros. Clérigos influenciaram e determinaram os motivos das criações pintadas nos interiores dos edifícios e diferentes mecenatas, aristocratas ou burgueses, financiaram as obras de arquitetura, escultura e pintura.

Já em nosso capítulo dedicado às pinturas parietais na Inglaterra, os conjuntos pictóricos foram estudados numa ótica patrimonial. Apresentamos os órgãos e os dispositivos legais ingleses e as políticas públicas desenvolvidas para a preservação dos bens culturais da nação. Dissertou-se sobre as razões que levaram aos arruinamentos das pinturas parietais, que contribuíram para que hoje as imagens se apresentem em um estado de degradação avançado. Felizmente, atualmente estas ornamentações murais recebem maiores cuidados e têm outra valoração. Existem projetos que angariam financiamentos para obras de preservação e de restauração, que incentivam o engajamento das comunidades onde os prédios estão situados.

O nosso quarto capítulo foi totalmente dedicado à análise das pinturas parietais dos Sete Pecados Capitais e dos Trabalhos de Misericórdia. Para explorarmos estas pinturas, iniciamos a discussão com a construção das categorias de pecado e de virtudes, para que aquelas construções visuais pudessem adquirir sentido. Também foi discutido nosso método analítico, introduzindo ao leitor, de modo sintético, o método de Panofsky.

Executou-se a leitura de cada alegoria e, quando possível, foram apresentadas pinturas contemporâneas aos conjuntos alegóricos estudados, que dividem os mesmos espaços murais dos ambientes interiores das igrejas. Muitas pinturas se degradaram e inviabilizaram a leitura proposta, quando se buscou resolver o problema utilizando desenhos esquemáticos efetuados por pesquisadores e restauradores e guias expostos nos interiores dos templos. Parte considerável das obras medievais continua coberta por camadas de estuque.

Mesmo contando com conjuntos fragmentários foi possível burilar as conclusões reunindo diferentes grupos imagéticos. A pesquisa através do banco de dados *Access 2016* e do método iconográfico/iconológico possibilitou averiguar algumas regularidades, embora as pinturas parietais analisadas, mesmo aquelas de igual identidade, demonstrem uma série de variações entre si. Este fato nos auxilia a confrontar as proposituras clássicas que consideram a arte medieval como homogênea e invariável, como fruto de um padrão engessado, sem espaços para mutabilidades e diversidades.

Mesmo com as variações constatadas, foi notado um destaque dado pelos artistas à figura feminina na composição alegórica no que concerne aos trabalhos misericordiosos, e diferentemente do que temos na tradição das fontes escritas, a figura da mulher não teve

nenhum peso de destaque diante do homem na composição das pinturas dos Sete Pecados Capitais, inclusive em algumas pinturas há uma predominância masculina.

A análise das indumentárias, quando possível, se mostrou muito prolífico para o entendimento da construção das alegorias. Vimos uma presença massiva de representações de membros da classe ascendente burguesa, que em alguns casos denota críticas sociais muito específicas.

Nossa pesquisa traz apontamentos iniciais, que tocam a superfície de um frutífero campo de investigação, que pode ser alçado a partir de pinturas parietais inglesas. Dada a dificuldade de leitura e a grande perda material de muitas destas fontes as conclusões que trazemos ficam limitadas diante deste cenário. Exatamente por este processo de degradação, que ainda hoje ocorre, novas pesquisas se fazem urgentes, frente à possibilidade do desaparecimento destas obras tão importantes e peculiares a um período já tão distante de nós.

Com o avanço das iniciativas preservacionistas inglesas há a possibilidade de muitas pinturas ainda cobertas por camadas de estuque virem a luz do dia, e com elas novas pesquisas e possibilidades de entendimento de um período tão esplêndido em matéria visual e tão diverso em suas temáticas e abordagens.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERTH, J. **The Black Death: The Great Mortality of 1348-1350.** Nova York: Palgrave MacMillan, 2005.
- ADAM, E. **Arquitectura Medieval II.** Lisboa: Editorial Verbo, 1970.
- AFONSO, L. U.; SERRÃO, V. (Eds.). **Out of Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting.** Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura.** São Paulo: ProEditores, v. Volume 2 - J a Z, 1998.
- ALFONSO, L. U. Imagining Dogma, Picturing Belief: Late-medieval Mural Painting in Parish Churches across Europe. **Courtauld Intitute Research Forum**, Londres, p. 1-16, Novembro 2009.
- ALMEIDA, R. S. Os que pecam e os que absolvem: sobre penitentes, pecados, sacerdotes, absolvição e fé na Idade Média. **Revista Theos**, v. 3, p. 1-11, Dezembro 2006.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARKER, J. **1381: The Year of the Peasant's Revolt.** Cambridge e Massachusetts: Harvard University Press, 2014.
- BARTON, P. E. **Mercy and the Misericord in Late Medieval England.** Nova York: Edwin Mellen Press, 2009.
- BASCHET, J. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, J.-C.; BASCHET, J. **L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval.** Tradução Maria Cristina Pereira. ed. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.
- BELTING, H. **Likeness and Presence: a history of the image before the era of art.** Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BESANÇON, A. Arte e Cristianismo. In: FABRIS, A.; KERN, M. L. B. **Imagem e Conhecimento.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 31-53.
- BLOCH, M. **A Sociedade Feudal.** Lisboa: Edições 70, 1987.
- BLOCH, M. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOSKOVITS, M. Cennino Cennini: Pittore nonconformista. **Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz**, 17, 1973. 201-222.
- BRODMAN, J. W. **Charity & Religion in Medieval Europe.** Washington: The Catholic University of America Press, 2009.
- BROWN, A. S. **'That peace shall always dwell among them and true love be upheld': Charity, the Seven Works of Mercy, and Lay Fellowship in Late Medieval and Early Reformation England.** Michigan: University of Michigan, 2014. 391 p. Tese (Doutorado).

BRUCE-LOCKHART, L. (Ed.). **Conservation Principles, Policies and Guidance:** For the sustainable management of the historical environment. Londres: English Heritage, 2008.

BURKE, P. **A Revolução Francesa da historiografia:** a Escola dos Annales 1929-1989. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

BURKE, P. **Testemunha Ocular:** História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

BYNUM, C. W. **Jesus as Mother:** Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. California: University of California Press, 1984.

CAMILLE, M. **Gothic Art:** Glorious Visions. New York: Harry N. Abrams, 1996.

CATHER, S. (Ed.). **The Conservation of Wall Paintings.** Londres: The Getty Conservation Institute, 1987.

CAVINESS, M. H. Reception of Images by Medieval Viewers. In: RUDOLPH, C. A **Companion to Medieval Art:** Romanesque and Gothic in Northern Europe. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 65-85.

CEIA, C. Sobre o Conceito de Alegoria. **Matraga**, n. 10, p. 1-7, agosto 1998.

CHAGAS, M. **Museália.** Rio de Janeiro: J C Editora, 1996.

CHOAY, F. **A alegoria do Patrimônio.** 4<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Unesp, 2006.

COLE, E. (Ed.). **História Ilustrada da Arquitetura:** um estudo das edificações, desde o Egito Antigo até o século XIX, passando por estilos, características e traços artísticos de cada período. São Paulo: Publifolha, 2013.

COPELAND, R. **Pedagogy, Intellectuals and Dissent in the Later Middle Ages:** Lollardy and Ideas of Learning. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CORRIGAN, G. **A Great and Glorious Adventure:** a Military History of the Hundred Years War. Londres: Atlantic Books, 2013.

DAVIS, M. B. L. "Spekyn for Goddys Cawse": Margery Kempe and The Seven Spiritual Works of Mercy. In: NAGY, B.; SEBÖK, M. **The Man of Many Devies, Who Wandered Full Many Ways:** Festschrift in Honor of Jánol M. Bak. Nova York: Central European University Press, 1999. p. 250-265.

DESORMEAUX, A. L. **The Black Death and its Effect on 14th and 15th Century Art.** Dissertação de Mestrado em Artes: Louisiana State University, 2007. 104f p.

DRAPER, P. **The Formation of English Gothic:** Architecture and Identity. New Haven e Londres: Yale University Press, 2002.

ELLIS, C. J. **St. Peter and St. Paul Parish Church, Pickering:** Home of the Famous Medieval Frescoes. Peterborough: Hudson's Media, 1996.

FALCON, F. História e Poder. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. **Domínios da História:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 97-138.

FORD, J. A. **John Mirk's Festival**: Orthodoxy, Lollardy and the Common People in Fourteenth-Century England. Cambridge: D. S. Brewer, 2006.

FRAIOLI, D. A. **Joan of Arc and the Hundred Years War**. Westport: Greenwood Press, 2005.

FREEDBERG, D. **The Power of Images**: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: Chicago University Press, 1992.

FUNARI, P. P. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, C. B. **Fontes históricas**. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 81-110.

GARREAU, H. S. **Removal of Damaging Conservation Treatments on Mural Paintings**. Österbybruk: Swedish National Heritage, 2007.

GILL, M. The role of images in monastic education: the evidence from wall painting in late medieval England. In: FERZOCO, G.; MUESSIG, C. **Medieval Monastic Education**. Londres e Nova York: Leicester University Press, 2000. p. 117-135.

GILL, M. Preaching and Image: Sermons and Wall Paintings in Later Medieval England. In: MUESSIG, C. **Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages**. Leiden, Boston e Köln: BRILL, 2002. p. 155-180.

GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich. In: GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas e Sinais**: morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOFF, J. L. **O nascimento do Purgatório**. Lisboa: Estampa, 1993.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos Objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GOZZOLI, M. C. **Como reconhecer a arte Gótica**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

GREEN, D. **The Hundred Years War**: a people's history. New Haven e Londres: Yale University Press, 2014.

GRUMMITT, D. **The War of the Roses**. Londres: I. B. Tauris, 2013.

HAIGH, P. A. **The Military Campaigns of the War of the Roses**. Pennsylvania: Combined Books, 1997.

HARVEY, J. **Homens de Preto**. São Paulo: UNESP, 2003.

HAUSER, A. The Middle Ages. In: HAUSER, A. **The Social History of Art**: from Prehistoric Times to the Middles Ages. Londres e Nova York: Routledge, v. I, 1999. p. 59-127.

HENDRIX, J. S. **The Splendour of English Gothic Architecture**. New York: Parkstone Press International, 2012.

HICKS, M. **The Wars of the Roses 1455-1487**. Oxford: Osprey Publishing, 2003.

HILTON, R. **Bond Men Made Free:** medieval peasant movements and the english rising of 1381. 2<sup>a</sup>. ed. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

HOLLENGREEN, L. H. From medieval sacred place to modern secular space. In: ARNOLD, D.; BALLANTYNE, A. **Architecture as Experience:** radical change in spatial practice. Londres e New York: Routledge, 2004. p. 81-108.

HOWES, G. **The Art of the Sacred:** An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief. Londres: I. B. Tauris, 2007.

INGLATERRA. **Ancient Monuments and Archaeological Areas Act.** [S.l.]: [s.n.], 1979.

JÚNIOR, H. F. **A Idade Média:** nascimento do Ocidente. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

KATZENELLENBOGEN, A. **Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art.** Toronto: University of Toronto Press, 1989.

KAYE, N. **Site-specific art:** performance, place and documentation. Londres e New York: Routledge, 2000.

KELLY, J. **A Grande Mortandade:** Uma história íntima da Peste Negra, a pandemia mais devastadora de todos os tempos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

KENDON, F. **Mural Paintings in English Church during the Middle Ages.** Londres: John Lane , 1923.

KILDE, J. H. **Sacred Power, Sacred Space:** An introduction to Christian Architecture and Worship. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008.

KLEIN, B. Estilo Gótico: a Era das Grandes Catedrais. In: TOMAN, R.; PAFFEN, T. **Ars Sacra:** arte e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Barcelona: H. F. Ullmann, 2010. p. 302-431.

KNAUSS, P. O Desafio de fazer História com Imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, 8, jan/jun 2006. 97-115.

KREEFT, P. **Virtues and Vices.** New Haven: Knights of Columbus Supreme Council, 2001.

KWON, M. One Place after Another: Notes on site specificity. **October**, v. 80, p. 85-110, 1997.

LANGER, J. A Nova História Cultural: Origens, Conceitos e Críticas. **História e História.** Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=186>>. Acesso em: 13 maio 2015.

LAUGERUD, H.; RYAN, S.; SKINNEBACH, L. K. **The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe:** Images, Objects and Practices. Dublin: Four Courts Press, 2016.

LAUWERS, M. Morte e Mortos. In: GOFF, J. L.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** São Paulo: EDUSC, v. II, 2006. p. 243-261.

LIMA, T. A. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan-abr 2011.

LONG, E. T. Some recent discovered English Wall Paintings. **Burlington Magazine**, v. 56, n. 326, p. 225-233, Março 1930.

LUMMUS, D. Dante's Inferno: Critical Reception and Influence. In: HUNT, P. **Critical Insights: Dante's Inferno**. Pesadena: Salem Press, 2011. p. 63-79.

MARCHESE, F. T. Virtues and Vices: Examples of Medieval Knowledge Visualization. **IEEE**, Londres, p. 359-365, 2013.

MARSHALL, A. Painted Church. **Medieval Wall Painted**: A short introduction, 2000. Disponível em: <<http://www.paintedchurch.org/introduc.htm>>. Acesso em: 4 Julho 2015.

MENEGUELLO, C. **Da Ruína ao Edifício**: Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MENESES, U. B. D. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, 115, 1983. 103-117.

MENESES, U. B. D. Fontes visuais, cultura visual, História Visual: Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MOLINA, L. G. **Da Prática à Teoria**: o método Iconológico de Erwin Panofsky (1921, 1939, 1955). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. 41f p. Monografia apresentada ao Curso de História da UFRGS.

MOREUX, J.-C. **História da Arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1983.

MURRAY, S. The Study of Gothic Architecture. In: RUDOLPH, C. **A Companion to Medieval Art**: Romanesque and Gothic in Northern Europe. Malden: Blackwell Publishing, 2006. p. 382-402.

NEWHAUSER, R. **The Early History of Greed**: the sin of avarice in early medieval thought and literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

O'NEILL, J. P. **Stained Glass Windows**: the Metropolitan Museum of Art Bulletin. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, v. 30 nº3, 1971.

PALMER, R. C. **English Law in the Age of the Black Death, 1348-1381**: A Transformation of Governance and Law Studies in Legal History. Chapel Hill e Londres: University of North Carolina Press, 1993.

PANOFSKY, E. **Gothic Architecture and Scholasticism**: an inquiry into the analogy of the arts, philosophy and religion in the Middle Ages. New York: Meridian Book, 1976.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEDERSEN, S. Piety and Charity in the Painted Glass of Late Medieval York. **Northern History**, v. 36, n. 1, p. 33-42, 2000.

PEDRONI, F.; HIPÓLITO, R. **El lugar sagrado de la imagen medieval:** imagem-objeto e site-specific. Comunicação apresentada no XIV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXIV Curso de Actualización en Historia Medieval. ed. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED), 2014.

PIFANO, R. História da Arte como História das Imagens: A iconologia de Erwin Panofsky. **Revista de História e Estudos Culturais**, Online, 7, n. 3, 2010.

PLATT, C. **King Death:** the Black Death and its aftermath in late-medieval England. 2<sup>a</sup>. ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

POMIAN, K. Do Monopólio da Escrita ao Repertório Ilimitado das Fontes: Um século de mutações da História. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 25, n. nº1, p. 15-34, jan./jun. 2012.

POULOT, D. Une nouvelle histoire de la culture matérielle? **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, v. 44, n. 2, p. 344-357, abr-jun 1997.

RALLS, K. **Gothic Cathedrals:** a guide to the history, places, art, and symbolism. Lake Worth: Ibis Press, 2015.

RANGEL, L. D. A. S. **A Historiografia Contemporânea:** do papel à era digital. I Seminário de História: Caminhos da Historiografia Brasileira Contemporânea. Ouro Preto: UFOP. 2006. p. 1-11.

REDE, M. História e Cultura Material. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 133-150.

RIVERS, K. A. **Preaching the Memory of Virtue and Vice:** Memory, Images and Preaching in the Late Middle Ages. Turnhout: Brepols, 2010.

ROSEWELL, R. **Medieval Wall Paintings**. Woodbridge: The Boydell Press, 2008.

ROSS, L. **Medieval Art:** a topical dictionary. Westport, Connecticut e Londres: Greenwood Press, 1996.

SAUL, N. **A Companion to Medieval England 1066–1485**. Stroud: Tempus, 2000.

SCHLERETH, T. J. Material Culture and Cultural Research. In: SCHLERETH, T. J. **Material Culture:** A Research Guide. Kansas: University Press of Kansas, 1985. p. 1-34.

SCHMITT, J.-C. Imagens. In: GOFF, J. L.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, v. 1, 2006. p. 591-605.

SCHMITT, J.-C. **O Corpo das Imagens:** ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: EDUSC, 2007.

SEWARD, D. **The Hundred Years War:** the english in France 1337-1453. Nova York: Penguin Books, 1999.

SILVA, M. A construção do saber histórico: historiadores e a imagem. **Revista História**, São Paulo, n. 125, ago/dez 1991. p. 117-134.

SLAVICEK, L. C. **The Black Death**. Nova York: Chelsea House, 2008.

SOUSA, C. O. D. A utilização de imagens na construção historiográfica: um estudo de caso. **Anais do I Colóquio do LAHES**, Juiz de Fora, 13-16 agosto 2005.

THOMSON, J. A. F. **The Transformation of Medieval England, 1370-1529**. Londres e Nova York: Routledge, 2014.

TRISTRAM, E. W. **English Medieval Wall Painting: The 13th Century**. Oxford: Oxford University Press, 1950.

TRISTRAM, E. W. **English Medieval Wall Painting: The 14th Century**. Londres: Routledge & Paul, 1954.

TURNER, D. Drawings by Mrs. Gunn or Mural Paintings in Crostmythe Church. In: SOCIETY, N. A. N. A. **Norfolk Archaeology or Miscellaneous Tracts relating to the Antiquities of the County of Norfolk**. Norwich: Charles Musket, Old Haymarket, v. II, 1849. p. 352-362.

VASTOKAS, J. M. Are artifacts texts? Lithuanian woven sashes as social and cosmic transactions. In: RIGGINS, S. H. **The Socialness of Things: Essays on the Socio-semiotics of Objects**. Berlim e Nova York: Mouton de Gruyter, 1994. p. 337-362.

VAUCHEZ, A. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VERÍSSIMO, A. **A Peste Negra e os seus Reflexos na Cultura Inglesa**. Lisboa: Universitária Editora, 1997.

VILLALON, L. J. A.; KAGAY, D. J. (Eds.). **Hundred Years War: a Wider Focus**. Leiden e Boston: Brill, 2005.

WAGNER, J. A. **Encyclopedia of the Hundred Years War**. Westport: Greenwood Press, 2006.

WALLER, J. G. On the wall paintings discovered in the churches of Raunds and Slapton, Northamptonshire. **Archaeological Journal**, v. 34, p. 219-241, 1877.

WEIR, A. **Lancaster and York: the War of the Roses**. Londres: Random House, 2011.

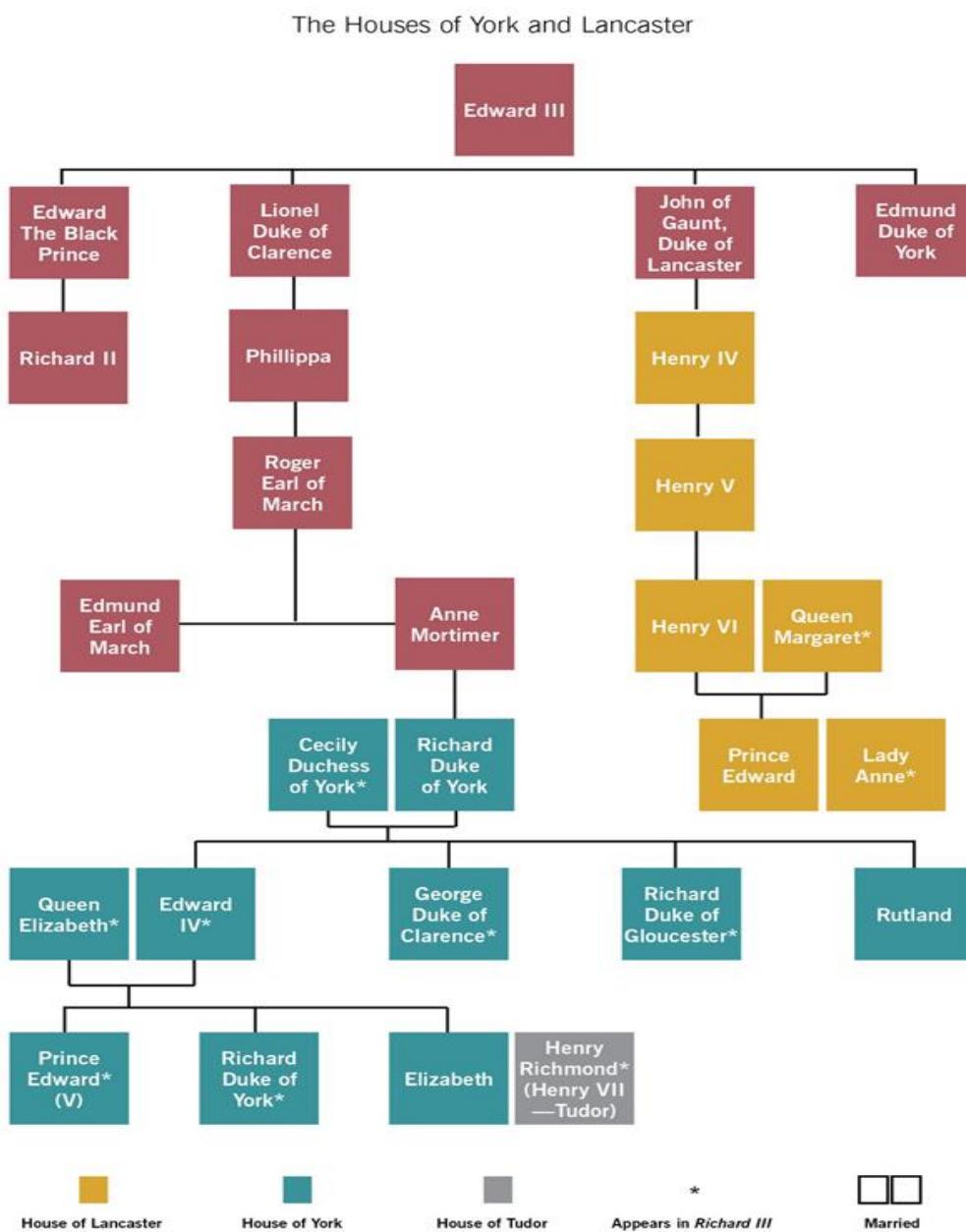
WILSON, M. E. **Gothic Cathedral as theology and literature**. Florida: University of South Florida, 2009. 194 p. Tese de doutorado submetida ao Departamento of English College of Arts and Sciences.

WOODWARD, I. **Understanding material culture**. Los Angeles e Londres: Sage Publications, 2007.

ZENNER, M.-T. Architectural Layout: design, structure and construction in Northern Europe. In: RUDOLPH, C. **A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 531-556.

## 7 ANEXOS

**Anexo 1:** Árvore Genealógica explicativa das linhagens envolvidas na Guerra das Rosas. Disponível em <<http://bam150years.blogspot.com.br/>> acessado pela última vez em 6 de junho de 2016.



**Anexo 2:** St. Christopher, pintura parietal na Igreja de St. Peter e St. Paul, Hoxne, século XIV. Disponível em: <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 17 de julho de 2016.



**Anexo 3:** Quadro explicativo das pinturas murais em Trotton. Disponível em: <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 19 de julho de 2016.

