

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRPPG - Pró-Reitoria e Pós-Graduação
Instituto de Ciências Humanas (ICH)
PPGH – Programa de Pós-Graduação em História



**O material, o visual e o intangível: uma análise da
iconografia e da arquitetura da igreja de St Mary e St David
de Kilpeck, séc. XII.**

Amanda Basilio Santos
Pelotas, agosto de 2017.

Amanda Basilio Santos

**O material, o visual e o intangível: uma análise da
iconografia e da arquitetura da igreja de St Mary e St David
de Kilpeck, séc. XII.**

Dissertação apresentada ao Curso
de Pós-Graduação em História, da
Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof. Dr.^a Elisabete da Costa Leal

Pelotas, 2017

AMANDA BASILIO SANTOS

O material, o visual e o intangível: uma análise da iconografia e da arquitetura da igreja de St Mary e St David de Kilpeck, séc. XII.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestra em História, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 30/08/2017

Conceito Final: A

Banca Examinadora:

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

Doutor em Conservação e Restauro e Desenho Urbano pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

.....
Prof. Dr. ^a **Daniele Gallindo Silva**

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur pela Otto-Friedrich-Universität Bamberg, UNIBAMBERG, Alemanha.

.....
Prof. Dr. **Igor Salomão Teixeira**

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Brasil, com período sanduíche em Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales.

.....
Prof. Dr. ^a **Elisabete da Costa Leal** (Orientadora)

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

*Aos que me são tão importantes e fundamentais,
e por isso sabem que dedico tudo a eles.*

Agradecimentos

No desenvolver de uma pesquisa ficamos em dívida com muitas pessoas, que nos auxiliam pelos mais variados meios, até a sua conclusão. São aqueles que nos acolhem nos momentos em que fraquejamos, naqueles momentos em que duvidamos de tudo o que somos ou o que fazemos, que permitem que se chegue ao fim. Neste sentido, tenho alguns agradecimentos a tecer: àquele que chamo de *amor*, Christopher da Silva Barbosa, que durante mais de dez anos faz com que eu continue sempre em frente, me fornecendo o carinho e a confiança elementar para completar este novo ciclo.

Um agradecimento especial para minha mãe acadêmica, Elisabete da Costa Leal, que ao mesmo tempo que me deixa feliz por ter trilhado este caminho junto com ela, também me entristece por saber que uma fase de minha vida com ela se encerra e que se iniciou ainda na graduação. Já posso afirmar saudades dos tempos que ainda não se afastaram! Serei eternamente grata ao vínculo criado, às palavras trocadas e à deferência que sempre foi demonstrada por esta pesquisa, que mesmo distante de sua especialidade temporal, por ti foi abraçada. Enfim, te agradeço por cada enriquecimento que esta pesquisa deve somente a ti. Agradeço pela sorte que foi ter tido a sua orientação, por teres embarcado neste desafio comigo e por tolerar todas as minhas teimosias neste processo.

Ainda aproveito este espaço para agradecer à minha família, especialmente ao meu avô, Hugo da Costa Basilio, que acredito que em muitos momentos não perceba a sua grandeza em minha vida. Por conta dos deveres acadêmicos deixo de ter muitas oportunidades para desfrutar de sua companhia, o que muito me mortifica. Por isso, mas não apenas, gostaria de deixar registrado que esta pesquisa muito se deve ao exemplo que ele sempre foi em minha vida, e que sua presença sempre constante e sempre inspiradora, estão nas entrelinhas deste trabalho, ao menos no que nele consta de acertado. Sou o que sou, faço o que faço, pois em mim há um pedaço de ti.

Agradeço também aos meus pais, Laurene Camargo Basilio e Daison Rogério Santos, para os quais também me encontro muitas vezes indisponível pela dedicação necessária aos compromissos gerados pela pesquisa, tanto no mestrado em História,

quando no mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. Em especial agradeço à minha mãe, por estar sempre me acompanhando em tarefas infundáveis, e sempre fazer questão de tornar este tempo juntas proveitoso e agradável. Obrigada também por estar constantemente alimentando a minha confiança e me estimulando para continuar a trilhar este caminho.

Gostaria de agradecer também a equipe do Corpus of Romanesque Sculpture on Britan and Ireland, que além de prestarem um belíssimo serviço de acesso à informação sem o qual eu não faria esta pesquisa, com muita amabilidade me enviaram um livro essencial para o estudo das mísulas de Kilpeck. Nesta mesma linha gostaria de agradecer e elogiar o trabalho de David Badke que foi de imenso auxílio para utilização dos bestiários medievais e que pacientemente respondeu a todas as dúvidas que tive.

Agradeço também aos colegas e aos amigos, que agora deixam saudades, pelo modo como tornam a busca pela profissão algo tão agradável e suave. São a eles que pertencem os momentos em que deixamos de ser tão sérios e passamos a nos divertir com o nosso objeto, talvez seja por eles que o processo acadêmico seja completado. Enfim, devo agradecimentos a pessoas que conheço bem, pessoas que conheço pouco e pessoas que nunca conheci mas que sem elas este trabalho seria impossível ou incompleto.

"Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem (...) Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit (...) visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est"

Hugues de Saint-Victor (1096-1141)

(Commentarius in Hierarchiam coelestem)

Resumo

SANTOS, Amanda Basilio. *O material, o visual e o intangível: uma análise da iconografia e da arquitetura da igreja de St Mary e St David de Kilpeck, séc. XII*. 2017. nº de 170F. Dissertação - Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2016.

Esta dissertação é uma continuidade ao Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em História da UFPel, defendido e aprovado em 2014, intitulado “Mísulas de Kilpeck: O discurso da dualidade e o hibridismo iconográfico entre o Paganismo e o Cristianismo no século XII”, sendo ampliada a análise para elementos do interior da igreja (abside) e do portal, incluindo a ornamentação do tímpano. Deste modo aprofundando a compreensão dos elementos iconográficos da arquitetura de Kilpeck, analisando o conjunto interno e externo, deseja-se uma visão mais significativa sobre a constituição da religiosidade nesta região e a utilização da iconografia em um prédio religioso, levando-se em conta a localização e as representações. Através da análise detalhada da iconografia é possível perceber as várias “Idades Médias” que constituíram o período medieval, dividido em diversos contextos regionais, o que suplanta a ideia de uma cultura homogeneia determinada pelo poder da Igreja. Esta análise pretende dar destaque aos processos regionais de sincretismo cultural, partindo da ideia de uma circularidade cultural, onde as populações locais também possuíam importância para a construção dos prédios religiosos, fazendo com que a Igreja tivesse de fazer concessões para preservar sua influência entre determinadas realidades locais.

Abstract

SANTOS, Amanda Basilio. *O material, o visual e o intangível: uma análise da iconografia e da arquitetura da igreja de St Mary e St David de Kilpeck, séc. XII*. 2017. nº de 170F. Dissertação - Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2016.

This dissertation is a continuation of the research to obtain a Bachelor Degree in History, of the UFPel, defended and approved in 2014, titled “Corbels of Kilpeck: The discourse of duality and the iconographic hybridism between Paganism and Christianity in the 12th century”, where the analysis of the elements from the interior of the church (apse) and portal, including the ornamentation of the tympanum, is expanded. In this way, we found a deeper understanding of the iconographic elements of Kilpeck's architecture, analyzing the internal and external set, which presents us with a more significant view on the constitution of religiosity in this region and the use of iconography in a religious building, taking into account the location and the representations. Through the detailed analysis of the iconography, it is possible to perceive the various “Middle Ages” that constituted the medieval period, divided in several regional contexts, which supplants the idea of a homogenous culture determined by the power of the Church. This analysis intends to emphasize the regional processes of cultural syncretism, starting from the idea of a cultural circularity, where the local populations also had importance for the construction of religious buildings, causing the Church to make concessions to preserve its influence in certain local realities.

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Introdução | 12 |
| 1. Criando a imagem do Cosmos | 24 |
| 1.1 A arquitetura enquanto imagem, o visual enquanto matéria | 24 |
| 1.1.1 Cerzindo relações entre o visual, o material e o intangível | 26 |
| 1.1.2 Um método analítico matizado | 33 |
| 1.2 A especificidade da imagem medieval | 55 |
| 1.3 Arquitetura Românica..... | 63 |
| 1.3.1 Sistema construtivo e ornamentativo | 72 |
| 1.3.2 Espaço sagrado e <i>site-specific</i> | 79 |
| 2. Estabelecendo uma Fronteira | 92 |
| 2.1 Uma fronteira viva: Marchia Walliae | 96 |
| 2.1.1 Limites turbulentos: uma fronteira maleável antes de 1066 d.C..... | 98 |
| 2.1.2 Em uma colina em Hastings: cenário e o panorama religioso | 104 |
| 2.2 Chipeete: Kilpeck nos séculos XI e XII..... | 119 |
| 2.2.1 A Igreja de St. David de Kilpeck..... | 125 |
| 2.3 Fronteiras Culturais: relações preservadas no arenito | 132 |
| 3. Almofariz cultural no arenito | 142 |
| 3.1 Celtæ nas pedras de uma igreja românica | 142 |
| 3.1.1 De Sheela-na-Gig e Green-Man se faz uma igreja medieval..... | 147 |
| 3.1.2 Um encômio à vida, à fertilidade e ao infinito: vegetações e trançados | |
| 168 | |
| 3.2 Adaptação, circularidade e hibridismo..... | 175 |
| 4. Considerações Finais | 181 |
| 5. Fontes Primárias | 185 |
| 6. Referências Bibliográficas | 186 |

ÍNDICE DE IMAGENS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Imagem 1: Representação do cachorro em bestiários medievais. | 52 |
| Imagem 2: Imagem externa de Kilpeck.. | 74 |
| Imagem 3: Visão interna da Igreja de Kilpeck, direção do Coro para a Nave..... | 84 |
| Imagem 4: Capitel Oeste do Portal de Kilpeck.. | 85 |
| Imagem 5: Imagem de um basilisco no Bestiário de Anne Walshe.. | 86 |
| Imagem 6: Leão do Bestiário de Philippe de Thaon. | 87 |
| Imagem 7: Arco nave-coro de Kilpeck, fotografia direção nave para o coro.. | 88 |
| Imagem 8: Arco coro-abside, direção da fotografia coro-abside.. | 89 |
| Imagem 9: Detalhe das nervuras da abside.. | 90 |
| Imagem 10: Mapa dos reinos Anglo-saxões..... | 98 |
| Imagem 11: Mapa com destaque do Caminho do Dique de Offa..... | 99 |
| Imagem 12: Mapa das construções normandas..... | 116 |
| Imagem 13: Planta da Igreja de Kilpeck.. | 129 |
| Imagem 14: Fuste Oeste do Portal de Kilpeck. | 132 |
| Imagem 15: Detalhe do fuste oeste de Kilpeck.. | 133 |
| Imagem 16: Pombos próximos da base do fuste leste | 134 |
| Imagem 17: Seleção de mísulas da Igreja de Kilpeck..... | 135 |
| Imagem 18: Vitral de St. David na Igreja de St Non's Chapel, em Pembrokeshire.. | 137 |
| Imagem 19: Figura na base da coluna do arco nave-coro de Kilpeck..... | 140 |
| Imagem 20: Mapa que mostra a localização dos castros..... | 143 |
| Imagem 21: Sheela-na-Gig de Kilpeck. | 148 |
| Imagem 22: Mapa da localização das Sheela-na-gigs no Reino Unido..... | 154 |
| Imagem 23: Green Man no capitel leste do portal de Kilpeck. | 156 |
| Imagem 24: Janela Oeste de Kilpeck. Detalhe dos Green Man | 157 |
| Imagem 25: Fustes internos de Kilpeck. à esquerda fuste oeste, à direita fuste leste. | 159 |
| Imagem 26: Tabela da divisão da natureza dos animais encontrados nas mísulas de Kilpeck..... | 162 |
| Imagem 27: Detalhe das aduelas do portal de Kilpeck..... | 163 |
| Imagem 28: Adelas da arquivolta interna do portal de Kilpeck em destaque | 164 |
| Imagem 29: Igreja de All Saints em Rudson, Yorkshire, com destaque ao monólito. | 166 |
| Imagem 30: Tímpano de Kilpeck. | 168 |
| Imagem 31: Capitel Norte do arco Nave-Coro..... | 170 |
| Imagem 32: Aduela da fênix (esquerda) e Mísula da Cobra (direita).. | 171 |
| Imagem 33: Mísulas com Icovellavna de Kilpeck.. | 172 |
| Imagem 34: Dragão entre o ábaco e as aduelas do portal de Kilpeck | 173 |
| Imagem 35: Janela Oeste de Kilpeck | 174 |
| Imagem 36: Seleção de mísulas da Igreja de Kilpeck.. | 176 |
| Imagem 37: Mísulas com cabeças humanas na Igreja de Kilpeck. | 177 |
| Imagem 38: Detalhe do contraforte da parede Oeste..... | 178 |

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é uma continuidade ao Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em História da UFPel, defendido e aprovado em 2014, intitulado “Mísulas¹ de Kilpeck: O discurso da dualidade e o hibridismo iconográfico entre o Paganismo e o Cristianismo no século XII”, sendo ampliada a análise para elementos do interior da igreja (abside) e do portal, incluindo a ornamentação do tímpano. Deste modo aprofundando a compreensão dos elementos iconográficos da arquitetura de Kilpeck, analisando o conjunto interno e externo, deseja-se uma visão mais significativa sobre a constituição da religiosidade nesta região e a utilização da iconografia em um prédio religioso, levando-se em conta a localização e as representações.

Fundamentalmente esta pesquisa busca analisar a Idade Média sob a perspectiva da História Visual, valorizando a diversidade cultural do período medieval. Esta análise vai de encontro a estereótipos que definem o período medieval como sendo de intolerância cultural e religiosa, problemas que nos são tão atuais que muitas vezes os transferimos ao passado, enfim, esta análise pode nos ensinar não apenas sobre a Idade Média, mas a vivermos a contemporaneidade através de lições seculares de diversidade e hibridismo cultural, oriundo de longos contatos, não originário exclusivamente da violência.

Esta pesquisa inclui-se em um período bastante fértil para a historiografia medieval brasileira. Embora Alain Guerreau tenha afirmado que os estudos medievais iriam se constituir como uma ciência europeia que ecoaria em obras de brasileiros, como o *Modo de Produção Feudal* de J. Pinsky (1982), que atribui aos europeus o exclusivismo sobre o longo período medieval, o panorama atual não poderia ser mais diferente. A partir da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais), fundada em 1996, os brasileiros mostraram que não apenas podem pesquisar o período medieval, como o podem fazer com extrema qualidade. Com aportes conceituais da “História das Mentalidades” foi possível encontrar a conexão entre um passado

¹ “Mísula: Peça saliente em forma de S invertido, estreita na parte inferior e mais larga na superior, encostada a uma parede vertical e servindo de apoio a uma cornija, busto, arco, etc.” (PEVSNER, et al, 1977, p. 182)

distante e sua importância para a compreensão dos dias atuais, justificando-se seu estudo. Grandes nomes da pesquisa nacional como Maria Cristina Pereira, José Rivair Macedo e Igor Salomão Teixeira produzem obras inovadoras dentro da pesquisa medieval, demonstrando o quão errôneo é a premissa de que o período medieval não pertence aos estudiosos brasileiros (BASTOS; RUST, 2009).

A arquitetura medieval nos permite uma compreensão do período que ultrapassa seus fundamentos estruturais e estéticos. Através da análise dos sistemas construtivos unido à disposição da ornamentação temos “testemunhos da vivência humana” (MARTINS, 2009, p.48). Partindo da afirmação de Martins, o que se deseja é analisar os principais pontos de ornamentação (porta principal e abside) unido ao conjunto de mísulas para problematizar a arte românica medieval, situando-a em seu espaço geográfico e temporal específico, como testemunha de um hibridismo cultural em um período muitas vezes tratado de forma homogenia.

Nos estudos de História da Arte sobre o período românico, assim como na historiografia tradicional dentro da medievalística, cita-se veementemente uma dicotomia entre o exterior e o interior da igreja cristã medieval, como se cada espaço servisse a objetivos opostos ou apenas complementares, um seria apresentar o discurso do sagrado (interior) e o outro o discurso do profano (exterior), pensando através de uma ótica didática simplista. Porém, com o estudo iniciado na análise das mísulas da Igreja de Kilpeck esta premissa não confirmou-se, pelo contrário, símbolos de maior sacralidade estão dispostos no conjunto ao lado de imagens categorizadas precipitadamente como profanas, à exemplo da Sheela-na-Gig², que retirada do contexto do conjunto ao qual pertence era simplesmente classificada como uma representação do pecado e da Luxúria.

Através da análise detalhada da iconografia é possível perceber as várias “Idades Médias” que constituíram o período medieval, dividido em diversos contextos regionais, o que suplanta a ideia de uma cultura homogenia determinada pelo poder da Igreja. Esta análise pretende dar destaque aos processos regionais de sincretismo cultural, partindo da ideia de uma circularidade cultural, onde as populações locais também possuíam importância para a construção dos prédios religiosos, fazendo com

² Sheela-na-gig é uma figura feminina que exibe sua vagina em tamanho bastante avantajado. É ligada aos cultos de fertilidade e a proteção do parto nas culturas célticas e na cultura popular.

que a Igreja tivesse de fazer concessões para preservar sua influência entre determinadas realidades locais.

Em livros estrangeiros é possível encontrar obras de extrema relevância sobre o assunto, começando com o de Lewis e Durand de 1842, *Illustrations of Kilpeck Church, Herefordshire: In a Series of Drawings Made on the Spot. With an Essay on Ecclesiastical Design, and a Descriptive Interpretation*. Este livro, além de realizar um histórico da igreja, trata do design eclesiástico, apresentando a planta da igreja e seus detalhes escultóricos com uma interpretação descritiva. Os autores oferecem uma série de desenhos da igreja anteriores às reformas feitas no século XIX, portanto ela é retratada antes de qualquer modificação. Os desenhos apresentam mísulas que hoje já não estão mais em sua integridade ou que se perderam totalmente. Alguns deles possuem uma melhor definição e clareza, mais do que muitas fotografias destas mísulas. Os desenhos possuem um grande nível de detalhamento e são de extrema importância para a análise. No capítulo descritivo/interpretativo, intitulado "*Explanation of the Plates*", é privilegiado a análise da estrutura, da distribuição dos principais elementos arquitetônicos de base, como por exemplos os contrafortes, os arcos, as janelas, mas não chega a ser feita uma análise dos elementos decorativos ou estilísticos da igreja. Este é um livro fundamental tanto bibliograficamente como uma fonte de consulta, que é utilizado em conjunto com as fotografias do CRSBI (*Corpus of Romanesque Sculpture of Britain and Ireland*).

Devemos levar em consideração que nos desenhos os autores tiveram a intenção de representar a igreja de uma forma idealizada sobre como esta seria no século XII, quando foi construída. Com isso, alguns elementos considerados díspares desta realidade idealizada do século XII foram removidos. Por exemplo, no desenho não figuram as janelas, a porta do coro ou o campanário que foi construído posteriormente, só aparecendo em um desenho final, e alguns elementos que os autores provavelmente consideravam contraditórios com o esquema simbólico que queriam provar, que era de uma igreja construída com base nos ensinamentos bíblicos e que todos os elementos foram orientados deste modo, fez com que algumas representações fossem modificadas para que este discurso fizesse sentido.

Outro trabalho significativo é a pesquisa feita pelo *The Royal Commission on Historical Monuments of England* (RCHME) em 1931, que aborda as características

estruturais e os elementos estéticos da igreja de Kilpeck, mas novamente uma interpretação desses elementos não é feita. Este trabalho é fulcral, pois embora no livro de Lewis e Durand também haja uma planta da igreja, a planta feita pelo RCHME é bem mais completa, demarcando as transformações ocorridas com o passar do tempo e trazendo detalhes construtivos e de escala arquitetônica.

Entre os trabalhos de menor proporção temos o artigo de Thomas Brashill e Claude Buckingham, ambos publicados no *Journal of the British Archaeological Association* nos anos de 1871 e 1908 respectivamente. Ambos os artigos trazem uma visão muito rápida de Kilpeck e se concentram nas características arquitetônicas e em destacar o grau de conservação da igreja e seu papel de destaque da arquitetura medieval inglesa como patrimônio a ser preservado. Outros trabalhos nesta mesma linha, mais descritiva, foram editados em 1789 no *The Gentleman's Magazine*, tendo como autor J. Wathen (1789), e outro artigo sobre Kilpeck foi editado novamente pela revista em 1833, sendo o autor William Sawyer. Ambos os trabalhos acabam sendo muito semelhantes e centram-se nas características gerais da construção e na descrição dos elementos da porta sul.

George Oliver publicou algo bastante semelhante a estes autores anteriormente citados no *Associated Architectural Societies Reports and Papers* em 1885, porém ele se fixa mais em fazer um histórico de Kilpeck no período, e acaba fazendo um resgate genealógico da família de Hugh of Kilpeck, tentando explicar a conjuntura a que a igreja estava submetida, pois o caminho da igreja de Kilpeck foi por muito tempo o caminho de seus patronos. Por fim, há o trabalho de Lionel Cust, que embora tenha muitas informações semelhantes aos dos trabalhos anteriormente citados, cria ligações estilísticas entre Kilpeck e o coro da Abadia de Romsey³, pois há muitos rostos que aparecem em ambas as igrejas cuja técnica é semelhante. Outra conclusão de Cust é que muitas das iconografias da igreja teriam uma origem escandinava, algo que dá suporte à teoria de Zarnecki. Porém para Cust não há sentido na iconografia e, portanto, fazer uma tentativa interpretativa é um exercício em vão. Ele considera a disposição das imagens desordenada e sem sentido

³ Igreja paroquial localizada em Hampshire, Inglaterra, sendo a maior igreja paroquial do país. De origem beneditina, sua construção se inicia no século X.

coerente, não havendo significado algum a ser compreendido, sendo os ornamentos mera decoração.

Entre as pesquisas de intenção mais analítica temos a tese de George Zarnecki (1950) que escreveu uma obra pioneira sobre a interpretação da arte românica na Irlanda e na Inglaterra, intitulada *Regional Schools of English Sculpture in the Twelfth Century*. Esta obra, ainda sem publicação, mas gentilmente enviada para a realização desta dissertação pelo *Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland*, foi a tese de doutorado de Zarnecki e a segunda parte da pesquisa é dedicada a arte românica em Herefordshire, sendo que o quarto capítulo desta segunda parte é sobre a igreja de Kilpeck. Seu trabalho parte de uma análise comparativa de grande escala, tentando determinar os chefes escultores responsáveis pelo trabalho de Kilpeck. Pela comparação dos trabalhos em várias igrejas, Zarnecki identificou a presença de dois escultores como prováveis autores das imagens dos apóstolos na igreja de Kilpeck. George Zarnecki foi um autor fundamental para Malcolm Thurlby. Ao escrever *The Herefordshire School of Romanesque Sculpture*, em 1999, ele apoia-se na teoria dos escultores levantada por George Zarnecki e também encontra pontos de concordância com King, pois através de sua pesquisa ele percebe vários paralelos com a Catedral de Hereford, embora ele abrace as influências levantadas por Zarnecki, diferentemente de King. O livro de Thurlby é o mais completo sobre a arte românica em Herefordshire, e foca-se principalmente nos trabalhos feitos em Shobdon e Kilpeck, porém, ele analisa também os patronos das igrejas, salientando o seu importante papel na construção destas. Sobre Kilpeck há um capítulo razoavelmente extenso, e as mísulas, embora não sejam interpretadas, recebem uma descrição e algumas possuem imagens. A maior parte da análise de Malcolm concentra-se na porta sul, assim como na maioria dos trabalhos, acredito que pelo fascínio que a beleza da porta exerce e pela variedade de detalhes que ela apresenta.

Para auxiliar na discussão que pretendemos fazer com relação às questões de fronteira entre o País de Gales e a Inglaterra no período medieval estabelecemos contatos com algumas obras fundamentais. Primeiramente o livro de Max Lieberman, intitulado *The Medieval March of Wales*, no qual a fronteira é discutida, construída e desconstruída. Vemos uma atividade de fronteira intensa e como as trocas culturais são ricas e diversas, além de uma dinâmica de poder específica oriunda das particularidades da região. Ultrapassando as discussões clássicas sobre a

militarização destas fronteiras, o autor também discorre sobre as questões e soluções diplomáticas tomadas em diferentes situações, destacando sempre o dinamismo fronteiriço.

Podemos ver, enfim, que há uma longa discussão entre estes autores que se propuseram a estudar Kilpeck. Porém este estudo pretende discutir os espaços arquitetônicos e o papel da iconografia arquitetônica nestes ambientes, sendo analisadas em seu conjunto e em sua realidade temporal e espacial.

A iconografia medieval é tradicionalmente vista como depositária de princípios e ensinamentos cristãos, com cunho puramente pedagógico, tendo como intenção o ensinamento da doutrina à massa de iletrados através da transmissão de mensagens pelas imagens. Esta visão, de uma igreja ornamentada com fins pedagógicos, tratando-as como meras bíblias dos iletrados, foi sendo construída na historiografia, principalmente, pelas ideias defendidas por Émile Mâle (1910). Considerando a realidade inglesa, deve-se destacar que as imagens não serviam apenas aos fiéis iletrados, mas também como base de ensinamento doutrinário para os padres paroquiais e agentes do clero, que muitas vezes também eram iletrados e que ensinavam a doutrina através de suas interpretações das imagens (BARLOW, 1999).

Porém, nesta análise, pretende-se ver as imagens que constituem o ambiente do prédio religioso para além de uma função didática, mas também como um ponto onde identidades locais se adaptam e são preservadas pelo arenito. Identidades que já não são mais alcançadas por outro meio documental, pois pertencem a vilarejos afastados dos grandes centros urbanos, e que na documentação oficial não passam de menções a dados administrativos, sem alcançar as pessoas que constituíam aquela comunidade. As imagens que pertencem ao universo cultural local nos trazem um relato das crenças específicas, da manutenção e adaptação que são feitas pelos agentes humanos no decorrer do tempo e em frente a novas experiências e realidades.

Unindo a análise dos espaços internos e externos intenciona-se discutir o discurso presente na iconografia arquitetônica, levando-se em consideração suas particularidades regionais, para uma compreensão mais profunda da arte do período, considerando-se importante a análise das igrejas paroquiais e não apenas das grandes catedrais. Deste modo pretendemos trabalhar na linha que defende que as

imagens medievais servem a muitas funções, e a função didática é apenas mais uma delas, jamais a única.

Um ponto central de nossa problemática é a relação entre a localização geográfica de Kilpeck e a iconografia que encontramos em sua igreja. É essencial estabelecer as conexões entre a fronteira e a imagem resultante deste espaço. Pretendemos, portanto, problematizar as questões de fronteira, principalmente tratando-se de uma “marca”⁴ e o que ela acarreta por conta de sua função bélica, sendo um local de maior tensão. Temos que destacar que Kilpeck só havia sido passada de uma diocese galesa para uma inglesa em 1130, ou seja, neste momento era apropriada como parte integrante de Hereford na Inglaterra, e não de Llandaff no País de Gales. A construção desta fronteira e das relações estabelecidas estão bem demarcadas na iconografia vista na igreja de St. David e St. Mary, sem contar o fato de que na época de sua construção era apenas dedicada à St. David, hoje padroeiro do País de Gales.

A arte medieval não pode ser vista de forma homogênea ou amarrada por leis universais que não explicam sua complexidade e diversidade. A primeira pergunta então é: seria possível definir uma dicotomia tão determinante entre o exterior e o interior das igrejas medievais? Em segundo lugar, como a arquitetura era utilizada no interior da Inglaterra para facilitar a conversão e qual o papel da arquitetura na manutenção de crenças marginais no século XII que vemos em Kilpeck?

Cinco conceitos serão fundamentais na tentativa de responder a tais questões: Hibridismo Cultural, Circularidade Cultural, *Site-Specific*, Fronteira e Imagem-objeto.

Quanto ao conceito de circularidade cultural, mesmo que baseado no que nos propõe Ginzburg, temos de remontar a Mikhail Bakhtin, um estudioso da área da linguística, que através de suas conclusões e formulações de estudos literários foi capaz de mudar o paradigma pelo qual entendíamos cultura até então, dentro das Ciências Humanas. A ideia de cultura, por um período de tempo considerável, estava polarizada, muito disso devendo aos teóricos marxistas que postulavam um modelo de interação cultural: de um lado temos os detentores do poder e, portanto, os produtores de cultura e ideologia, e do lado oposto temos os oprimidos que recebem

⁴ Utilizamos este termo como tradução a terminologia inglesa “March”, que tem origem na língua anglo-saxã com a expressão “*mearc*”, que significa limite ou fronteira.

esta cultura produzida e a vivem, reproduzindo perpetuamente seu estado de subserviência. Através desta ótica conceitual os considerados oprimidos encontravam-se engessados, incapazes de gerar cultura ou de questioná-la.

Deste modo, através de seus estudos literários, Bakhtin estabelece o conceito de dialogismo, gerando uma grande contribuição nos estudos culturais. Ele anuncia através do estudo da obra de Rabelais que é possível verificar “uma outra visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (BAKHTIN, 1987, p. 4-5). Assim ele vê um fenômeno em que a cultura oficial e a cultura popular, subversiva, convivem, dialogam e se impregnam uma da outra. Como bem coloca Kuschnir “sua unidade é a negação de toda a hierarquia e a religiosidade feudais, é o ‘rebaixamento’, o ‘destronamento’ das verdades e e certezas dessa esfera oficial da sociedade” (KUSCHNIR, 1993, p. 78).

Carlo Ginzburg, baseado no dialogismo de Bakhtin, nos traz o conceito de circularidade cultural, por meio de seu estudo do processo inquisitorial do moleiro Menocchio, que Ginzburg define como “influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante” (1993, p 24).

Com a análise da iconografia arquitetônica de Kilpeck pretende-se contrapor esta polarização na participação da produção cultural, através da ideia de circularidade cultural, fundamental compreender uma permanência inusitada, tanto pelo período, quanto pelo local em que ela se dá.

O hibridismo cultural será visto pela mesma ótica apontada pelo historiador Peter Burke em sua obra *Hibridismo Cultural*, obra na qual o conceito de Circularidade Cultural é de extrema relevância. Quanto a este conceito é relevante observar que o hibridismo cultural permite a sobrevivência e a adaptação de traços culturais, não se trabalhando na lógica de supressão cultural, mas sim em uma lógica de contratos culturais, em que concessões são feitas entre partes diferentes de um mesmo processo cultural, que atua sobre ambos, mesmo que estes encontrem-se em diferentes graus de influência.

O *site-specific*, conceito trabalhado pela crítica de arte, Miwon Kwon, torna-se central em nossa pesquisa à medida que consideramos a disposição do visual, e sua especificidade local, como ponto central na metodologia de análise. Este conceito foi

utilizado para trabalhar com a arte contemporânea entre as décadas de 1960 e 1970, para abordar trabalhos artísticos cuja interpretação de sentido estava ligada aos espaços onde eram executados, em outras palavras, a arte estava intrinsecamente ligada à sua disposição e ao seu espaço (KWON, 1997). Este conceito é basilar para entendermos a importância da disposição, da localidade escolhida para exibição de determinada imagem, que não se dá de modo aleatório, mas parte de uma escolha específica, de uma intenção, que deve ser associada à imagem para uma análise coerente.

No período medieval os prédios religiosos eram imbuídos de uma hierarquização simbólica e de atributos espaciais, sendo que a ornamentação deve ser interpretada em conjunto com o espaço que esta ocupa. (HANAWALT; KOBIALKA, 2000). Utilizaremos deste modo o conceito *site-specific*, para problematizar as questões dos usos dos espaços e para compreender o sentido intencionado para a imagem utilizada, que só será possível através do entendimento alegórico, espacial e material. Junto a este conceito, iremos trabalhar com *imagem-objeto*, conceito formulado pelo medievalista Jérôme Baschet. Este autor destaca a materialidade e a funcionalidade da imagem durante a Idade Média, extrapolando 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 desassociada de seu suporte material, que é parte de sua condição, de seus usos e de sua interpretação.

Por fim, o conceito de fronteira, cujos estudos ligados às questões que envolvem as diversas questões ligadas às realidades de fronteiras vêm crescendo nos últimos anos, inclusive entre os medievalistas. Há dois modos básicos de visualizar a fronteira, a *fronteira linha* e a *fronteira zona* (CHESNEAUX, 1981). Na historiografia tradicional as questões de fronteira eram interpretadas através da primeira visão supracitada, na qual a fronteira é vista como mera delimitação espacial entre países, como uma demarcação, no sentido mais restrito do tema. Deste modo os estudos voltavam-se as questões de disputas nacionais, e não levam em conta os eventos e a vida própria das regiões fronteiriças, preocupando-se mais em questões de estudos políticos, nos quais a fronteira é bem delimitada e clara, que não atribui conflitos

específicos às trocas que ocorrem independente das denominações e delimitações oficiais. Não abordaremos a fronteira através de uma visão tradicional de fronteira linha, mas sim como fronteira zona, pensando-a como um ambiente dinâmico, com intensas trocas culturais, sendo também importante destacar que a fronteira é uma construção imaginária imposta sobre os agentes humanos (AGNEW, 2008, p.2).

Deste modo, damos fundamental atenção as relações pertinentes e simbióticas entre os elementos iconográficos e arquitetônicos e as *Marchia Walliae* visíveis na igreja de Kilpeck. As marcas são, acima de tudo, fronteiras belicosas e de intensa interação. Estas regiões eram administradas de modo diferenciado, permitindo liberdades e benesses que não são cedidas aos senhores feudais de outras regiões (HOLFORD; STRINGER, 2010). Compreender estas benesses e as relações próprias das marcas medievais, auxilia na compreensão de certos elementos iconográficos presentes na igreja que estudamos. Devemos lembrar que as fronteiras são “sobretudo simbólicas. São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade” (PESAVENTO, 2002, p.35).

A metodologia de análise ficará nos limites entre a Arte e a História, pois para esta pesquisa a forma é considerada como parte importante do conteúdo da imagem. Segundo Pareyson, “o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo” (PAREYSON, 1997, p.44). Portanto a apreensão da forma nos auxilia a compreender o significado e a cultura que a produziu.

Porém, este tipo de pesquisa - a pesquisa histórica unida à análise iconográfica - ainda é um campo tenso para os historiadores no Brasil, pois afasta-se de sua prática focada quase que exclusivamente no contexto e na análise de textos escritos, que aborda a obra como fonte e sua forma acaba sendo secundária. Segundo Cinthia Rocha: “Ignorar a forma, para um pesquisador, é um erro tão grave quando ignorar seu conteúdo. ” (ROCHA, 2011, p. 4), mas para a pesquisa será fundamental considerar a forma da fonte, que acima de tudo possibilita a análise de seu conteúdo e posterior conexão com o contexto ao qual pertencia, colocando-se em destaque os elementos estéticos que apontam para a existência de um hibridismo iconográfico entre a imagética cristã e a céltica.

A própria forma nos permite perceber estéticas divergentes e que não pertencem a um mundo visual usual, o que permite uma reflexão mais profunda sobre o mundo social e a arte medieval, inclusive admitindo uma discordância com a clássica dicotomia entre a iconografia do interior e o exterior de uma igreja medieval. Por fim, o que se propõe é enfrentar o desafio, unindo a forma ao conteúdo e ao contexto histórico em que foi produzido, de modo que a fonte imagética deixe de ter um papel secundário como ilustração e que ao mesmo tempo não possua uma aura de independência da sociedade que a produziu. Para cumprir tal objetivo será fundamental a metodologia de Erwin Panofsky, deste a composição do banco de dados, onde se utilizará a primeira etapa de sua metodologia (descrição pré-iconográfica), até a interpretação dos elementos simbólicos (iconologia).

Para efetuar a análise iconográfica será feita a aproximação com outras fontes fundamentais como os Bestiários Medievais⁵. Por haver em Kilpeck um número considerável de representações de animais foi necessário realizar buscas nos Bestiário Medievais para compreensão de suas alegorias e inclusive correspondentes de representação iconográfica típica dos animais nestas fontes.

Para concretizar estes objetivos dividimos o texto desta dissertação organizados em capítulos que partem de um contexto mais amplo, ao objeto mais específico. Partimos da explanação que compreende o mundo físico e visual do período medieval, abordando no primeiro capítulo as questões sobre a imagem e arquitetura no medievo. Para que fosse possível analisar a igreja de Kilpeck e para que seja de mesmo modo possível compreender a nossa análise, é necessário o entendimento deste universo que une elementos do visual, do tangível e do intangível, todos estes elementos que são importantes dentro do universo de criação das imagens aqui analisadas.

Neste primeiro capítulo também definimos e justificamos as escolhas metodológicas e teóricas das quais lançamos mãos na construção desta dissertação. Tais escolhas se apoiam no próprio objeto de nosso estudo, e de um modo mais amplo, nas características específicas da iconografia medieval.

⁵ “Em sentido mais estrito, o termo bestiário (do latim *bestia*, "animal") faz referência a um gênero literário medieval, que se vale da descrição física e de comportamentos de animais, reais ou fantásticos, para a construção de fábulas de caráter moralizante.” (Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais)

Na próxima sessão, intitulada “Estabelecendo uma Fronteira”, focamos a pesquisa sobre o desenvolvimento da *Marchia Walliae*, e a importância deste acontecimento político-geográfico para ocorrências visuais que encontramos na igreja de St. Mary e St. David, tecendo aqui conexões valiosas ao conceito de *site-specific*. Deste modo, abordamos de modo breve as relações históricas desenvolvida ao longo dos século nesta região, culminando com a chegada dos normandos, que definem esta região pelos tempos vindouros. A igreja de Kilpeck então é apresentada, dentro deste contexto que a gerou por razões políticas específicas.

No último capítulo, nos preocupamos com as imagens que nos falam de hibridismo e circularidade cultural. Em Kilpeck temos diversos exemplares que nos remetem às antigas tribos célticas que habitavam esta região inglesa, e que, ao invés de serem totalmente dizimadas, sobrevivem em registros materiais em igrejas cristãs em pleno século XII. Estes elementos então são analisados dentro de uma variação de perspectiva, entre o micro (local de suporte dentro da malha arquitetônica) e macro (contexto histórico-geográfico ocupado pela igreja)

1. CRIANDO A IMAGEM DO COSMOS

1.1 A arquitetura enquanto imagem, o visual enquanto matéria

Entre a arquitetura e a iconografia existem relações que transpassam entre o concreto e o intangível. Para compreender a materialidade dentro do circuito social, antes de nos debruçarmos sobre as questões arquitetônicas, precisamos pensar em um aspecto mais amplo da materialidade, os objetos como portadores de significados imateriais.

A arquitetura eclesiástica medieval também pode ser entendida enquanto uma imagem, pois esta intenciona ser uma construção perfeita do Cosmos, pois ultrapassa o sentido prático de uma arquitetura vernácula, é uma arquitetura sagrada, sendo que o resultado final abriga conceitos litúrgicos e a imagem de um Cosmos idealizado. Ela organiza um conjunto de bens integrados dentro de uma estética que corresponde às necessidades estruturais, mas que também precisa abarcar os ideais de beleza que alcancem uma realidade terrena do mundo celeste (MCNAMARA, 2011). Cria-se então uma harmonia visual entre as pinturas, as esculturas e a arquitetura, através de sua distribuição e arranjo espacial que permite um discurso específico, formando uma imagem tridimensional.

Quanto às imagens medievais – veremos que se trata de um conceito amplo e com diferentes funções e entendimentos dentro do entendimento de *imago* medieval – estas serão abordadas, nesta pesquisa, sempre levando em consideração o conjunto imagético do qual faz parte, assim como o elemento arquitetônico e o espaço que ocupa, o que interfere profundamente nas conclusões do estudo da iconografia. Devemos estar atentos, ao trabalhar com iconografia medieval, pois que esta corporifica ideias transcendentais, materializando conceitos abstratos e religiosos, dando concretude para a liturgia, sendo um vetor físico de ideias intangíveis, dotada de poderes anagógicos (SCHMITT, 2006).

Nas páginas que seguem discutiremos as relações entre a matéria e o visual, adentrando nas questões intangíveis, que escapam ao suporte e a representação. Deste modo, teceremos discussões sobre a instância imaterial dos objetos concretos, importantíssimo para pensar os usos da materialidade enquanto fonte historiográfica. Também adentraremos em questões sobre a bifurcação das imagens enquanto

visibilidade e enquanto portadoras de materialidade, pois a relação entre imagem e suporte é essencial para a compreensão das imagens medievais que analisaremos nesta pesquisa, cujo significado deve ser compreendido de acordo com a sua posição espacial dentro do sistema construtivo em que a imagem se insere.

1.1.1 Cerzindo relações entre o visual, o material e o intangível

Os objetos sempre fizeram parte da vida humana, desde os mais puramente funcionais até os objetos que são conservados por questões que ultrapassam sua instância material. Por permearem todos os aspectos da vivência sociocultural, provam-se como valiosas fontes de compreensão dentro da pesquisa histórica, sendo possível o entendimento de questões materiais e imateriais quando analisados através dos devidos aportes conceituais e metodológicos.

Por muito tempo, os objetos não foram considerados como fonte de pesquisa dentro da historiografia, que se preocupava em analisar o conteúdo de textos escritos. 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). 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 disciplina primeira a lidar com a materialidade, a Cultura Material não se limita à arqueologia (LIMA, 2011, p. 12).

Vivemos circundados por uma infinidade de objetos que são intermediários de nossas ações na sociedade e da imagem que fazemos de nós mesmos e dos outros (MILLER, 2001). Vivemos também em tempos de grande circulação de objetos com vidas muito curtas, em um cenário de alto consumismo e descarte de cultura material que estão atrelados a questões de identidade social. Como salienta Berger:

Consumerism has attached itself to a novel identity politics in which business itself plays in forging identities conducive to buying and selling. Identity here becomes a reflection of "lifestyles" that are closely associated with commercial brands and the products they label, as well as with attitudes and behaviors linked to where we shop, how we buy, and what we eat, wear, and consume.⁶
(BERGER, 2010, p. 33)

⁶ Tradução da Autora: "O consumismo uniu-se a uma nova política de identidade em que o negócio em si desempenha na formação de identidades favoráveis à compra e venda. Identidade torna-se aqui um reflexo de "estilos de vida" que estão intimamente associados com as marcas comerciais e os produtos

Apesar da importância dos objetos em nossas vidas e da forma ininterrupta com a qual nos relacionamos com a materialidade, não há muitas vezes a atenção devida para este fenômeno, para os usos e para a instância material da vida humana dentro da historiografia. 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).

Enfim, o que determina a natureza de um objeto? Consideremos que uma gama de usos e configurações sejam tão diversas que não há como limitá-lo em categorias fixas, mas o que define sua função serão os usos e significados lhes atribuídos pelas pessoas que deles se servem. Krzysztof Pomian faz algumas diferenciações que são importantíssimas para a compreensão dos objetos: o *semióforo* e a *coisa*. Ambas categorias podem ser parte da biografia de um mesmo objeto em diferentes momentos de sua circulação, e são interessantes para pensarmos o que se faz dos objetos, pois este fazer muitas vezes excede a função para a qual este foi pensado.

Os objetos podem em determinado momento adquirir características de um semióforo. Tal conceito talhado por Pomian denota uma nova posição adquirida pelos objetos: eles perdem características funcionais e tornam-se portadores de elementos simbólicos. Através de um objeto que praticamente qualquer pessoa possua em sua casa, Pomian exemplifica seu conceito, diferenciando o objeto semióforo de uma coisa:

Ser semióforo é uma *função* que o livro só conserva quando se adopta face a ele uma das atitudes programadas pela sua própria *forma*: quando o lemos ou o folheamos ou, pelo menos, quando o colocamos nas prateleiras da nossa biblioteca, de uma livraria, de uma loja de alfarrabista. Trata-o também como semióforo aquele que o preserva por ver nele um livro, sem, no entanto, estar disposto a lê-lo, ou que só vê nele um objecto estranho ou precioso que, por essa razão, resolve guardar. E aquele que o manda queimar, convencido de que pode exercer uma influência nociva sobre os leitores ou por querer destruir as produções escritas de um grupo, com o fim de destruir esse mesmo grupo. Mas quando se calça com um livro um móvel que abana ou quando se utiliza um livro para alimentar o lume, ele deixa de ser um

que etiqueta, bem como com atitudes e comportamentos ligados ao local onde nós compramos, como podemos comprar, e o que comer, vestir, e consumir”.

semióforo e toma-se uma *coisa*. (POMIAN, 1998, p. 77. Grifos do autor).

Podemos ver que o sentido de semióforo não é natural dos objetos, é atribuído. O livro torna-se um semióforo quando sua função original, que seria o suporte do conteúdo escrito, é superado por uma ideia de valor e uma segunda vida que lhe é imbuída. Ele deixa de ser base de leitura, e torna-se uma guarida do simbólico. Porém, quando este é utilizado de modo tacanho, servindo a uma função trivial, sem nenhum tipo de resguardo especial pelo seu sentido, este torna-se uma coisa, algo vulgar, desconectado de qualquer tipo de preciosismo.

Para esclarecer esta diferenciação vamos a definição feita por Pomian:

De um lado estão *as coisas, os objectos úteis*, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torná-las consumíveis, ou ainda proteger contra as variações do ambiente. Todos estes objectos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se. De um outro lado estão os *semióforos, objectos que não têm utilidade*, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são *dotados de um signzficado*; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. (POMIAN, 1984, p. 71. Grifos do autor).

Ponto relevante notabilizado por Pomian é que um semióforo em geral perde funcionalidade para adquirir potencial simbólico, portanto, sua utilização decai na proporção em que aumenta seu valor imaterial. E assim o é com os objetos de museu, que nesta outra vivência de sua circularidade, perdem funcionalidade prática e são expostos ao olhar, mas não ao desgaste pelo uso, porém, no medievo temos objetos repletos de valores simbólicos, cujo poder e função só se concretizava através do uso, sendo este um grande diferencial dos objetos litúrgicos para objetos do cotidiano.

Os objetos também podem se tornar semióforos nos contextos domésticos, de acordo com o valor simbólico que lhes é atribuído. Os objetos não são estáticos, eles possuem circulação e uma vida social que varia de acordo com os significados que lhes são atribuídos através do tempo. Podemos pensar sobre os objetos que produzimos em massa atualmente para utilização cotidiana e de fácil descarte como uma coleira de gato: objeto com pouco valor atribuído pelos seus proprietários enquanto estes ocupam uma função meramente funcional, porém este pode ser imbuído de grande importância se o animalzinho que o utiliza venha a falecer e este seja o único elo restante de sua memória, acabando por ser preservado e cuidado, e

não é mais utilizado, pois resguarda características intangíveis que superam a instância material inicial.⁷

Nos dedicamos nos parágrafos acima a elucidar o aspecto imaterial da materialidade, facilitando esta compreensão através do conceito de semióforo desenvolvido por Pomian, para podermos, aos poucos, nos aproximar das questões inerentes do medievo, principalmente em relação à amplitude do conceito de *imago* e tudo que este abarca.

Percebemos assim a importância da instância imaterial que um objeto, de essência material, possui. Este mundo invisível é de relevância histórica e deve ser analisado em conjunto com suas questões materiais e específicas, levando sempre em consideração o mundo tangível que é suporte físico do imaterial, tal visão fica explícita na afirmação de John Scotus Eriugena⁸, “nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet”⁹ (ERIUGENA, apud ECO, 1989, p. 80).

A imagem medieval deve ser vista com o seu suporte e com relação aos materiais que lhe dão visibilidade, pois estes transmitem importância, demonstrando a riqueza e a beleza, ornando as imagens com seus triunfos materiais. Há também a preocupação com o imaterial que deve ser atingido através da imagem:

Por um lado, há certamente uma preocupação estética: com o brilho e a riqueza da obra – duas faces de uma mesma moeda. Mas também há, de outro lado, a preocupação que esse objeto admirado não seja em vão, que ele tenha uma função e que a desempenhe bem. E essa função, a mais nobre de todas (à altura da nobre obra), seria a de elevação do espectador até a realidade imaterial, ao mundo divino (PEREIRA, 2010, p. 2-3)

⁷ Sobre a importância sentimental que é atribuída aos objetos recomendamos a leitura dos livros *Love Objects: Emotion, Design and Material Culture*, de Anna Moran e Sorcha O'Brien. (MORAN; O'BRIEN, 2014) e *The Meaning of Things: Domestic symbols and the self* de Mihaly Csikszentmihalyi e Eugene Halton. (CSIKSZENTMIHALYI; HALTON, 1999).

⁸ Teólogo, poeta e filósofo irlandês, viveu entre 815-877 d. C. Possui diversas obras de destaque, ficando conhecido pelas suas traduções da obra de Pseudo-Dionysius. Um de seus principais trabalhos é *De divisione naturae (Periphyseon)*, que segundo Leszek Kolakowski teria sido uma das primeiras influências de Hegel, sendo que tal obra, seria para Leszek, um protótipo da Fenomenologia do Espírito escrito por Hegel no século XIX. (KOLAKOWSKI, L. Main Currents of Marxism. Nova York: W. W. Norton & Company, 2008). *De divisione naturae* está disponível através do link: <https://archive.org/details/dedivisionenatu00erigooog>, acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

⁹ “Creio que não haja nenhuma coisa visível e corporal que não signifique algo de incorpóreo e de inteligível” (*De divisione naturae* V, 3, PL 122, col. 865-866, tradução de Umberto Eco, 1989, p. 80).

Assim sendo, há uma função de contemplação de um mundo imaterial que deve ser atingido através da intermediação visual. Porém, este mundo intangível é conhecido pela materialidade da imagem, neste sentido um autor fundamental em nossa pesquisa é Jérôme Baschet, e seu conceito de “*imagem-objeto*”, pois para este autor a imagem não pode ser dissociada das questões materiais, destacando que no medievo as imagens acabam:

Dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde e se revela, que se veste e se despe, que às vezes se beija ou se come (pensemos nas hóstias que trazem muitas vezes imagens); um objeto que demanda orações, respondendo às vezes por gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), reclamando também dons materiais. (BASCHET, 1996, p. 8. Trad. Maria Cristina Pereira)

Tal conceito nos fornece uma complexa forma de aproximação e interpretação da imagem medieval, sobrepujando os limites da própria imagem, e a inserindo em um mundo repleto de funções e usos, saindo da ideia de contemplação passiva diante das imagens, e a incorporando junto ao mundo material que lhes dão visibilidade, assim sendo a imagem-objeto será utilizada nesta pesquisa pois:

A expressão tem a vantagem de recobrir dois casos distintos, quer a imagem constitua por si só um objeto dando lugar a várias utilizações (uma estátuarelicário, por exemplo), quer ela aderindo a um objeto ou a uma arquitetura possuidora de funções (neste caso, o traço de união, que parece ligar duas realidades separadas, deverá ser considerado sobretudo como o sinal de unidade dos dois aspectos de uma mesma coisa). (BASCHET, 1996, p. 11-12. Trad. Maria Cristina Pereira)

Durante o medievo o material e o visual trabalhavam de modo bilateral, havendo momentos em que uma arte trabalhava em favor da outra. Podemos ver isso ocorrer, por exemplo, na Catedral de Chartres, na qual as pinturas murais que sobreviveram às intempéries do tempo indicam uma paleta de cores (amarelo ocre) que se une a uma esquematização de intercalações com a tinta branca que não possui fins alegóricos, mas sim arquitetônicos, sendo que aqui a pintura trabalha para engrandecer o aspecto estrutural, sendo disposta de modo estratégico para realçar os elementos arquitetônicos:

The white elements emphasized the articulation of the structure while creating a delicate pseudo-skeleton of ribs too tenuous in itself to carry the weight of the stones around it. There is no doubt, then, that this paintwork is not mere

decoration but is deliberately 'architectural' both reinforcing and sensitively elaborating the order and logic of the masonry.¹⁰ (BALL, 2009, p. 54)

Temos sempre de considerar a intercambialidade entre os elementos que compõe uma igreja, pensando de modo flexível um sistema que possua diversas regras de funcionamento para que seja compreensível, mas que não por esta razão torne-se um sistema enrijecido, e que esteja submetido a funções tão facilmente determináveis e universais como trabalhado na História da Arte clássica. No medievo a escultura era parte fundamental da ornamentação das igrejas, tanto no período românico quanto no gótico, de modo que funcionava em relação a arquitetura, sendo que esta última a condicionava (NIEHR, 2010, p. 119).

Uma igreja medieval funciona através de uma união de sistemas e sentidos, a arquitetura e a imagem produzem sensações, sonoridades e experiências, portanto, a noção de uma imagem contemplativa e de um local que se frequenta de modo passivo não se aplicam. Seus elementos se retroalimentam e completam, portanto, a imagem, a matéria, são ao mesmo tempo visibilidade, sensação e sons¹¹.

Concluindo esta seção gostaríamos de destacar novamente a importância da união dos diferentes elementos que compõe o grande produto que é uma igreja medieval, estudando-os em conjunto, pois como destaca Klaus Niehr sobre a escultura medieval e os estudiosos da mesma:

Scholarship has nevertheless tended to examine aspects of this history in isolation. It has looked at stylistic development, religious and liturgical functions, iconography, and how pictorial narratives correspond or diverge from textual sources. Each of these approaches is useful, but singling out only one or two for study cannot lay the foundation for a thorough understanding of architectural sculpture. Sculptures respond to a wide range of demands, all of which have great importance for their outward appearance, and scholars must be attuned to the various factors at play¹². (NIEHR, 2010, p. 119)

¹⁰ Tradução da Autora: “Os elementos brancos enfatizavam a articulação da estrutura durante a criação de uma pseudo-estrutura delicada das nervuras demasiado tênue em si para suportar o peso das pedras em torno dele. Não há dúvida, portanto, que esta pintura não é mera decoração, mas é deliberadamente 'arquitetônica' tanto reforçando quanto sensibilizando para a ordem e lógica da alvenaria.”

¹¹ Sobre a sonoridade e sua relação com a arquitetura e a iconografia no medieval ver a obra *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, editado por Susan Boynton e Diane J. Reilly (2015).

¹² Tradução da Autora: “Os estudos têm, no entanto, a tendência de analisar os aspectos desta história em isolamento. Analisou-se o desenvolvimento estilístico, as funções religiosas e litúrgicas, iconografia, e como as narrativas pictóricas correspondem ou divergem a partir de fontes textuais. Cada uma dessas abordagens é útil, mas destacar apenas um ou dois aspectos para o estudo não pode lançar as bases para um entendimento completo de escultura arquitetônica. Esculturas respondem a uma ampla gama de exigências, sendo que todos têm grande importância para sua aparência exterior, e os estudiosos devem estar em sintonia com os vários fatores em jogo”

Embora destaquesmos que esta pesquisa se deva em boa parte à análise de elementos da iconografia, a análise não se sustenta isolada dos elementos espaciais e arquitetônicos que permitem sua existência física. Ao interpretar a imagem ligando seu significado a seu mundo material é essencial levar em consideração que esta não será algo de admiração contemplativa, mas que ela possui agência, que se concretiza através de variados fatores, como materialidade, conteúdo, estética, disposição espacial e público alvo. A união destes fatores permite uma compreensão da imagem no medievo muito mais vasta, mas que dificilmente se alcança através de um único viés analítico, por esta razão, adiante discutiremos o método que será utilizado nesta pesquisa, que se trata de uma metodologia oriunda de uma união de diferentes abordagens.

1.1.2 Um método analítico matizado

As fontes iconográficas e o mundo material ainda são objetos relativamente novos na disciplina historiográfica e não raras vezes o uso de imagens é feito quando há escassez documental de outra natureza para a pesquisa, seja por uma formação que privilegia a documentação escrita¹³, por uma questão de tradição e segurança metodológica, ou por serem objetos considerados como suporte de outros, sendo 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 uma fonte que se baste, assim como acontece com fontes arqueológicas. Primeiramente nos focaremos nas questões imagéticas, destacando que 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, 1991-1992, p. 117-118, grifos do autor).

Esta abordagem, de uma imagem-suporte, vem se modificando, ao passo que muitos historiadores têm visto o potencial da iconografia para a compreensão do período em que se insere. Há 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-se de uma História da Arte clássica, em que as grandes obras, de grandes artistas, eram valorizadas em detrimento de outras produções visuais. Sua principal contribuição é a de valorizar o efeito que as imagens produzem nas pessoas e, portanto, o seu papel ativo dentro da sociedade. Esta perspectiva causou

¹³ Temos, segundo Pomian, uma equação tradicional para a fonte histórica: "fonte = documentos de arquivo = textos, que sustentam a citação." (POMIAN, 2012, p. 16).

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 das questões técnicas das representações artísticas, direcionando o olhar para a análise social das obras de arte.

Um outro autor que influenciou fortemente a ideia da "Cultura Visual" foi W. J. T. Mitchell, que na década de 90 ministrava uma disciplina com este mesmo nome, insistindo no argumento de terminar com as divisões entre alta e baixa cultura dentro das artes, incentivando o estudo e análise de todas as mídias visuais e sua recepção, isso é, importando 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, desta forma, a especificidade de estudar fontes iconográficas.

O reconhecimento da dinâmica e da diversidade das sociedades destacada pela NHC (Nova História Cultural) tornou a imagem um importante componente de análise para o estudo do poder e seus mecanismos de manutenção social¹⁴:

Essa postura, que compreende 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 Ballandier, '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

¹⁴ Quanto a esta questão ver a obra de Peter Burke: BURKE, P. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

estudo da produção artística como fonte de discursos que se relacionam com a vida em sociedade (KNAUSS, 2006, p. 99, grifo do autor).

O estudo dos símbolos e de seu poder na sociedade também afastou o historiador da preocupação estética para dar atenção ao conteúdo e sua recepção pelo corpo social. Esta forma de análise das imagens diferencia-se fundamentalmente dos modos tradicionais de "fazer história da arte" tal qual definido por Henri Zerner em seu livro *História: Novas Abordagens*, no qual ele destaca que, tradicionalmente, se fazia o estudo das imagens à procura da biografia do artista e de seus valores estéticos, fazendo o inventário das obras artísticas¹⁵ (ROCHA, 2011).

Isto nos leva à discussão sobre a cultura material na historiografia. Os usos da cultura material, neste caso, o patrimônio arquitetônico, modificaram-se muito dentro da disciplina historiográfica, mas suas relações com a História vêm sendo alvo de discussões há muito tempo. Em 1452, em pleno período Renascentista, Leon Battista Alberti¹⁶, em seu *De re aedificatoria libri decem*, já destacava o valor histórico das construções arquitetônicas:

O tratado possui ainda um viés historiográfico, não apenas pelas referências à Antiguidade mas também por conceder valor histórico aos edifícios remanescentes de épocas passadas, considerados "indícios" ou "argumentos" que conferem credibilidade aos relatos e histórias do passado. (GONÇALVES, 2010, p. 97, grifos do autor)

Estas relações entre a cultura material e a história foram fortemente prejudicadas, como já vimos, pela historiografia positivista, que favorece e prefere a documentação escrita, de caráter considerado oficial e legítimo para o estudo do passado. Mas a História da Arquitetura também possui suas limitações neste período, não apenas os seus usos pela historiografia, pois, por conta da industrialização que se dá no século XIX e do contexto intelectual deste século, vemos surgir duas grandes vertentes Arquitetônicas, uma estrutural, à Labrouste e o Ecletismo Romântico, à Schinkel (FRAMPTON, 2003, p. 10).

¹⁵ Esta tradição biográfica dos artistas para estudo da História da Arte é bastante antiga, tendo como um expoente do gênero o Giorgio Vasari, que era um pintor e arquiteto italiano nascido em Arezzo, em 30 de julho de 1511. Ficou muito conhecido pelas biografias que escreveu dos artistas italianos, sendo sua obra mais conhecida a *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), onde descreve a vida dos principais artistas do Renascimento.

¹⁶ Nascido em Gênova em 18 de fevereiro de 1404, Alberti foi arquiteto, tratadista, além de teórico da arte, escultor, pintor, músico e filósofo. Faleceu com 68 anos (1472) em Roma.

A primeira, prioriza o racionalismo do sistema construtivo, afastando a arquitetura das ornamentações, racionalizando a construção, sendo um estilo que renegava a História, pois não é olhando-se para o passado que é possível fazer surgirem novos estilos, muito ligado às ideias progressistas deste século. A segunda vinculava-se fortemente às heranças históricas, em um tom de idealização, tanto que os prédios de Schinkel eram projetados em estilo neogótico. Além destas tendências, há a narrativa arquitetônica, que esteve tradicionalmente relacionado às questões técnicas, tornando-se quase uma narrativa da forma, dominado, portanto, pelas preocupações de estilo, organizado em uma linha cronológica e hierárquica, criando-se juízos de valor pela capacidade técnica de execução. Hoje em dia, o próprio discurso arquitetônico modificou-se e se reconhece que "Space is never empty space, but, as Foucault observes, it is always 'saturated with qualities.' Nor is the eye of the architect, as Lefebvre reminds us, ever innocent"¹⁷ (LEACH, 1997, p. 14, grifo do autor).

Ao perceber a arquitetura deste modo, ultrapassa-se a técnica, humanizando-a, tornando-a um fenômeno social e demarcando-a culturalmente. Uma catedral no medievo, como destaca Alain Erlande-Brandenburg, é um espaço físico que abarca diversas funções que ultrapassam essa sua especificidade:

Visível à distância, emblema da cidade, a catedral é na realidade o coração de um vasto conjunto de múltiplas funções: centro religioso, intelectual, econômico, caritativo, artístico, uma cidade sagrada e simbólica dentro da cidade. Lugar dos principais centros e nós de organização do espaço urbano e do urbanismo (com sua praça), ela é também um centro do poder, objeto de conflitos, particularmente entre bispo e os cônegos (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 184).

Ignorar o estudo histórico e arquitetônico destes espaços é perder de vista uma parcela fundamental de todo um universo social. Como destaca Muntañola sobre a compreensão da arquitetura:

Siglos de desarrollo de oficios se entrecruzan con siglos de desarrollo de una sociedad tan característica como lo fue la medieval. Absurdo sería aislar técnica y organización social, ciencia y arte; más inteligente es la actitud que va descubriendo la compleja red de relaciones que conecta la arquitectura y sus formas constructivas con todas las características de una cultura [...] Es

¹⁷ Tradução da Autora: "Espaço nunca é espaço vazio, mas, tal como observa Foucault, é sempre 'saturado com qualidades.' Também não é o olho do arquiteto, como Lefebvre nos lembra, nunca inocente."

decir: las formas de construir tienen historia¹⁸. (MUNTAÑOLA, 1985, p. 14-15).

Compreender a historicidade da arquitetura é compreendê-la também enquanto valiosa fonte histórica. É conceber que as construções não são neutras, que elas são específicas, temporal e geograficamente, que são frutos de intenções e de escolhas.

Nesta linha de pensamento, discutiremos a Cultura Material e sua posição na historiografia. O conceito de semióforo destacado no subtítulo anterior permite uma vasta gama de estudos relacionados a questões exteriores a simples materialidade dos objetos, mas deve ser realizado em conjunto com seus aspectos materiais, pois, como destaca Meneses, “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 superar 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. Porém, este percurso foi longo e sinuoso, mas a predominância da fonte escrita como única via de acesso ao passado já começara a ser questionada pela Primeira Geração da Escola dos Annales¹⁹ e cujo desenvolvimento de abordagens atuais devem muito as colocações e questionamentos levantados pela *New Archaeology* que trouxe discussões fundamentais a todo o campo da Cultura Material.

Trataremos, pois, como Cultura Material nesta pesquisa como todo “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 pelos homens de elementos materiais e seu uso acaba por atribuir

¹⁸ Tradução da Autora: “Séculos de desenvolvimento de ofícios se cruzam com séculos de desenvolvimento de uma sociedade tão característica como era a medieval. Seria absurdo isolar organização técnica e social, ciência e arte; mais inteligente é a atitude que está descobrindo a complexa teia de relações que ligam arquitetura e formas construtivas com todas as características de uma cultura [...] Isto é: as formas de construir têm história.”

¹⁹ 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.

significado, altera forma, e determina uma circulação dos objetos que deve ser de interesse historiográfico.

Podemos dizer que os estudos com cultura material são ao mesmo tempo uma prática antiga assim como uma nova, pois pesquisadores das áreas antropológicas e arqueológicas já se debruçavam sobre este tipo de fonte ao menos desde 1870, porém historiadores e cientistas sociais começaram a observar seu potencial 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).

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 com 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”²⁰ (POULOT, 1997, p. 344) já há uma aceitação da utilização da materialidade como fonte histórica desde a década de 1980, 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 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, há também de se 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).

²⁰ Tradução da Autora: “Na década dos anos oitenta, os estudos sobre cultura material são, portanto, parte integrante da história social, sendo ela hegemônica no campo inteiro.”

Estes níveis que são informados pelos objetos e são fundamentais para a constituição de sua biografia 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 historiador, 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, o pesquisador passa a integrar a biografia do objeto, é, portando, mais um estágio de 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 incluímos 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 an 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 society²¹. (VASTOKAS, 1994, p. 337)

²¹ Tradução da Autora: "O artefato não é um material inerte, objeto passivo, mas um agente interativo na vida sociocultural e compreensões; o significado de um artefato reside tanto nos objetos como um fato material em si mesmo e em suas performances, padrões 'gestuais' de comportamento em relação ao espaço, tempo e sociedade"

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 histórico do melhor modo e da mais completa forma que nos for possível. Deste modo a Cultura Material não deve ser usada – como muito o é – para ilustrar o que o texto escrito diz ou para corroborá-lo.

Agora desejamos destacar a simbiose entre o edifício enquanto arquitetura e a iconografia enquanto um elemento visual que possui materialidade: um completa o discurso do outro, um auxilia a função do outro e seu entendimento. A iconografia não deve ser deslocada do local que ocupa no edifício: ela deve ser analisada dentro de sua espacialidade, e a arquitetura, por seu turno, desnuda de seus elementos ornamentativos, acaba aleijada, pois estes fazem parte de sua compreensão, uma compreensão que vai além dos estudos da forma e que têm como objetivo a cultura, e não apenas o estilo. Em outras palavras, a iconografia não é uma imagem por si mesma, ela possui uma materialidade e um suporte que deve ser analisado conjuntamente.

Ao estudarmos a materialidade, não estamos apenas analisando características materiais, pois estuda-se a cultura material para compreensão dos agentes humanos que por ventura manipularam esta materialidade, que são sujeitos históricos que pensaram e compartilharam aquelas construções: "The stance to materiality also remains the driving force behind humanity's attempts to transform the world in order to make it accord with beliefs as to how the world should be."²² (MILLER, 2005, p.2).

Pensando nas possibilidades que a cultura material traz ao estudo historiográfico, propomos que o uso destas fontes também se beneficie dos conceitos históricos que propomos para a análise da imagem, aliada à matéria, permitindo uma visão ainda mais profunda sobre estes objetos. Como destacamos anteriormente, o que propomos é uma análise que una a iconografia ao seu suporte, neste caso, a

²² Tradução da Autora: "A postura de materialidade também continua a ser a força motriz por trás das tentativas da humanidade para transformar o mundo, a fim de torná-la conforme com as crenças a respeito de como o mundo deveria ser."

arquitetura. Esta última, como vimos, constitui-se em rica fonte historiográfica, mesmo partindo de uma igreja paroquial pouco conhecida, mas que em conjunto com sua iconografia, podemos ter respostas inesperadas, que tornam o contexto mais complexo e diverso do que o proposto pela análise generalizante e de ampla escala.

Devemos pensar, dentro de todas estas colocações, o uso do método proposto por Erwin Panofsky, principalmente pensando o seu espaço dentro da Cultura Visual. Compreendendo-se a importância das imagens enquanto fonte histórica, não enquanto complemento documental, torna-se fundamental pensar sobre a proposta de Panofsky²³ e seu método tripartido (*pré-iconografia; iconografia; iconologia*) para análise de imagens. Podemos dizer que “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).

Como salienta Burke sobre o método de Panofsky, ele sintetiza um legado de análise pictórica e devemos, portanto, inserir o método por ele proposto dentro da tradição teórica do Instituto Warburg²⁴ iniciada no fim do século XIX e começo do século XX por iniciativa privada de Aby Warburg²⁵ e que teve influência sobre variados autores que vieram a lhe suceder, como Riegl e Cassirer, assim sendo, o método de Panofsky é uma epítome das discussões e proposituras do Instituto Warburg²⁶, e

²³ Erwin Panofsky nasceu em Hanôver em 1892 e veio a falecer em 1968 em New Jersey. Sua graduação em História da Arte foi concluída em 1914 pela Universidade de Friburgo, e após sua formação ele lecionou na Universidade de Hamburgo entre os anos de 1926 até 1933 saindo da Alemanha neste mesmo ano, quando o nazismo ascendeu ao poder e sua situação poderia complicar-se pois Erwin possuía ascendência judaica. Panofsky então passou a lecionar nos Estados Unidos, onde teve atividade em diferentes instituições, porém seu trabalho de longa duração deu-se no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de Princeton, entre os anos de 1935 e 1962. Foi quando Panofsky já se encontrava nos Estados Unidos que este desenvolveu o seu método analítico. Informações disponíveis em: Disponível em Dictionary of Art Historians <https://dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm>, acessado em 30 de janeiro de 2015.

²⁴ Instituto originado da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, que era associada à Universidade de Hamburgo. Hoje é uma instituição de pesquisa associada à Universidade de Londres desde 1944. Seu foco de pesquisa mantém-se na tradição warburguiana, dedicando-se aos estudos sobre a influência da Antiguidade Clássica sobre a sociedade europeia, focando-se principalmente no Renascimento e Idade Moderna.

²⁵ Abraham Moritz Warburg, ou como ficou conhecido, Aby Warburg, foi um Historiador da Arte alemão, nascido em Hamburgo em 1866, falecido em 1929. Ficou conhecido por seus trabalhos de análise de imagem e pela biblioteca semipública que levava seu nome e que continha cerca de 70000 volumes, sendo transferida em 1933 para Londres, dando origem ao Instituto Warburg (WHITAKER, 2005, p. 220).

²⁶ Para compreensão do desenvolvimento do Instituto Warburg recomendamos a leitura de dois ensaios de Carlo Ginzburg, primeiramente o Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: *Relações de Poder*. São

muito do que foi feito pelo próprio Warburg encontra eco na obra de Panofsky, embora sua abordagem também acabe por se distanciar do método warburguiano.

Na obra em que Warburg se põe a analisar a sobrevivência de elementos do classicismo atualizados no contexto da Renascença²⁷ podemos ver características importantes para Panofsky, considerando que o trabalho de Warburg consistia na busca de explicações através do “estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências” (GINZBURG, 2012, p. 42) que pudessem ser apreendidos através da visualidade. Para que tal projeto fosse alcançado era necessário a capacidade de ultrapassar diferentes épocas por meio de um método condutor de análise visual, gerando explicações das continuidades ou de rupturas aparentes nas construções visuais. Tal ambição fica clara no ensaio de Panofsky publicado em 1921, em seu estudo, no qual faz a análise das proporções humanas de modo abrangente, perpassando desde o Egito Antigo até a Idade Moderna. Assim como Warburg se preocupava em compreender elementos da Renascença através do estudo das imagens do passado, Panofsky também procura respostas para a perda da importância da teoria das proporções na atualidade através de uma análise de ampla temporalidade.

Warburg levantou questões fundamentais para a análise da imagem para além de um domínio técnico ou estético, mas um que adentra questões do mundo cultural e social onde tais imagens foram geradas, preocupação fundamental na análise iconológica proposta por Panofsky, sendo um marco na análise de elementos pictóricos como fonte histórica (GINZBURG, 2012, p. 45). Esta linha de pensamento acabou aumentando a abrangência das imagens passíveis de análise, através de um escopo de fontes que ultrapassavam as clássicas obras-primas que eram analisadas no campo das artes (BAZIN, 1989).

Os sucessores de Warburg mantiveram muitos elementos que temos em suas obras, e seu método de análise da arte foi basilar para ampliar a visão que temos sobre arte e objeto artístico. Dando destaque às conclusões de alguns de seus sucessores temos Eugene Garin, que afirmava que o método warburguiano de análise

Paulo: Ed. Schwarcs Ltda, 2008 e *De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método*. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁷ No Brasil os escritos de Warburg foram reunidos e publicados em 2013 sob o título *A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, pela editora Contraponto.

seria ligado ao concreto, de extrema precisão filológica e contrário a suposições teóricas abstratas, deste modo valorizando o conteúdo presente nas fontes, além de valorizar a pesquisa interdisciplinar para análise de imagens, quebrando barreiras tradicionais dentro da academia, ou seja, um grande passo dentro dos estudos de arte. Já Friedrich Saxl possui uma continuidade ainda mais nítida, pois dedicava-se ao estudo do mesmo período histórico que Warburg, interessando-se pelas apropriações da Antiguidade Clássica pelos homens do Renascimento, porém, ele destacava que a análise de imagens não era tão exata, podendo estar sujeita a diferentes interpretações. Para finalizar, temos outro historiador basilar da arte: Carl Heise, que traz colocações importantes, primeiramente que outros testemunhos históricos que auxiliam na compreensão da imagem e uma segunda colocação, é que as imagens devem ser consideradas como fontes *sui generis*, ou seja, única e específica ao pesquisador (GINZBURG, 2012, p. 51-56).

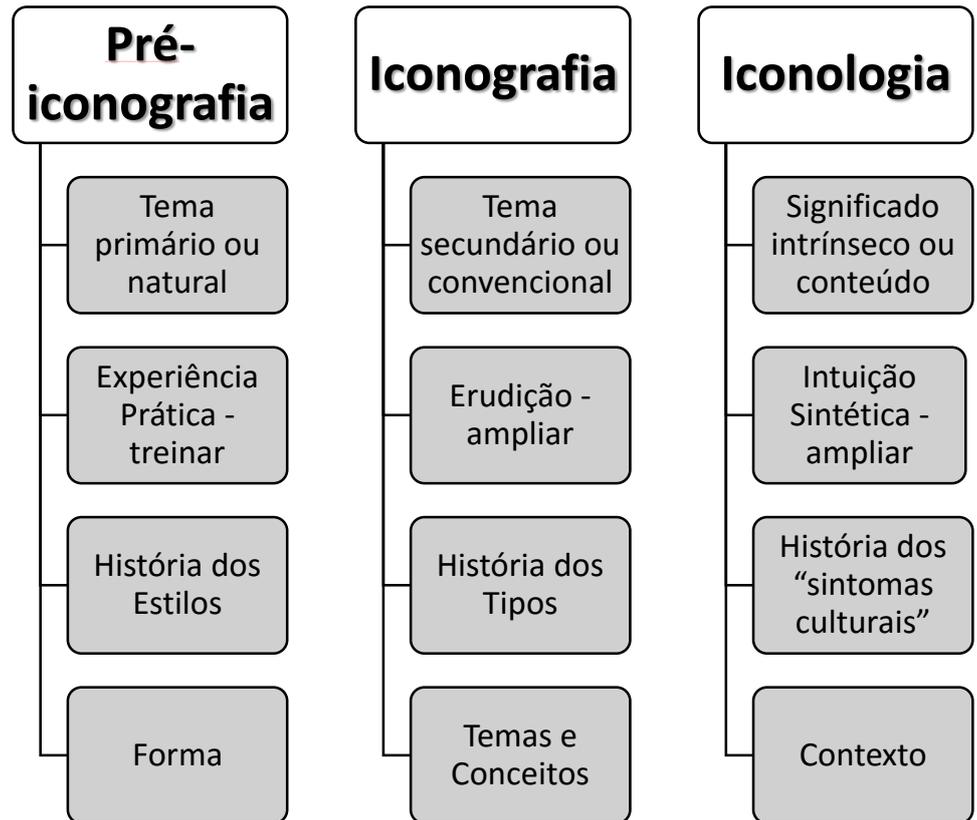
O método, tal como o conhecemos atualmente, foi formulado após já ter sido efetuadas práticas de análise de imagem por Panofsky, sendo assim, podemos dizer que a prática precedeu a teoria (MOLINA, 2010, p. 41). O ensaio escrito por Panofsky em 1921, sob o título “*A História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos*”, trata-se de um ensaio de análise prática, sendo que já antecede e nos traz elementos que só serão organizados e esquematizados em um ensaio mais tardio, que seria publicado em 1939, e que se tornaria 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*).²⁸ (HATT; KLONK, apud MOLINA, 2010, p. 25)

²⁸ 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*).

Na sua metodologia temos três níveis analíticos, porém, que são intercambiáveis. Cada nível é atribuído um tipo de análise e um tipo de significado: primeiramente o pré-iconográfico que possui um “*significado natural*”, sendo necessário restringir-se a elencar os elementos pertencentes a obra iconográfica, como mera identificação de objetos; o iconográfico que está ligado ao “*significado convencional*” no qual deve-se distinguir-se as cenas, reconhecer a narrativa geral, o

que já pressupõe um arcabouço cultural maior que o primeiro nível que permita tal reconhecimento e, por fim, o iconológico, este voltado ao “*significado intrínseco*”, principal objetivo dentro da análise de Panofsky. Ao lado (Tabela 1) criamos um



organograma que organiza as etapas e

Tabela 1: Organização do método de Panofsky. Tabela da Autora.

suas especificações, que são compostas por capacidades e necessidades diferenciadas dependendo do momento analítico.

De modo mais minucioso, o primeiro passo do método analítico parte da experiência e do reconhecimento e enumeração dos tipos pictóricos que estão distribuídos pela imagem, ou seja, “o 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 puramente 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 do tempo e o olhar deve ser treinado para reconhecimento destes 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. Neste momento 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 sempre 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. Neste momento adentramos na análise da mensagem intrínseca, ou 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, devendo 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 deste modo, o estudo dos *sintomas culturais*. Após feito a descrição iconográfica que “coleta e classifica a evidência” (PANOFSKY, 1991, p. 53), a iconologia deve ser direcionada para a análise de significado e de origem de tal evidência, buscando nas mais variadas partes da realidade humana 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.

Para tornar sua metodologia mais compreensível, 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 convencionalizada, 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), porém, para um observador mais experiente é possível ultrapassar o reconhecimento do gesto e do significado da convenção: é possível visualizar componentes da personalidade do autor do gesto, verificando-se que trata-se para além de um homem, um homem do século XX, que possui uma base nacional, educacional e social específica (iconologia) (PANOFSKY, 1991, p. 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. Concluímos que é um método indivisível, pois para que uma análise iconográfica seja feita de modo correto é fundamental que o tema primário tenha sido identificado de modo preciso e a análise iconológica só pode ser efetuada adequadamente com a correta identificação dos estilos e dos tipos, sendo assim, cada passo do próximo é dependente entre si, assim como ocorre de modo simultâneo, resumindo, “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.”²⁹ (PANOFSKY, 1991, p. 54).

Compreendendo o método proposto por Panofsky, nos cabe pensar sua utilidade dentro dos pressupostos da Cultura Visual. A importância de Panofsky nos estudos visuais não pode ser esmaecida, pois como o próprio Mitchell destaca:

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'³⁰. (MITCHELL, 1994, p. 16)

²⁹ Há, porém, uma exceção para a execução destes passos, se formos tratar 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”.

³⁰ Tradução da Autora: “A gama magistral de Panofsky, a sua capacidade de se mover com autoridade da Arte Antiga à Arte Moderna, que busca respostas e soluções provocadoras da filosofia, óptica, teologia, psicologia e filologia, torná-lo um modelo inevitável e ponto de partida para qualquer explicação geral do que é hoje chamada 'cultura visual'”.

Ulpiano salienta que um dos riscos na utilização do método de Panofsky é a mecanização da análise das imagens, exatamente por esta divisão do olhar sobre a imagem que é artificial (MENESES, 2003, p. 22-23).

Entretanto, independentemente das críticas, ele ocupa um local fundamental dentro do campo da análise de imagens, ao ponto de que ao trabalhar com o estudo de elementos pictóricos, mesmo aqueles que optem por não adotar sua metodologia, não podem eximir-se de conhecê-la. Porém, há críticas que já vem sendo lançadas ao seu método que demonstram as suas limitações. Podemos dizer que um dos principais críticos seria um de seus sucessores no Instituto Warburg, o historiador da Arte, Ernest Gombrich. Este aponta problemáticas envolvidas no seu método de análise, que pecava nas abordagens teóricas, não dando a valorização devida aos conceitos que auxiliariam na compreensão da imagem, assim como o fato de Panofsky valorizar o conteúdo em detrimento da forma. Para Gombrich ambos são fundamentais se tratando de construções visuais.

Gombrich trouxe contribuições valiosas à análise de imagens, e a Cultura Visual, a partir da década de 1980, foi responsável por uma ampliação do espectro do visual fundamental na disciplina histórica atual. Teve origem com a preocupação e com a intenção de compreender o papel dos elementos visuais e midiáticos da atualidade na sociedade, sendo assim, está muito próxima das discussões pós-modernas e da análise de fontes muito recentes, como cinema e videogames, ou qualquer aspecto da vida social que possua o elemento visual como essencial. Como destaca Mirzoeff, “la distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura pós-moderna y la habilidade para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio.”³¹ (MIRZOEFF, 2003, p. 19).

Não é de admirar que tal ramo de análise deste vasto mundo de fontes da vida contemporânea, tenha encontrado um espaço tão frutífero nos Estados Unidos, porém temos de dar destaque a autores pioneiros que não são americanos, como John Peter

³¹ Tradução da Autora: “A distância entre a riqueza da experiência visual na cultura pós-moderna e a habilidade para analisar esta observação cria a oportunidade e a necessidade de converter a cultura visual em um campo de estudo”

Berger³², Laura Mulvey³³, e principalmente William J. T. Mitchell³⁴ cujos trabalhos alicerçam algumas discussões da Cultura Visual, como por exemplo, a importância do visual para o desenvolvimento do ser-humano, a desmistificação da arte, o mundo visual que consumimos, entre outros. A preocupação com tais espaços da realidade contemporânea não foi privilégio no campo das Artes, mas houve uma transformação significativa:

Na virada da década de 1980 dá-se não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade. A difusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual obrigam à procura de novos parâmetros e instrumentos de análise, que articulam os esforços da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Semiótica, Psicologia e Psicanálise, Comunicação, Cibernética, Ciências da Cognição. Campos que se estruturam — como os estudos de comunicação de massa e, em particular, a moda assumida principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra pelos chamados “cultural studies”, espécie de bolsa de mercadorias do simbólico — passam a ter um papel determinante nesse processo. (MENESES, 2003, p. 23)

Trata-se, portanto, de um fenômeno que atingiu diversas disciplinas das Ciências Humanas, e cujas discussões acabavam se entrecruzando, criando uma troca de conhecimentos e conceitos fundamentando uma trilha para a interdisciplinaridade.

Considerando o universo de interesses e de fontes que podem ser encaixadas sob o título de “visual” já podemos perceber a amplitude que a Cultura Visual abarca, porém, há duas vertentes básicas para compreensão deste campo do conhecimento:

Barnard (2001) identificou duas vertentes fundamentais nos estudos de cultura visual. A primeira, que no meu entendimento é a mais “restritiva”, enfatiza o visual e trata de normatizar e prescrever seus objetos de estudo como sendo a arte, o design, as expressões faciais, a moda, a tatuagem e um longo etc. A outra vertente toma a cultura como traço definidor do estudo, e portanto se refere a valores e identidades construídos e comunicados pela cultura via mediação visual, como também à natureza conflituosa desse visual devido aos seus mecanismos de inclusão e exclusão de processos identitários. (SARDELICH, 2006, p. 461)

³² BERGER, J. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 2008.

³³ MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures: Language, Discourse, Society*. Londres: PalgraveMacMillan, 2007.

³⁴ Mitchell possui diversas obras basilares dentro da Cultura Visual, mas indicamos para leitura as principais como *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.; *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; *What do Pictures Want? the Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Mirzoeff também faz uma separação e ainda destaca duas abordagens que se dividem em a primeira sendo muito ampla, pois concebe a Cultura Visual como “história das imagens” através de um conceito semiótico de representação, e a segunda seria um modo de criar uma sociologia da cultura visual, sendo assim uma teoria social do visual, estabelecendo a relação entre o visível e social (MIRZOEFF, 2003, p. 21).

Uma aproximação entre as preocupações da Cultura Visual e a prática de Panofsky é a atenção com os usos que se faz de ou através de determinados elementos visuais para compreender significados, ou seja, para compreender a cultura em que estes elementos desempenham papéis ativos. Porém, um ponto de fricção importantíssimo é a ótica pela qual busca-se compreender tais significados: para Panofsky imagem é um sintoma da cultura (PANOFSKY, 1991, p. 63), para a Cultura Visual a imagem é um agente que produz e interfere na cultura. Podemos ver, portanto, que é uma outra via de compreensão do visual, no primeiro caso um visual que é resultado e na segunda vertente um visual que gera resultados. Por conta de tal diferenciação vemos também um distanciamento na busca dos sujeitos históricos, pois Panofsky procura entender o produtor, a origem, e a Cultura Visual parte da “perspectiva del consumidor, más que de la del productor”³⁵ (MIRZOEFF, 2003, p. 20).

Este problema de método gera uma questão historiográfica muito específica: o fato de que a imagem não produz conhecimento novo, mas tem um contexto já pronto, já produzido através de outras fontes, que é lançado sobre ela, um problema que Ulpiano destaca como uma das ilusões dos historiadores ao trabalhar com imagens (MENESES, 2003, p. 20). É tarefa do historiador, portanto, incorporar a ação da imagem na sociedade para que possa gerar novo conhecimento a partir da fonte visual, e não apenas utilizá-la em um contexto pré-fabricado.

Uma outra crítica à Panofsky seria que há uma grande limitação feita por ele ao tipo de imagem passível de análise, pois a alegoria ganha um peso muito grande em sua metodologia e nem todas as imagens tratam-se de alegorias. Porém, ele destaca a possibilidade de imagens que não trazem aspectos alegóricos, indicando que se por acaso esta seja a situação, devemos sair do estágio pré-iconográfico diretamente para a análise iconológica. Porém, acreditamos que seu método seja

³⁵ Tradução da Autora: “Perspectiva do consumidor, mais do que a do produtor. ”

muito mais eficiente se utilizado para imagens que permitam os três níveis de análise, algo para o qual a imagem medieval se presta com notoriedade.

Faremos um adendo neste momento para a questão alegórica característica da Idade Média, que será importante para fazer a análise alegórico que nos propõe Panofsky, principalmente no que se refere às alegorias de animais, que serão essenciais na nossa pesquisa. O uso simbólico de animais durante a Idade Média possui uma ampla gama de fins. Embora em algumas situações possamos ter animais que representam basicamente uma ilustração com o fim de compor uma cena, em muitos casos temos animais cumprindo papéis alegóricos.

A utilização alegórica se constitui em uma situação na qual é possível representar uma ideia abstrata por meio de uma imagem que comporta uma concepção moralizante, sendo que uma alegoria pode ser composta por imagens individuais, por um grupo iconográfico ou de por atributos visuais que a tornem identificável. Segundo Ceia:

Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral [...]. Etimologicamente, o grego *allegoría* 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 1-4)

Na arte medieval, portanto, diversos elementos eram utilizados para além de mera representação, com um fim alegórico, e um papel central neste cenário foi ocupado pelo uso dos animais, através de uma interpretação moral de seus hábitos observados.

Aqui, nos preocupamos com a utilização da representação de animais, em sua complexidade de variações dentro do cenário do qual faz parte. Isto é um problema central na constituição de alegorias, pois é "próprio da alegoria não fazer uso da ambiguidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada" (CEIA, 1998, p. 2).

Por exemplo, se levarmos em consideração a simbologia dos cachorros nos Bestiários medievais esta polissemia fica evidente, tanto na descrição de seus hábitos, como nas imagens que representam estes animais. Apenas para elucidar esta

questão trazemos como exemplo duas imagens de diferentes bestiários, ambos com leituras alegóricas contrárias, embora seja o mesmo animal.

Na Imagem 1, ao lado, podemos ver em um primeiro momento, no elemento superior, que o cachorro está cumprindo um papel amigável e de companheirismo, características positivas e exaltadas durante a Idade Média. Porém, na parte inferior vemos um cão vomitando, o que simbolicamente está ligado ao costume dos cães de vomitar e comer o próprio vômito, associado de modo alegórico ao pecador reincidente, aquele que peca, é perdoado, mas volta a cometer o pecado, neste cenário, o cão é incutido de significados negativos.

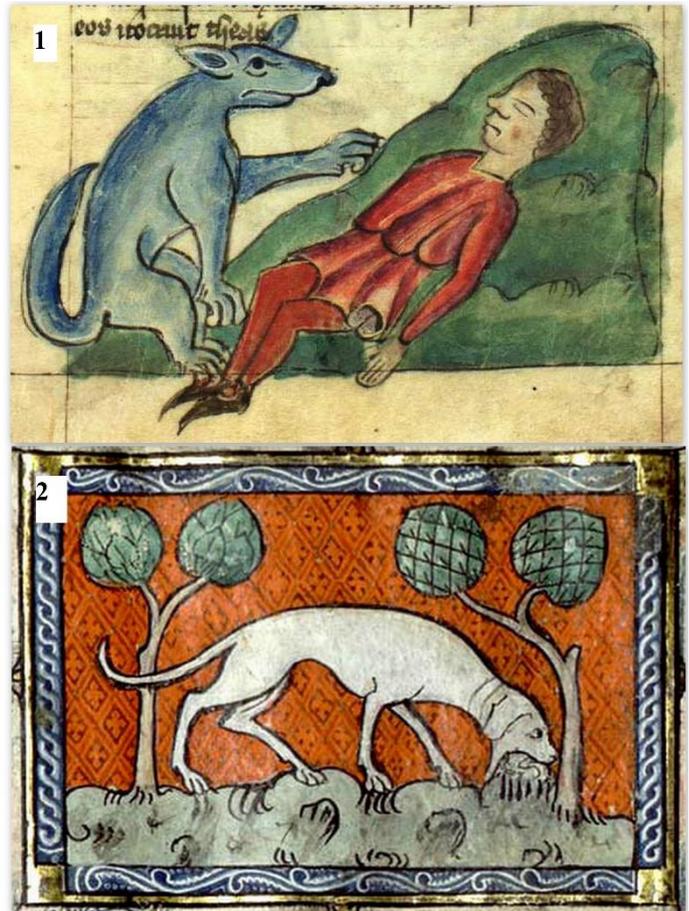


Imagem 1: Acima: Kongelige Bibliotek, Gl. kgl. S. 1633 4º, Folio 18r - Séc. XV. Abaixo: Bibliothèque Nationale de France, fr. 1951, Folio 20v - Richard de Fournival, séc. XIII-XIV. **Fonte:** *Medieval Bestiary*, acessado em 13 de fevereiro de 2016.

Assim sendo, cada interpretação da iconografia estará envolvida por uma possibilidade de significados e a compreensão alegórica correta não será alcançada apenas olhando-se para a imagem isolada, que pode significar uma série de contradições em si mesma, a interpretação dependerá de uma compreensão do conjunto para o entendimento individual.

A assimilação da atribuição alegórica nos permite compreender não apenas a moralidade que estas representam, mas a relação estabelecida entre as pessoas e os animais, o que varia de acordo com a natureza outorgada ao animal, que está intrinsecamente ligado ao imaginário de uma época (HASSIG, 1999). A relação que temos hoje com os animais não é a mesma que os homens medievais tinham, pois nossas necessidades e exposição modificaram-se profundamente.

Porém, os animais assumem diferentes significações, dependendo do espaço que ocupam, pois nos próprios bestiários temos animais com natureza moral ambígua. Os bestiários medievais são fontes fundamentais para a compreensão do simbolismo alegórico atribuído aos animais na iconografia medieval. Embora eles nos forneçam uma base essencial de entendimento, é crucial sempre efetuar a análise integrando a função que a imagem desempenha, o que torna a tarefa muito mais complexa do que simplesmente ler as descrições dos manuscritos e aplicá-las tal e qual.

Porém, mesmo com tantas considerações cruciais, a Cultura Visual não é capaz de suplantar a metodologia de Panofsky, pois não oferece nenhum método sistemático em seu lugar, sendo um campo com muitas preocupações teóricas e argumentações filosóficas, mas sem um processo específico para a análise de imagens, pois acaba sendo um grande guarda-chuva que abriga diversas abordagens e definições, há uma imensa diversidade bibliográfica, conceitual, metodológica, de modo que Panofsky não se torna necessariamente contrário ao mundo da Cultura Visual, sendo ela um leque tão amplo que indica sua alçada:

The diversity of books addressing 'visual culture' is certainly testament to the potential historical range and geographical diversity of the study of visual culture, the array of themes Visual Culture Studies is willing to address, that comprise it even, and the multiple methodological practices it is able to put forward in order to engage with the objects and subjects and media and environments included in and thus composing its purview.³⁶
(SMITH, 2009, p. 457)

Considerando os problemas salientados na metodologia de Panofsky para as preocupações da historiografia atual, ainda entendemos seu método como extremamente eficiente, principalmente pelo modo como a imagem medieval é constituída, partindo de cânones específicos, e abarcando os elementos necessários para cada um dos momentos de análise por ele proposto. Finalizamos argumentando que sua metodologia ainda possui vigor analítico importantíssimo, pois permite um modo de “entrar na imagem” que auxilia ao historiador no recolhimento dos elementos de análise, sendo um modo extremamente minucioso de análise. Se incorporado

³⁶ Tradução da Autora: “A diversidade de livros que abordam o tema 'cultura visual' é certamente prova do potencial de escala histórica e da diversidade geográfica do estudo da cultura visual, a variedade de temas que o Estudo da Cultura Visual está disposta a abordar, que compreendem ainda, e as múltiplas práticas metodológicas de que é capaz de colocar a frente, a fim de interagir com os objetos e temas e meios de comunicação e ambientes incluídos nela e, assim, compondo sua alçada.”

algumas premissas da Cultura Visual seu método não é prejudicado, mas sim acrescido, ampliando o escopo de análise final.

Autor capital já supra citado para a análise iconográfica, temos Ernest Gombrich, e para encerrarmos destacamos alguns pontos fundamentais da teoria de Gombrich que consideramos importantíssimas para a análise de imagens: primeiramente ter uma sólida definição de referenciais teóricos, que deixe claro o modo pelo qual se está “vendo” a fonte. Em segundo lugar a redução da escala: estudar cada conjunto iconográfico, específico, saindo de generalizações perigosas e que muitas vezes pouco dialogam com a fonte trabalhada, obrigando o historiador a pensar que deve enquadrar sua imagem como ilustrativa de algum modelo generalizante, negamos, assim como ele, a ideia de homogeneidade. Enfim, a leitura das imagens nunca é evidente, é morosa e deve ser sistematizada.

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.

Destacamos, por fim, que embora haja limitações no método proposto por Panofsky, limitações estas que são resolvidas por questões propostas pela Cultura Visual, seu método tripartido é eficiente na análise de imagens que são produzidas dentro de um código específico, o que é o caso das imagens produzidas no medievo, fazendo com que sua metodologia se mantenha importante e eficaz para a análise histórica, principalmente se for feita uma aproximação entre Panofsky e a Cultura Visual.

1.2A especificidade da imagem medieval

O estudo da iconografia medieval começa nos conceitos que utilizamos para fazê-lo. Para estudar a Idade Média temos de ter em mente suas especificidades, a sua produção de objetos visuais, e seus usos. No vocabulário medieval já temos presentes tanto imagem (*imago*) quanto arte (*ars*) e suas atribuições eram bem definidas. *Imago* pertencia ao produto final, ligado à sua recepção e aos seus usos, enquanto *ars* está circunscrito ao processo de produção.

O fato da arte estar ligada ao ofício diferencia fundamentalmente a relação que temos hoje com a ideia da produção artística como sendo algo que provém da inspiração e liberdade do próprio artista, pois no período medieval ela está ligada a capacidade de produção, de habilidade técnica no momento de sua manufatura, e de estar atrelada a uma encomenda (SCHMITT, 2006).

O termo *imago*, além de estar relacionado a imagem acabada, adentra um terreno muito amplo dentro do imaginário medieval, estando relacionado também às imagens mentais, como os sonhos, que são descritos sob a mesma terminologia. Também é utilizado quando se pensa a própria origem humana, como sendo “à imagem de Deus”, sendo a humanidade uma *imago* do divino. Portanto, o termo *imago* não se restringe apenas ao mundo iconográfico que iremos analisar, mas funciona dentro de um esquema de pensamento muito mais abrangente:

É certo que a palavra *imago* não se recorta precisamente como a "imagem" atual, mas existem muitos paralelos, como o próprio escopo amplo de utilizações, fazendo referência tanto a objetos figurados, como a figuras de linguagem ou a imagens mentais¹⁶. Mais importante ainda era a legitimidade de que era revestida, por obra da tradição cristã já que, segundo o Gênesis, o homem é antes de mais nada uma imagem de Deus-Pai: "E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou" (Gn 1, 27). E o próprio Cristo possui uma relação de similitude, pela imagem, com Deus – o "bom imaginário", segundo o monge do século XII Guibert de Nogent¹⁷: "Ele é a imagem do Deus invisível" (Col 1, 15). (PEREIRA, 2010, p. 6)

Ao analisar a iconografia medieval temos de estar consciente de sua especificidade enquanto fonte histórica, não apenas por se tratar de um objeto visual, mas dos conceitos e usos deste objeto em um tempo que não o nosso. Faremos aqui, de modo muito breve, uma discussão sobre os três principais conceitos da atualidade na historiografia 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 destaca que vivemos em uma época de imagens móveis (cinema, televisão, etc) em contraposição as imagens imóveis produzidas pelos medievais, havendo no medievo uma relação distinta entre figura e o fundo, diferente dos usos da perspectiva ao qual estamos acostumados, e principalmente 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”³⁷ (HOWES, 2007, p. 6).

Deste modo temos que compreender os processos de recepção da imagem medieval de modo diferenciado, pois causam reações distintas pelo seu poder de tornar presente uma ausência, personificando a santidade através da sua corporificação imagética. A questão da importância das reações nas artes é uma característica destacada por David Freedberg em sua obra *The Power of Images* (1992), livro no qual faz críticas severas a História da Arte por não levar em consideração em suas análises o poder que as imagens possuem e a relação de sua recepção pelas pessoas que entram em contato com elas. Nesta linha devemos salientar o conceito de *imagem-corpo*, elaborado por Jean-Claude Schmitt, e que destaca o fato das imagens possuírem 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 malévolo 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)

³⁷ 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”.

Podemos ver como certas imagens suscitam reações fortes nos seus expectadores, que estão ligados a elas por sistemas de crenças e por sistemas simbólicos. Além deste aspecto sensível, há na imagem medieval um mundo imenso de particularidades ligadas ao seu uso, a sua materialidade e ao modo como ela se insere na sociedade, o que Jérôme Baschet define como “*imagem-objeto*”. Para o autor as imagens estão intrinsecamente ligadas ao seu papel nos cultos, a sua utilização ritual, que lhes confere valor simbólico. As imagens, neste aspecto, tornam-se instrumentos da difusão da liturgia, são assim 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”³⁸ (BASCHET, 1996, p. 8). Podemos ver, portanto, uma outra faceta da imagem, aquela que não gera apenas reações, mas que é manipulada, utilizada, incorporada nas práticas sociais e assim imbuída de significados e de importância.

Por fim, temos o conceito proposto por Jean-Claude Bonne, *imagem-coisa*. Para este autor há imagens que não intencionam a representação simbólica de nada, destacando-se neste aspecto o valor ornamental da imagem e seu aspecto funcional:

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, p. 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 estética entra em evidência e ela pode revelar diversos aspectos da imagem que antecedem a recepção ou o uso, de modo que devemos pensar na importância do momento da produção. O sentido estético no medievo, a intenção do belo, transpõe os limites gerados pela teoria estética iniciada no século XVIII, no medievo ela inclui uma “realidade moral e psicológica para o homem da Idade Média [...] ampliando o interesse estético para o campo da beleza não sensível” (ECO, 1989,

³⁸ “Tradução da Autora: “Não há na Idade Média uma imagem que seja pura representação. Nós lidamos muitas vezes com um objeto, que resulta em utilizações, manipulações e a rituais. ”

p. 16), e ao fazer esta extensão os medievais teciam relações com as questões concernentes à beleza sensível e natural.

Por qual razão destacamos estes três conceitos? Eles são fundamentais para o nexos que existe entre o ornamento, a imagem e a arquitetura em que estes estão integrados (CASTRO, 2009, p. 96).

Compreender a função - em um sentido único - da arte medieval ou da imago medieval se torna algo ingrato ao nos depararmos com a diversidade de locais em que é utilizada e com a diversidade de fins. 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 varia de regiões para regiões (quando não dentro de uma mesma região), de período, e dependendo das preferências dos patronos, assim como seu direcionamento em relação ao espectador são inúmeras.

Em 599 d.C. o Papa Gregório Magno escreveu uma carta ao Bispo Sereno de Marselha³⁹ que passou a influenciar profundamente a ideia da função da arte medieval que temos até os dias atuais (BESANÇON, 2006, p. 32). Nesta carta ele destaca a função didática do uso das imagens, permitindo à massa de iletrados compreender a doutrina, ensinando-os através de imagens o que eles não podem ler. Embora na própria carta ele aponte outras funções para as imagens - elas servem de lembrança dos dogmas, e possuem um poder sobre os fiéis, pois cumprem um papel de sensibilização destes e fazem com que eles se arrependam de seus pecados - o papel didático acabou se sobrepondo na literatura aos outros, colocando a iconografia medieval como a Bíblia dos iletrados (SCHMITT, 2006), pensamento propagado na historiografia apoiada através da obra do historiador da arte, Émile Mâle⁴⁰. No entanto, se a função fosse puramente ensinar a doutrina aos fiéis não haveria sentido para a abundância de imagens circunscritas nos coros e na absida das igrejas, locais de acesso restrito ao clero, que ao menos na sua massiva maioria era letrado, ou dos inúmeros vitrais nas catedrais medievais, tão distantes do olho humano para que seja possível a identificação dos temas e motivos, sendo que estes vitrais não estavam ali

³⁹ GREGORIO MAGNO, *Epistulae ad Serenus*, XI, 13, (Patrologia Latina 77, col. 1128-1130).

⁴⁰ Sobre esta questão ver: 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.

para serem “lidos”, mas para gerar uma experiência estética e servir como honraria a Deus.

Jean-Claude Schmitt destaca que a primeira função das imagens cristãs é a de ser um meio de adoração a Deus:

Evitemos, contudo, simplificar a enumeração das funções das imagens cristãs. É preciso prestar atenção por exemplo na localização dos programas pintados, que muitas vezes concerniam mais o coro da igreja, reservado ao clero, do que a nave, onde ficavam acantonados os leigos: a instrução destes separados dos clérigos por uma cancela, não dependia sempre das imagens. Deve-se também levar em conta a pouca visibilidade de muitas destas imagens, em primeiro lugar dos vitrais, que não podiam ser decifrados em detalhe. Para um bispo como para os cônegos do capítulo, para uma comunidade de religiosos, o magistrado de uma cidade ou ainda um príncipe, o fato de construir uma igreja e decorar toda a superfície de suas paredes com pinturas, vitrais e esculturas, de coroar altares com retábulos pintados ou esculpidos, de se munir de manuscritos iluminados, visavam a outros fins além da instrução dos iletrados. Era primeiramente um meio de cumprir um contrato feito com Deus, sacrificando-lhe consideráveis somas de dinheiro, necessárias a escolha dos materiais mais preciosos e do pagamento dos salários dos pintores, escultores, mestres vidreiros, ourives. (SCHMITT, 2006, p. 599-600)

Este “*contrato feito com Deus*” conecta a estética medieval e a produção de imagens a um terreno religioso, moral e simbólico, não apenas didático. O luxo empregado na produção das imagens com intenção de atingir um alto grau de beleza e de oferta à Deus não era consenso durante o medievo, que via perigos neste caminho, principalmente a possibilidade de desvio da atenção das pessoas das palavras divinas para a contemplação visual, e pela consciência de que muitos fiéis viviam na penúria e tal opulência poderia ser considerada uma afronta:

É conhecida a polêmica conduzida por cistercienses e cartuxos, sobretudo no século XII, contra o luxo e o emprego de meios figurativos na decoração das igrejas: seda, ouro, prata, vitrais coloridos, esculturas, pinturas, tapetes são rigorosamente banidos pelo estatuto cisterciense [...] Mas em todas estas condenações a beleza e a graça dos ornamentos nunca é negada; aliás é justamente combatida porque se reconhece seu atrativo irresistível [...] A propósito, Hugo de Fouilloi fala em *mira sed perversa delectatio*. (ECO, 1989, p. 17)

A citação de Fouilloi feita por Umberto Eco está relacionada a duas questões inerentes da ostentação estética, *perversa* pela suntuosidade que carrega em um mundo com tanta pobreza e sofrimento, ao mesmo tempo em que *mira* refere-se ao

prazer estético proporcionado pelos ornamentos (ECO, 1989, p. 17). Por muito tempo na História da Arte negligenciou-se a estética e a preocupação com a beleza para a arte medieval, através da pressuposição de que “La belleza no se buscaba en el arte; pues según las ideas de la época, la belleza podía encontrarse más fácilmente en la naturaleza - en la creación divina”⁴¹ (TATARKIEWICZ, 2001, p. 142), fazendo assim um juízo generalizante e ao mesmo tempo limitado do papel da Arte durante a Idade Média. Seguindo neste pensamento de uma arte desprovida de preocupação estética, o papel do *artífex* fica diminuído a um simples executor cujo talento individual pouco importa, ao ponto de pensar que a “criatividade e a habilidade artística não eram tidas em conta” (FÉLIX, 2013, p. 6), o que se trata de uma grande falácia, dado o esplendor atingido por uma arte que ultrapassa, em muito, a limitação de um papel pedagógico-doutrinário.

Para superar esta discussão exígua, o mesmo papa supracitado também destacou e sancionou, o uso de imagens para auxílio na conversão de pagãos ao cristianismo. Este fato fica explícito em uma carta, *Epistola ad Mellitum*⁴², do papa ao bispo de Londres, hoje conhecido como São Melito de Cantuária, na qual ele afirma que as conversões seriam mais fáceis se as pessoas pudessem manter certos elementos externos de suas tradições, fazendo desta forma uma conversão mais branda, sendo que as imagens tem papel importante tanto na implementação de uma nova crença, quanto na preservação de traços da antiga.

As obras arquitetônicas e sua ornamentação serviam para interceder pelo pecador, para lhe redimir os pecados feitos através do financiamento de obras piedosas. Esta necessidade de construção de igrejas também pertence a um momento muito particular do século X, pois estava vinculado à crença de que na virada do século 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 momento do Juízo Final. Esta crença trouxe grandes vantagens econômicas ao mundo feudal, pois este frenesi construtivo gerou um grande escoamento de riquezas que antes encontravam-se concentradas e guardadas em mãos de muitos poucos. Graças às construções estas riquezas se transformaram em compras e transporte de materiais,

⁴¹ Tradução da Autora: “A beleza não é procurada na arte; porque de acordo com as ideias do período, a Beleza pode mais facilmente ser encontrada na natureza - na criação divina.”

⁴² Esta carta pode ser lida na obra de Bede, "*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*", disponível em <<https://archive.org/details/bedehistoriaecc00bedegooq>>, acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

artefatos para ornamentação e em contratação de mão de obra. A estes campos de construção Jacques Le Goff denominou como possivelmente a primeira e única empresa medieval (LE GOFF, 2005).

Obviamente há também o forte fator religioso, pois após o século X, que é um século fundamental dentro da história da cristandade, o mundo é coberto por igrejas. Jacques Le Goff nos traz na 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)

Saindo destas funções mais pessoais, a construção era uma forma de demonstração, afirmação e manutenção de poder e força. Ao construir uma igreja e um castelo o nobre que os financiava estava demonstrando as suas próprias condições financeiras, e quanto mais suntuosa estas fossem, maiores seriam as suas capacidades econômicas, transformando-se também em uma forma de ostentação. Muitos nobres viajavam para conhecer as igrejas circundantes antes de decidir como seria construída aquela sob seu patronato, desejando construir uma igreja mais elaborada na região próxima à sua área de influência. Como Malcolm Thurlby diz, ao construir uma igreja e um castelo é assegurado o poder temporal e espiritual e ao mesmo tempo símbolos da cultura que se estabelecem na região onde há estas construções (THURLBY, 2002). As imagens também possuem caráter prático ao passo em que podem ser manipuladas em ritos, como uma cruz cerimonial, sendo incorporada diretamente nos sistemas de ritos.

Porém, embora haja tantas variantes de funções e fins supracitadas, a imagem medieval possuía uma lógica de construção que permitiria sua compreensão pelo mais variado grupo de fiéis, existe uma linguagem visual que deve ser obedecida para que seja inteligível. Portanto, vemos no medievo, diversos esquemas ornamentativos, temáticos e simbólicos que se repetem de modo a criar uma visualidade que seja

legível para o observador. As imagens que temos nas igrejas medievais possuem duas obrigações: primeiramente a de ser uma interpretação do Cosmos e um presente para Deus, e em segundo lugar de ser capaz de comunicar as mensagens que corporificam (MCNAMARA, 2011).

Concluindo:

Por outro lado, a obra de arte como entende modernamente a História da Arte possui um grau de autonomia que não se verifica na cultura medieval. No Medievo, não se dissociava a imagem de suas funções/utilizações – dentre as quais estava certamente a estética, embora esta não fosse a única. Poderíamos mesmo afirmar, com Jérôme Baschet e Jean-Claude Schmitt, que se a imagem naquele período histórico não significava o mesmo que arte, de toda forma havia arte nela. Assim, de certa forma, a noção de imagem mostra-se mais ampla, mais abrangente que a de arte, além de não estar submetida a juízos de valor, sendo, portanto, mais útil não só aos historiadores da arte medieval, como aos investigadores que se preocupam com a História Cultural. (PEREIRA, 2010, p. 7)

A imago medieval desvela-se como um objeto complexo, multifacetário, que deve ser analisado de modo minucioso e sem generalizações, sempre atento ao mundo que integra, pois a iconografia cristã não é apenas representação imagética, mas um elemento performático, quase mágico, sendo elemento sacramental, uma revelação do conhecimento e de Deus, um veículo de comunicação com o divino, digno de receber *proskynesis*⁴³, mas jamais *latria*⁴⁴, que deve ser reservada apenas para Deus (HOWES, 2007).

⁴³ De origem grega “*proskynesis*” (προσκύνησις) define um ato de prostrar-se diante de alguém em condições sociais superiores, que se dava por uma série de atitudes relacionadas aos diferentes níveis sociais. Na igreja católica, define a veneração diante das relíquias, ícones e santos.

⁴⁴ Do grego “*latria*” (λατρεία) é um termo utilizado pela Igreja Católica que se refere ao amor excessivo e adoração, que deve ser dedicado de forma exclusiva a Deus.

1.3 Arquitetura Românica

O auge do estilo românico⁴⁵ ocorreu em um contexto histórico favorável a este empreendimento. Foi em um momento de razoável estabilidade no Ocidente, um período em que as invasões bárbaras, que seriam os ataques vikings, perderam constância, que tinham por consequência a destruição de construções de locais assolados pelas recorrentes ofensivas nórdicas, impossibilitando uma renovação construtiva, ao passo que se ficava sempre reconstruindo o básico para a sobrevivência e convivência. A estabilidade favoreceu um crescimento econômico e a criação de novas técnicas construtivas que viriam a auxiliar na resolução de problemas rotineiros.

Sobre as invasões, Marc Bloch sentencia que “os 'pagãos do Norte', cujas incursões, desencadeadas bruscamente cerca do ano 800, durante perto de um século e meio, fariam gemer o Ocidente” (BLOCH, 1979, p. 34) e indo mais além ele escreve:

As pilhagens eram frutuosas. O terror que antecipadamente elas inspiravam não o era menos. Colectividades que viam os poderes públicos incapazes de as defenderem - tais como desde 810 certos grupos frísios - e mosteiros isolados tinham sido os primeiros a pagar um tributo. Depois, os próprios soberanos se habituaram a tal prática: por dinheiro, obtinham dos bandos a promessa de susterem as suas pilhagens, pelo menos provisoriamente, ou de se voltarem para outras vítimas. (BLOCH, 1979, p. 36)

As invasões desorganizavam a vida social e causaram muitas evasões, havendo a destruição de pontos estratégicos, como portos, sem os quais a comunidade local não conseguia perseverar, sendo muitas vezes necessário a realocação daquela comunidade para que fosse possível um novo meio de subsistência. Segundo Pierre Pierrard:

Instalados em ilhas fluviais, os normandos sobem os rios, massacrando, queimando, pilhando. Podem ser vistos em Hamburgo, em Aversa, na Gironde, em Chartres, em Blois, em Paris (sitiada quatro vezes em quarenta anos), em Sevilha, na própria Pavia. Diante deles os monges fogem, levando suas relíquias, enquanto os príncipes compram sua fuga pagando tributos ou entregando-lhes províncias inteiras para pilhagem. Seria preciso esperar o século X na França, e o século XI em outros lugares, para ver os terríveis

⁴⁵ O termo 'românico' foi empregado pela primeira vez pelo arqueólogo francês De Caumont em 1824, não sendo uma designação do período medieval para seu estilo. Esta denominação abarcava todos os movimentos artísticos da Europa, desde o século VII até o século XIII, mas com o desenvolver dos estudos viu-se uma grande fragilidade nesta classificação totalizante das manifestações artísticas (CONTI, 1984).

normandos dos mares se fixarem em Estados poderosos e originais.
(PIERRARD, 1982, p. 76)

Os gastos dos tributos para evitar as invasões e das reconstruções dos danos era um dos motivos de falta de investimento em construções mais substanciais e na lentidão do avanço técnico. Um grande problema enfrentado na construção das igrejas anglo-saxãs era os incêndios regulares, que se alastravam destruindo a estrutura devido a utilização da madeira como matéria-prima elementar na estrutura e na forma de um telhado plano e baixo. Quando os normandos se estabeleceram na Inglaterra, ao construírem igrejas românicas utilizaram a pedra em detrimento da madeira e o telhado em arco, também feito em pedra, que além de ser uma característica da construção românica, é uma resposta a uma necessidade técnica. Apenas com o cessar das invasões após o estabelecimento viking na Normandia em 911 foi possível um avanço técnico significativo.

George Duby e Michel Laclotte ressaltam aspectos do equilíbrio do século XI, com uma maior estabilidade nos laços de vassalagem e senhorio, trazendo maior harmonia interna. O crescimento populacional, ocasionado pelo cessar das constantes invasões supracitadas, resultou no retorno ao cultivo de terras antes abandonadas, na multiplicação do plantio de trigo, e no melhoramento das ferramentas de labor. Este aumento camponês trazia conseqüentemente uma dilatação de riquezas que possibilitava os empreendimentos artísticos e arquitetônicos, pois com os tributos que os senhores “recebiam, pois, a maior parte, com a obrigação de oferecê-la ao Todo-Poderoso na forma de obras de arte, para lograr sua benevolência” (DUBY; LACLOTTE, 1997). Esta estabilidade entre as diferentes ordens sociais se expressava pelo fato de em torno de 1030 os prelados na França proclamarem as Três Ordens que dividiam divinamente os homens na Terra. (*Oratores, Bellatores, Laboratores*). Ælfric de Eynsham explica a configuração das ordens medievais deste modo:

É sabido que neste mundo existem três ordens, colocadas em unidade: homens que trabalham, homens que rezam e homens que combatem. Os homens que trabalham são aqueles que labutam por nosso viver. Homens que rezam são aqueles que advogam pela nossa paz com Deus. Homens que combatem são aqueles que batalham para proteger nossas cidades e defendem nossas terras contra um exército invasor. Assim, o fazendeiro trabalha para providenciar nossa alimentação e o belicoso guerreiro deve lutar contra nossos inimigos, e os servos de Deus devem sempre rezar por nós e lutar espiritualmente contra os inimigos invisíveis. (Ælfric apud HILL, 2008, p. 183)

De grande importância para o desenvolvimento da arte no período medieval foi que desde o século IX, o poder dos *bellatores* sofreu um grande efeito centrífuga, havendo maior divisão do poder e o surgimento de diversos centros de arte, pois era imprescindível para a nobreza possuir elementos que os fizessem reconhecíveis, e o seu poder visível e presente. O papel dos *laboratores* foi de excepcional importância econômica em uma realidade em que a terra era o epicentro que norteava a vida medieval. Segundo Jacques Le Goff:

A origem do impulso deve ser procurada do lado da terra, que na Idade Média era a base de tudo. Não parece que a classe dominante - com exceção de alguns senhores eclesiásticos e de altos funcionários carolíngios - tenha se interessado diretamente pela exploração de seus domínios. Mas os rendimentos e os serviços que exigiam da massa camponesa incitaram esta massa, para os satisfazer, a um certo melhoramento de seus métodos de cultivo. [...] A lenta difusão do afolhamento trienal permitiu aumentar a superfície cultivada [...], variar os tipos de cultivo e lutar contra as intempéries com o recurso aos cereais de primavera quando as do outono davam pouco (ou o contrário). A adoção da charrua dissimétrica de rodas e aiveca e o emprego crescente do ferro nos instrumentos agrícolas permitiam lavar mais fundo e com maior frequência. As superfícies cultivadas aumentaram e, por conseguinte, da alimentação, melhoraram. (LE GOFF, 2005, p. 58 - 59)

A consequência imediata ao melhoramento nutricional foi o aumento populacional. Este excedente populacional foi fundamental para o projeto de expansão cristã, pois em busca de áreas cultiváveis para manter uma população que possivelmente dobrou em quantidade - segundo J. C. Russel a população europeia no século X seria de 22,6 milhões e 54,4 no século XIV - houve um grande empreendimento de desbravamento entre os séculos X e XIV (LE GOFF, 2005). Por volta do século X uma série de novos estados cristãos iriam se estabelecer ao norte e ao leste, através de um processo de expansão e conversão, tal como vemos na Polônia, Hungria, Dinamarca, Noruega e a Suécia. Para além destas expansões, digamos, internas, há diversas iniciativas de longa distância que a igreja lançou mão: A Guerra Santa, ou como denominamos atualmente, as Cruzadas.

Antes de falarmos das Cruzadas temos de destacar o papel da Reconquista, que iria nutrir o sentimento da guerra religiosa, tão caro às investidas na Terra Santa. Este movimento conhecido como Reconquista ou Conquista Cristã aconteceria em solo europeu. Foi um processo que começou no século VIII e visou a retomada da península Ibérica, conquistada pelos árabes em uma série de investidas militares e ocupações populacionais de mulçumanos do norte da África tendo como líder principal o general Tárique. Em 711, ele atravessou o estreito de Gibraltar e derrotou o rei

visigodo da Espanha na Batalha de Guadalete, marcando o fim do Reino Visigótico. Os muçumanos tinham a intenção de estender seus domínios e conforme iam alargando suas possessões as denominavam al-Andalus, e as mantiveram de forma eficaz e ameaçadora ao ocidente cristão durante quase 800 anos. Segundo Jacques Le Goff:

A Reconquista não foi uma série de sucessos ininterruptos. O movimento reconheceu revezes, como a destruição da basílica de Santiago de Compostela pelo famoso Al-Mansur em 997. [...] A grande data ocorreu em 16 de julho de 1212, quando os reis de Castela, Aragão e de Navarra conseguiram alcançar uma grande vitória sobre o califa de Córdoba em Las Navas de Tolosa. [...] A reconquista espanhola se duplica numa empresa sistemática de povoamento e valorização de um país devastado. (LE GOFF, 2005, p. 64)

O longo processo da Reconquista trouxe união ao ocidente cristão tendo os muçumanos como um inimigo uno, que podiam acabar com a estabilidade econômica e social até então atingida. Através da demonização deste inimigo, uma guerra religiosa e fervor devoto crescia, dando à Igreja as armas que necessitava para incentivar os fiéis e os grandes nobres em prol de sua obra. Este sentimento unificador trazido pela guerra religiosa é algo desconhecido até então no ocidente medieval⁴⁶ (LE GOFF, 2005).

As Cruzadas, que se deram entre o século XI e XIII, iniciadas sob o clamor do Papa Urbano II em 1095 no Concílio de Clermont, foram de suma importância para o crescimento da cristandade em termos comerciais. Neste empenho bélico ao Oriente também se estabeleceram trocas e novas rotas comerciais. Esta linha de comércio entre a Europa e a Anatólia trouxe novos produtos ao mercado europeu, como o açúcar e o algodão, mas também trouxe trocas culturais valiosas. O crescimento do comércio incentivou e só prosperou pela eclosão de uma nova e importante classe social: a burguesia. Esta classe que não se encaixa em nenhuma das divisões pré-estabelecidas divinamente foi fundamental ao alargamento da cultura europeia e ao seu sucesso econômico neste período. As cruzadas foram fundamentais no cessar de rivalidades internas, e vemos isto claramente quando São Bernardo em 1146 faz reacender o espírito cruzado em Vézelay, desejando redirecionar os combates entre correligionários em direção aos infiéis, dando-lhes propósito e um inimigo externo a

⁴⁶ Quanto ao elemento unificador que advém do processo de Reconquista há polêmica entre os historiadores, mas levamos em consideração a visão de Jacques Le Goff quanto a este fator por ele considerado importante do processo da Reconquista.

combater, fornecendo-lhes “o designo necessário para forjar a unidade de corpo e alma que lhe faltava” (LE GOFF, 2005, p. 66).

Embora o projeto de conquista tenha fracassado, as Cruzadas marcaram profundamente a imaginação e os desejos da cristandade ocidental. Jerusalém tornou-se algo de místico, e não falta representações nas iconografias das igrejas para provar este fato. Jerusalém era o local para onde se dirigiam os espíritos inquietos, os que necessitavam expurgar seus pecados, os que desejavam riquezas e glórias. A igreja criou o caminho através do qual, por meio da Jerusalém terrestre, se alcançaria a Jerusalém celeste.

Este momento da história europeia corresponde ao ápice do poder papal. Segundo Earle Cairns o período que compreende os anos de 1054 e 1305 são o período de maior independência e influência dos papas em relação aos imperadores e reis (CAIRNS, 1995). Várias razões colaboraram ao fortalecimento deste poder, que são bem anteriores ao período citado, entre elas há uma documentação legal que legitima a posição papal frente a assuntos terrenos, sendo fundamental as Falsas Decretais ou Decretais de Pseudo-Isidoro do século IX, e incluía a Doação de Constantino. As Decretais:

Estabeleciam a supremacia do papa sobre todos os líderes eclesiásticos da Igreja e concediam a qualquer bispo o direito de apelar diretamente para o papa, ultrapassando o chefe de seu arcebispado. Pretendia também o direito da Igreja ser livre do controle secular. Embora não seja certo que algum papa o tenha forjado, muitos papas usaram a coleção para apoiar suas alegações de poder dentro da Igreja. Os Dictatus de Gregório VIII reforçaram, mais tarde, essas reivindicações. (CAIRNS, 1995, p. 162)

As Reformas monásticas iniciadas pelo mosteiro de Cluny criado no século X pago por William, o Pio, duque da Aquitânia, tiveram longo alcance, e a autogestão de Cluny, sob a proteção papal, e seu empreendimento centralizador estendeu-se a outros mosteiros de ordem beneditina, como o de Monte Cassino. A forma como estes abades se portavam tornava-se exemplo para toda a cristandade e sua fama aumentou a adesão ao cristianismo. Eles possuíam uma vida direcionada à espiritualidade. Mas, ao mesmo tempo, faziam cultos comunitários e trabalhos manuais, e tentavam acima de tudo criar coerência em um momento em que a vida religiosa andava sem padrões dentro da igreja (HILL, 2008). Eles condenavam severamente a simonia e o nepotismo e pregavam o celibato e uma conduta caridosa e simples do clero. Ao mesmo tempo que era mais fácil o controle de diversos

mosteiros (em torno de 70) que adotaram a liderança de Cluny, que mantinha estreitos laços com o papa, tendo sua supremacia perante o poder temporal defendido pelos cluniacenses (CAIRNS, 1995).

Cada vez mais a independência do poder temporal era exigida pelos clérigos até o papado de Hildebrando, consagrado como Gregório VII em 1073, que desejava que o poder espiritual ditasse sobre o poder dos imperadores e reis. O *Dictatus Papae*, aboliu a investidura laica que como vimos anteriormente colocava o clero sob o poder temporal, e adotou muitas propostas de Cluny, como o celibato clerical e o combate a simonia, segundo Cairns:

Ele fez as reivindicações mais radicais de supremacia de que se tem notícia. Para ele, a Igreja Romana devia seus fundamentos a 'Deus somente', só o seu pontífice 'seria chamado de universal', o papa tinha plena autoridade sobre todos os bispos, somente os seus pés seriam beijados por 'todos os príncipes', ele poderia 'depor imperadores' e poderia livrar pessoas de 'obediência' aos governantes temporais ruins. O máximo de pretensão papal de supremacia se alcança no artigo 22 do *Dictatus* em que se afirma que jamais houve erro na Igreja Romana e que, segundo a Bíblia, ela jamais erraria. (CAIRNS, 1995, p. 172)

Embora Gregório tenha por muito tempo se sobressaído aos maiores líderes temporais do ocidente, este acabou morrendo exilado em Salerno em guerra contra Henrique IV. Suas atitudes sortiram valioso efeito dentro da estabilidade religiosa pois ao impor o celibato clerical e proibir o casamento para o clero ele “evitava que o clero se degenerasse numa casta hereditária e ainda criara uma classe de homens leais ao seu superior espiritual, o papa” (CAIRNS, 1995, p. 173).

Outras ordens de importante influência na religiosidade medieval são o Movimento Cartusiano, estabelecido pelo sacerdote erudito Bruno, que em 1084 fundou uma comunidade nos Alpes chamada Chartreuse. Eles foram muito admirados pela vida austera que pregavam e praticavam, muito próxima da vida levada pelos padres que habitavam no deserto. Porém, ainda de maior sucesso, foi a Ordem Cisterciense, entre os séculos XII e XIII. Fundada em 1098 na comuna de Saint-Nicolas-lès-Cîteaux, pelo abade Roberto do mosteiro de Cluny em Molesme que decepcionado com o que acontecia na Ordem Cluniacense pretendia resgatar, junto com outros monges, a ideia primordial da vida religiosa. Assim como foi inicialmente

em Cluny, em Cîteaux também se pretendia viver de forma estrita aos ensinamentos de São Bento. Os Monges Brancos, como eram conhecidos os cistercienses, viviam uma vida de bastante privação, inclusive o uso de fogo era proibido, não importando o quão frio fosse o inverno. Boa parte do grande sucesso de Cîteaux estava ligado à Bernardo, um jovem de Dijon que se uniu ao mosteiro em 1112. Após três anos no mosteiro de Cîteaux ele fundou o próprio mosteiro em Claraval, onde permaneceu até a sua morte. Após ele morrer acredita-se que haviam em torno de 350 abades cistercienses pela Europa. Ele foi definitivamente uma das figuras mais ilustres de seu tempo, e “se o século XI foi a Era de Gregório VII, o século XII por sua vez, foi, inegavelmente, a era de Bernardo de Claraval” (HILL, 2008, p. 191).

A filosofia de Bernardo se resumia em um sentimento dominante: o amor. O amor de Deus pela sua criação e o amor que os homens deviam à Deus. Este novo modelo, de um Deus amoroso, que perdoa as falhas humanas, compreensivo, modificou a forma dos homens se relacionarem com Ele. A iconografia foi afetada, os sermões foram inspirados nesta nova forma de conceber a divindade e a cristandade foi profundamente afetada por esta visão cósmica, entendida por Bernardo como “uma alegoria do amor entre Deus e a Humanidade” (HILL, 2008, p. 191). Com esta aproximação, Bernardo foi capaz de realizar muitas conversões e trazia muitas almas à vida monástica. A ordem foi responsável pela colonização ao leste do Elba, levando consigo os ideais cristãos, promovendo o trabalho manual, enaltecendo-o, promovendo o ascetismo, pois viam grande decadência dos valores cristãos e no comprimento de uma vida simples e devota dentro das mais variadas esferas da igreja.

Todos estes acontecimentos anteriormente citados estão profundamente ligados ao prosperar da arquitetura religiosa, e a arte românica floresceu neste momento oportuno e foi “widely spread all over Christian Europe, the Romanesque style was the first independent, self-contained and unified style.”⁴⁷ (CHARLES; CARL, 2008, p. 13). Pierre Pierrard nos traz uma bela imagem do que seria esta arquitetura entre o século XII e XIII:

O tranquilo esplendor atesta ter existido um tempo em que os homens encontraram em sua fé o equilíbrio necessário à produção de obras-primas. Porque nunca mais, na história do mundo cristão ocidental, brotarão ao mesmo tempo tantas e tão perfeitas flores de pedra; nunca

⁴⁷ Tradução da Autora: “Amplamente difundido por toda a Europa cristã, o estilo românico foi o primeiro estilo independente, autônomo e unificado.”

mais se encontrará a soma de uma técnica perfeita, uma vida religiosa ativa, uma poesia interior e tanto equilíbrio psicológico. A arquitetura determina todas as outras formas de arte: é com a ajuda do mais nobre material, a pedra, que a arte da Idade Média se exprime. Foi através do muro, construído sobre um solo do qual o homem por fim tornou-se senhor, segundo uma vigorosa lógica, que o homem iniciou seu diálogo com Deus. (PIERRARD, 1982, p. 97)

Partindo deste contexto mais amplo para à Inglaterra, temos alguns aspectos específicos do desenvolvimento do estilo românico. Os estudos sobre o estilo românico em solo inglês vêm se medrando principalmente através da *British Archaeological Association* desde o ano de 1975, mas ainda existem lacunas a serem preenchidas (WISCHERMANN, 2010).

A própria terminologia utilizada para determinar a natureza da arquitetura neste período na Inglaterra vem sendo alvo de discussões entre os especialistas, sendo que muitos não adotam o termo “românico” dando preferência ao “normando” ou “anglo-normando”. Houve também uma certa tardança ao desenvolvimento arquitetônico românico dado às conjunturas históricas específicas:

Political unrest, such as the invasion of the Danes in 1013, and the economic shortages associated with it, evidently prevented Britain from immediately adopting the styles of the early Romanesque period, which started on the continent at the turn of the millennium. The Danes were led by Canute, who was king of England from 1016-1035. He made England the center of his northern kingdom, but built little⁴⁸ (WISCHERMANN, 2010, p. 216)

Desde modo o estilo românico, ou anglo-normando, só se desenvolveria na Inglaterra após a conquista normanda em 1066, sendo esta a datação mais comumente aceita para o princípio deste sistema construtivo, tal sistema que para ser implantado veio acompanhado de um grande frenesi de destruição dos prédios anteriores, sendo esta uma das razões pelas quais hoje na Inglaterra existem muito poucos exemplos de arquitetura anterior à Conquista Normanda. O fato é que a

⁴⁸ Tradução da autora: “A agitação política, tais como a invasão dos dinamarqueses em 1013, e as carências econômicas associadas a ela, claramente impediram a Grã-Bretanha de adotar imediatamente os estilos do período românico no início, que começara no continente, na virada do milênio. Os dinamarqueses foram conduzidos por Canuto, que era rei de Inglaterra entre 1016-1035. Ele fez da Inglaterra o centro de seu reino do norte, mas construiu pouco.”

Conquista criou um sistema governamental organizado e eficiente, acompanhado por diversas construções que auxiliariam a manutenção do reino recém conquistado:

With the Conquest, society, the government, the Church, and the architecture rapidly became Norman. The Duchy had been cleverly organized as an effective feudal state, and this process proved to be but a dress rehearsal for England. As in Normandy, a group of great Benedictine abbeys became an instrument of policy in the pacification and development of the country. The greatness of the opportunity and the abundance of resources brought it about that the most splendid of Norman churches are to be found in England.⁴⁹ (CONANT, 1993, p. 454)

As mudanças arquitetônicas eram visíveis ocorreram mudanças rápidas e numerosas, “William of Malmesbury c.1125 saw ‘in every village, town and city churches and monasteries rising in a new style of architecture’, and attributed the trend to the arrival of the Normans who ‘breathed new life into religious standards’⁵⁰ (BROWN, 2003, p. 92).

Consciente do contexto de desenvolvimento da arquitetura românica, agora iremos nos concentrar no aspecto técnico do estilo, explorando as regras estruturais do mesmo, seus elementos arquitetônicos e ornamentais.

⁴⁹ Tradução da Autora: “Com a conquista, a sociedade, o governo, a Igreja, e a arquitetura rapidamente tornaram-se Normando. O ducado foi inteligentemente organizado como um estado feudal eficaz, e este processo provou ser um ensaio geral para a Inglaterra. Como na Normandia, um grupo de grandes mosteiros beneditinos, tornaram-se um instrumento de política na pacificação e desenvolvimento do país. A grandeza de oportunidade e a abundância de recursos faz com que as mais esplêndidas das igrejas Normandas possam ser encontrados na Inglaterra.”

⁵⁰ Tradução da Autora: “William de Malmesbury c.1125 viu ‘em todas as aldeias, vilas e cidades, igrejas e mosteiros surgirem em um novo estilo de arquitetura’, e atribuiu a tendência à chegada dos normandos que trouxeram ‘vida nova para os padrões religiosos’”.

1.3.1 Sistema construtivo e ornamentativo

O estilo românico responde a diversas variantes que estão condicionadas a localidade e momento histórico da construção (RAMALLO, 1992). Como diz Le Goff a arte românica é ao mesmo tempo produto e expressão do desenvolvimento da cristandade após o ano mil (GOFF, 2005). Porém, há algumas características basilares que tornam possível a definição de um estilo como românico.

Segundo Flavio Conti há quatro características principais deste estilo: primeiramente a Igreja é o prédio mais eminente onde as técnicas e os preceitos românicos foram aplicados, o que pode ser explicado pela grande importância desta instituição no período medieval, possuindo um sólido poder econômico e social. Junto com o mosteiro e o castelo, a construção de igrejas forma a tríade construtiva de mais relevância durante a Idade Média. Uma segunda característica está ligada ao grande avanço construtivo da arquitetura românica que é a cobertura em abóbada, que acima de ser apenas um motivo estilístico é um avanço no tocante à arquitetura ocidental. Em terceiro lugar são construções extremamente maciças e articuladas, onde há uma disposição entre as sombras e a luz que só adentra o prédio através de pequenas e escassas janelas; por fim há uma clara e seguida hierarquia entre as artes: a pintura, escultura e por último o mosaico. Estas características seriam o que nos possibilitaria reconhecer um determinado prédio como sendo românico (CONTI, 1984).

Há de destacar-se que o próprio Flavio Conti trata das diferentes 'escolas', os regionalismos responsáveis pela heterogeneidade que é presente no estilo românico. Willibald Sauerländer também endossa as diferentes perspectivas e aplicações da arte românica, destacando particularidades em diversos países, e sobre a Inglaterra há a conclusão de que há uma grande diferença em relação aos países de regiões mediterrâneas, ou até mesmo a França, que possuem uma estilística e simbologia muito mais ligada a uma herança latina, sendo que na Inglaterra, segundo ele “a liberdade e a originalidade da arte inglesa na época românica [...] viria a caracterizar-se por uma maior independência” (SAUERLÄNDER, 1970, p. 107). Sem perder de vista as particularidades regionais, também devemos levar em conta o que Henri Focillon nos traz:

No momento de estudar a arquitectura que toma lugar neste sistema, importa mais do que nunca ter presentes no espírito os dados essenciais da arte de

construir. Um edifício é planta, estrutura, combinação de massas, repartição de efeitos. O arquitecto é, ao mesmo tempo e mais ou menos, geómetra, mecânico, escultor e pintor - geómetra na interpretação da área espacial pela planta, mecânico pela solução dos problemas de equilíbrio, escultor na disposição plástica dos volumes, pintor pelo tratamento da matéria e da luz. (FOCILLON, 1980, p. 76)

Portanto, o arquiteto tem de elaborar este universo ao qual às leis está sujeitado e trabalhar as soluções com os recursos e conhecimentos que possui. Há então as repostas de cunho prático, como os diferentes materiais utilizados por uma questão de disponibilidade delimitada pelo ambiente geográfico onde a construção dar-se-á e há também diferentes materiais utilizados por conta de uma dificuldade econômica. O material por excelência na arte escultural românica é a pedra, excetuando as igrejas construídas na Noruega, cujo material principal ainda se mantém sendo a madeira, fato que fez com que das estimadas 750 igrejas desta época, restem apenas 20, pois o índice de incêndios é altíssimo. Por conta destes incêndios é que se tornou essencial a abóbada em pedra, pois além de trazer harmonia construtiva e articulação dos interiores, ela resolve o problema dos incêndios frequentes (GEESE, 2010).

As grandes modificações de nível técnico permitiram uma maior escala do prédio e a utilização da pedra, que é um material que tolera uma carga muito maior, auxiliou neste aumento. Segundo Jonathan Hill:

Os construtores encontraram novas maneiras de criar estruturas cada vez mais ambiciosas e colocá-las a serviço da Igreja. No século XII, as maiores igrejas - como a Igreja da Abadia de Cluny - foram construídas em estilo românico, um desenvolvimento do estilo 'basílica' dos edifícios eclesiásticos do século IV. [...] Em uma representação em pedra da unidade do mundo e de todas as coisas, e essas igrejas eram muito maiores e mais audaciosas que aquelas que tinham sido construídas anteriormente. Paredes maciças e pilares elevavam os olhos ao céu. (HILL, 2008, p. 203)

Um dos maiores problemas enfrentados para a construção de prédios de grande escala, como a Igreja da Abadia de Cluny citada por Jonathan Hill, está em como lidar com as forças que causam pressão sobre a estrutura, e o estilo românico está muito condicionado esteticamente por conta das soluções buscadas para enfrentar os problemas de cunho prático. Os principais elementos arquitetônicos empregados nas construções românicas foram a utilização de abóbadas de berço e abóbadas de aresta, arco de volta perfeita, muros e contrafortes⁵¹. Para solucionar o

⁵¹ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "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

problema das pressões foram buscadas algumas soluções: muitos arquitetos românicos optaram por engrossar as paredes, por isso muitas igrejas românicas possuem paredes tão maciças e largas; em outros casos foi lançado mão do contraforte que ao mesmo tempo que reforça a estrutura no interior, aparece como um demarcador dos espaços; outro modo de lidar com a distribuição de peso é a utilização de pilares internos em pontos chave de pressão, e em alguns lugares também se utilizou de torres ou pórticos, ou até mesmo uma série de capelas radiantes ligadas à fachada para dar-lhe apoio.

Abaixo uma imagem da igreja de Kilpeck (*Imagem 2*) que traz alguns dos principais elementos do românico:



Imagem 2: Imagem externa de Kilpeck. **Fonte:** < <https://www.flickr.com/photos/14694129@N05/> >, acessado em 9 de março de 2016.

Podemos ver o uso de diversos contrafortes que rodeiam toda a arquitetura da igreja, é possível ver que são feitas poucas aberturas na malha da estrutura, com escassas e finas janelas românicas feitas em arco de volta perfeita (com exceção da

caso, principalmente quando feito em alvenaria de pedra. 2. Nas coberturas de telhas metálicas, chapa de metal que corre ao longo da CUMEEIRA, servindo de remate superior da cobertura.” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 178)

janela do coro que foi adicionada em uma reforma posterior, sendo feita no estilo gótico, portanto construída em um modelo de arco ogival). Temos também uma clara divisão dos espaços internos através da composição de tamanhos de cada compartimento da igreja, ficando óbvio a localização da abside, do coro e da nave. As paredes da igreja de Kilpeck são grossas e sólidas, permitindo a sustentação de um pesado telhado de silhar⁵², que em conjunto com os contrafortes impedem que a estrutura se abra.

As igrejas românicas em geral são construídas em planta de basílica ou em forma de Cruz Latina, possuem três naves, sendo menos comum as que possuam uma nave ou cinco (RAMALLO, 1992). Em geral elas se apresentam com uma nave central, com tramos⁵³ maiores, e uma ou duas, menores, de cada lado, e estas cobertas com abóbadas, sendo que estas abóbadas servem para contrabalancear a pressão que a abóbada central faz em direção ao exterior, fazendo então uma pressão ao interior do prédio. Este sistema, embora seja elegante para lidar com as pressões estruturais, impossibilita que se rasguem janelas nas laterais da igreja, por isso muitas igrejas normandas são caracterizadas pelo pequeno número de janelas e estas de pequena escala. O sistema normando ainda foi mais sofisticado, pois além de utilizar as ordens de arcos colaterais e a tribuna, eles acrescentam uma terceira ordem, o clerestório⁵⁴, que ilumina a igreja lateralmente eliminando o problema das pequenas e escassas janelas. Na Catedral de Durham, além de todos estes elementos, os arquitetos normandos utilizaram a nervura, que é uma moldura saliente que suporta a maior parte das pressões da estrutura, alongando-se da abóbada até o chão.

⁵² Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "Peça quadrangular cortada em esquadro usada juntamente com outras peças iguais para o revestimento decorativo de paredes. Em geral, o termo refere-se a peças de pedra ou azulejo. 2. Pedra lavrada em esquadro aparelhada pelo menos na sua face aparente. É usada na constituição ou no revestimento de paredes. 3. Pedra colocada na parede de modo que uma de suas faces e parte de sua espessura estejam embutidas na alvenaria. Frequentemente era usada em antigas construções para dar acabamento em vão de janela ou no alto da parede. [...] A silharia apresenta um aspecto uniforme." (p. 569)

⁵³ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "1. Espaço compreendido entre dois elementos arquitetônicos verticais. O termo é mais aplicado referido à divisão da fachada de antigos edifícios por pilastras e cunhais. 2. Abóbada ou abobadilha compreendida entre dois pares de suportes" (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 633).

⁵⁴ Segundo o Dicionário de Arquitetura: "A parte superior das paredes principais de uma igreja, acima dos tetos das naves laterais, e contendo janelas; o mesmo termo também é aplicado nas construções domésticas. Na arquitetura românica tem usualmente uma passagem estreita no interior." (PEVSNER; FLEMING; HONOUR, 1977, p. 68)

Ainda há as plantas que remontam a um passado tradicional ou são resultados da evolução ao românico pleno. Há, por exemplo, a basílica clássica alemã-imperial, com influências carolíngias e otomanas, possuindo cruzeiros nos pés e na cabeceira da igreja, seguindo um passado tradicional há igrejas como a de Santo Ambrósio de Milão que possui o “átrio aberto frente à igreja, rodeado de arcadas, que agora se costuma estruturar à base de fortes pilares de secção quebrada ou cruciforme” (RAMALLO, 1992, p. 27). Finalmente há plantas centrais, circulares ou octogonais, que são muito mais incomuns do que a planta em Cruz Latina, pois estas remontam aos batistérios paleocristãos.

Outro elemento clássico é a fachada com corpos interrompidos, que salienta a altura superior da nave central em relação às naves laterais, e muitas vezes esta nave central traz uma rosácea em seu topo que ilumina toda a nave. Quanto aos arcos, o mais comumente utilizado é o arco de volta perfeita, muitas vezes empregado de forma decorativa e ressaltado pelo diferente material usado para causar contraste com o restante da estrutura. O arco toral ou formeiro é muito utilizado para a separação de tramos, que para Flavio Conti é o organismo da igreja românica, que pode se resumir em muitos casos a uma sucessão ordenada de tramos. Porém, a utilização destes tramos causam outros problemas estruturais, e para solucioná-los foi muito empregado a abóbada de cruzaria. Segundo Flávio Conti sobre os tramos com abóbadas de cruzaria:

Dado ser construída por duas abóbadas, tende a 'abrir-se', ou seja, a empurrar os pilares para fora, o que acabaria por os derrubar. A maneira mais simples de obstar este inconveniente é encostar um tramo a outro tramo igual. Deste modo teremos, sobre pilares comuns a dois ramos, dois impulsos iguais e contrários, que alternadamente se anularão. [...] Mas também esta nova abóbada de cruzaria deverá, por seu turno, apoiar-se em qualquer coisa. A igreja, em suma, poderá ser construída em por uma série de tramos (bem quadrados e dispostos de maneira a formarem uma cruz na planta), sob a condição, no entanto, de resolver três pontos fracos a que os tramos vão dar: a fachada, o topo, e os lados do edifício. (CONTI, 1984, p. 17 - 18)

As soluções para o fundo são simples e apenas se adicionam absidiólas⁵⁵, a fachada como já foi visto é um tanto mais complexa e as soluções são múltiplas, quanto ao flanco onde as soluções muitas vezes se assemelham às utilizadas na fachada, como engrossar as paredes e/ou a adoção de contrafortes, em coerência

⁵⁵ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Abside pequena ou secundária que freqüentemente circunda, acompanhada de outras absidiólas, a abside de uma igreja. Em geral, internamente, é utilizada como capela.” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 9).

com os pontos de vértices de cruzaria. Todos estes elementos utilizados para lidar com as pressões na estrutura criam uma certa rítmica arquitetônica, pois através da utilização dos pequenos e grandes pilares internos se gera o ritmo que os manuais arquitetônicos definem como "A a A a", que dá harmonia e racionalidade à construção. No sistema normando há um pouco mais de requinte, pois no lugar da tribuna são acrescentados aos pilares dos principais tramos robustos os contrafortes, dando condições ao uso de clerestórios.

Outra inovação é que ao invés de uma abóbada de cruzaria dividida em quatro secções, agora ela pode ser dividida em seis, através de uma nervura transversal as duas diagonais. Esta nervura que também se prolonga até o chão acaba convergindo sobre o pilar intermediário, o menor, transformando-o em um pilar composto, modificando o ritmo com que a nave se apresenta, sendo agora o que os manuais definem como "A A A", que é o princípio do que mais tarde irá ser o estilo gótico (CONTI, 1984).

Estes princípios construtivos e soluções estruturais são o que há de mais homogêneo dentro da arquitetura românica, e são soluções de cunho prático, controlando boa parte do que poderá ser feito em termos decorativos, como diz Victoria Charles e Klaus Carl: "Architecture dominated Romanesque Art, and all other artistic movements such as painting and sculpture, which often demonstrated dramatic motifs, but were subordinated."⁵⁶ (CHARLES; CARL, 2008, p. 13), ou como Henri Focillon define como uma "plástica decorativa submetida à lei da própria arquitetura" (FOCILLON, 1980, p. 73). Esta decoração submetida à arquitetura encontra-se mais em seu local de disposição do que o que é representado. Por exemplo, o grande número de colunas necessário para suportar as abóbadas e as pressões da estrutura favoreceu o surgimento de belas obras decorativas esculpida nos capitéis⁵⁷, mas o que é representado nestes não é unânime no período medieval. Outro exemplo são as nervuras, que visando deixá-las mais belas esteticamente e integrá-las

⁵⁶ Tradução da Autora: "A Arquitetura dominou a Arte Românica, e todos os outros movimentos artísticos como a pintura e a escultura, que muitas vezes demonstraram temáticas dramáticas, mas estavam subordinadas."

⁵⁷ Segundo o Dicionário de Arquitetura: "Parte superior de uma coluna, acima do fuste, sobre a qual se apoia a arquitrave." (PEVSNER; FLEMING; HONOUR, 1977, p. 58)

harmonicamente ao resto da igreja foram feitas decorações diversas, e na Inglaterra o que predominou foi a decoração em ziguezague, tipicamente normanda e viking.

Ou seja, a arquitetura delimitou o espaço, o local onde haveria a decoração, pois por uma questão estrutural criou elementos que necessitavam de decoração, mas não definiu a temática, como diz Henri Focillon “essa técnica tem um duplo carácter: é arquitetônica, no sentido em que submete as figuras às molduras onde elas devem ocupar lugar, é ornamental, no sentido de que as desenha e as combina segundo esquemas de ornamento” (FOCILLON, 1980, p. 118).

Durante o princípio do período românico os interiores das igrejas eram menos ornados do que o seu exterior. Por este motivo era tão importante que a arquitetura em si pudesse gerar uma rítmica construtiva capaz de criar uma certa beleza estética que preencha uma lacuna deixada pela pouca ornamentação. Um exemplo, segundo Victoria Charles e Klaus Carl, é a igreja de St. Cyriakus em Gernrode, que se tratava do mais imponente prédio saxão da época de sua construção (959 - 1000), cujo interior não passa de uma sequência de pilastras que suportam arcos arredondados. Mas esta sequência dentro de uma rítmica visual, não necessariamente correspondendo as necessidades estruturais, é capaz de suprir a necessidade por ornamentação que veio a ser incluída e definida com o tempo.

A ornamentação no medievo não responde apenas às necessidades estéticas, mas funcionam dentro de uma concepção medieval de ornamentação:

Muito mais que simplesmente "embelezar" a imagem, seu suporte, ou ainda o local onde ela se encontrava, tem-se que pensar em ornamentação e decoração de acordo com a aceção medieval. Como bem observa Jean-Claude Bonne, decorar é conceder *decus*, ou seja, a honra que é devida a algo, através de uma beleza honorífica. (PEREIRA, 2010, p. 15-16)

Há, portanto, intenções que ultrapassam o apelo visual, que se concretizam através da própria materialidade e das matérias-primas que lhe concede corporeidade, que não podem ser vistas como puramente estética, mas como parte constituinte de uma experiência visual. De modo que “as pedras, o ouro, o cristal não são matérias inertes: o reflexo, os efeitos da cor, a transparência, as veias que cortam a ametista ou a ágata, e parecem imitar as cores do sangue e as estrias da carne humana, dão a essas matérias aparência de vida” (SCHMITT, 2007, p. 291).

1.3.2 Espaço sagrado e *site-specific*

Discutimos anteriormente os diferentes usos e entendimentos sobre a arte medieval, agora focaremos no modo pelo qual estaremos analisando tal arte em nossa pesquisa. As igrejas medievais possuem diferentes significantes e valores simbólicos de acordo com o local em que os elementos estão alocados, podemos dizer que “churches too contain these degrees of sanctity, of spaces separated within spaces.”⁵⁸ (TAYLOR, 2005, p. 21).

A divisão dos espaços dentro do edifício religioso deve ser vista como dinâmica e não estática, 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.⁵⁹ (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 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

⁵⁸ Tradução da Autora: “Igrejas também contém graus de santidade, de espaço separados dentro de espaços.”

⁵⁹ 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.”

própria, mas 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 compreende em diferentes situações e escalas, podendo ser uma comunidade, um evento, condição histórica, de modo que pode ser entendido 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:

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.⁶⁰ (KAYE, 2000, p. 1)

⁶⁰ 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,

Nesta lógica, a relação espacial para compreensão de significados não está limitada apenas ao local de exposição da iconografia, e deve ser expandida para o contexto, sendo este geográfico, histórico, etc. Deste modo é necessário a análise com diferentes focos de compreensão, desde a disposição espacial do objeto visual até suas amplas questões contextuais, que será explorado no próximo capítulo, onde versaremos sobre o vínculo entre a iconografia de Kilpeck e a sua condição enquanto uma região de Marca, e como a compreensão sobre a constituição das *Marchia Walliae* auxilia a entender a existência de certos elementos iconográficos. Neste momento, nos focaremos na importância espacial em pequena escala, considerando a importância da disposição física ocupada pelas imagens em relação ao sistema arquitetônico de Kilpeck.

Ao dividir a igreja em compartimentos, cada qual com a sua função, tentava-se muitas vezes fazer com que estas repartições integrassem o mundo ideal que sobrexcedia ao mundo terreno. Por estes motivos nos domos e nos tetos destes ambientes - principalmente da abside - muitas vezes são pintadas ou esculpidas imagens de Cristo em toda a sua majestade sentado no céu, estrelas, nuvens, pássaros, desta forma se criava a sensação de que a igreja não está à parte ou isolada do mundo sagrado, mas sim integrada nele, sendo uma continuação perfeita da criação divina. O próprio encontro das formas, através de um domo que é arredondado com a forma plana da superfície das paredes que forma as divisões da igreja é um simbolismo teológico que representa o encontro do céu com a terra na forma do nascimento de Cristo, de modo que a igreja enquanto estrutura tornava-se uma ponte entre o mundano e o divino.

O local mais sagrado dentro da igreja é aquele onde reside o altar cerimonial, ou seja, a abside, e a simbologia deste local é de extrema importância, sendo a de maior sacralidade e mistério, pois é um local reservado apenas ao clero, e em casos de igrejas grandes ou catedrais, que possuem um conjunto de clérigos, apenas uma parte de destaque do clero era permitido o acesso ao altar. A nave é o local onde fica

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.”

a congregação de fiéis, os laicos, e em geral, a iconografia, a escultura, tende a representar ensinamentos, contar histórias que possam criar ligações diretas com estes fiéis, ao mesmo tempo em que ensinam a liturgia e os dogmas a pessoas que não tem o saber da leitura, assim como trabalhar com temáticas e motivos sensíveis à cultura e à realidade local, servindo as mais variadas intenções e funções. A etimologia da palavra "nave" é bastante significativa pois deriva do latim *navis*, que significa navio, e simbolicamente a igreja é associada ao navio no qual a congregação e o padre navegam em direção à Deus. Esta simbologia é parte fundamental dentro da fé cristã, sendo que um barco era o símbolo arcaico do cristianismo, quando estes não podiam usar uma cruz abertamente, e integrando o imaginário criado em torno de Noé e sua família e os animais sendo salvos em uma arca. "Numerous representations of ships, sometimes serving as the design for a lamp, with the figure of Christ or St. Peter as helmsman are preserved to us"⁶¹ (WILSON, 2015).

Outro elemento de destaque é a porta principal da igreja, a entrada na casa de Deus. No tímpano⁶² do portal, normalmente temos imagens associadas de forma direta à Jesus Cristo e boa parte das cenas representadas nele ou em torno dele remetem a Jesus, seja Cristo Pantocrator⁶³, a Virgem e Jesus em criança, um Agnus Dei⁶⁴, a cena da crucificação, Cristo no Juízo Final, ou Cristo cercado pelo tetramorfos⁶⁵.

As colunas que se distribuem por toda a igreja têm um importante apelo à conversão de pagãos, pois alegoricamente elas representam as árvores e muitas são ornadas com motivos florais, com folhagens dinâmicas, e inclusive as primeiras

⁶¹ Tradução da Autora: "Numerosas representações de navios, às vezes servindo de design para uma lâmpada, com a figura de Cristo ou de São Pedro como timoneiro ainda estão preservados para nós".

⁶² Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "Nos FRONTÕES, superfície lisa ou ornamentada, limitada pelas EMPENAS e pela CIMALHA. Muitas vezes é ornado com RELEVOS em ESTUQUE ou recortes de madeira. Pode ainda possuir ÓCULOS ou pequenas aberturas. [...] 2. Superfície emoldurada de forma triangular ou em arco de círculo situada em destaque nas fachadas sobre portas ou, mais freqüentemente, janelas. Comumente se apresenta em antigos prédios NEOCLÁSSICOS. [...] 3. Superfície lisa ou ornamentada delimitada por um ou mais arcos e pelas linhas que partem verticalmente da extremidade inferior e horizontalmente da extremidade superior dos ARCOS. Em geral situa-se sobre portas e janelas." (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 620)

⁶³ "One of the most typical and most meaningful symbols of our Church is the icon of Christ Pantocrator, the Lord Omnipotent, that appears in the dome of most Orthodox Churches. It is the image of the glorified Christ reigning on His heavenly throne." (CONIARIS, 1985, p. 137)

⁶⁴ Agnus Dei é a expressão latina para Cordeiro de Deus, representação de Cristo muito popular durante o medievo que irá aparecer em todas as formas de arte.

⁶⁵ "El elemento más definitorio del tetramorfo son las cuatro formas de león, toro, hombre y águila que siempre le acompañan y que están presentes en las descripciones del Apocalipsis y de Ezequiel." (HERNANDO, 2011, p. 61)

colunas eram feitas de madeira, possuindo um apelo ainda maior. Richard Taylor ainda destaca que as colunas se assemelham às figuras humanas como os antigos menires, tão adorados pelas culturas pagãs. Algumas destas colunas que possuem esta forma humana ao ladear toda a congregação possuem em seu topo contrafortes que se assemelham a braços em ato de contemplação à Deus. Os arcos, elementos essenciais da arquitetura românica, são associados à ideia de mãos que se engancham em momento de oração, ou braços que se erguem em adoração à Deus. Estão também intimamente ligados à cerimônia de casamento, pois o casamento se dá em baixo do arco que divide a nave do altar, sendo um símbolo concreto de união (TAYLOR, 2005).

Outro momento de ritual fundamental dentro do cerimonial religioso cristão é o ato de batismo, e a pia batismal também possui seu simbolismo particular. Em via de regra a pia encontra-se localizada no fundo da igreja, como contraponto ao altar, pois representa dentro da dinâmica da construção o início da jornada em direção à Deus. O fato da pia batismal na Inglaterra ser encontrada no interior das igrejas está relacionado a solução de um problema de cunho prático, pois era costumeiro que a população camponesa roubasse a água das pias batismais para regar a plantação e outros variados fins supersticiosos, de modo que para evitar este ato, e em muitas igrejas medievais inglesas haviam inclusive tampos postos acima da pia, e que eram trancados para evitar roubos e também se utilizavam destas tampas para manter a água sempre limpa para a ocasião de um batismo, através desta prática, o ato de batismo na Inglaterra sempre foi executado no interior das igrejas (COX; HARVEY, 1907).

Como vimos o casamento é celebrado bem na divisa com o altar, praticamente no fim da jornada, sendo uma visualidade que pretende emular o trajeto da vida, assim a arquitetura e a iconografia integram a vivência e criam elementos simbólicos que conjunham com os costumes e as crenças. Este fato é confirmado em Kilpeck (*Imagem 3*), onde é possível ver esta exata disposição espacial. Na fotografia temos uma visão do coro para a abside, ao fundo, vemos a pia batismal original, em um local tradicional, que entoa com a simbologia espacial românica.

Portanto, as imagens estão intrinsecamente conectadas ao espaço, sendo este de sentido sagrado, e ao entorno arquitetônico, e como destaca Jérôme, 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), de modo que seu entendimento deve levar em consideração a questão espacial.

Em Kilpeck temos diversos elementos que servem como demarcadores destes espaços sagrados ou que compõe um discurso visual específico. Ao fazer a



Imagem 3: Visão interna da Igreja de Kilpeck, direção do Coro para a Nave. Ao fundo, destacada a pia batismal. **Fonte:** <https://www.flickr.com/photos/pefkosmad/>, acessado em 9 de março de 2016.

análise do conjunto misular de Kilpeck demos destaque a localização de uma série de elementos iconográficos, como por exemplo a distribuição dos Agnus Dei do conjunto, havendo um centrado na abside, indicando externamente a localização do altar, e outro que se encontra centralizado acima do portal.

Um elemento significativo da localização para interpretação seria as alegorias presentes no capitel⁶⁶ oeste (*Imagem 4*) que compõe o portal de Kilpeck.



Imagem 4: Capitel Oeste do Portal de Kilpeck. **Fonte:** < <https://www.flickr.com/photos/36281890@N03/>> acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

Neste capitel em específico temos a imagem de um basilisco e um leão que se enfrentam de frente um para o outro, e suas patas se tocam na quina do capitel (THURLBY, 2002, p. 45), sendo que cada um ocupa uma das faces disponíveis. Temos estilizações com folhagens que lhes fornecem uma alegórica sustentação, e no próprio corpo das figuras temos padrões de nós que serão explorados no Capítulo 4 desta dissertação, além dos aspectos estilísticos iremos abordar sua ligação com a iconografia encontrada no fuste⁶⁷ oeste no próximo capítulo. Neste momento, o que nos interessa é destacar a disposição dos animais que vemos. Se observarmos a disposição física dos animais, o basilisco se encontra na face externa do capitel,

⁶⁶ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Parte superior de COLUNAS, PILASTRAS ou BALAUSTRAS. Originariamente em colunas, tinha como função construtiva aumentar a superfície de apoio dos elementos que sustentava, permitindo que ARQUITRAVES fossem mais curtas.” (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 123)

⁶⁷ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Parte alongada das COLUNAS, situada entre a BASE e o CAPITEL, quando estas os possuem.” (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 262)

enquanto o leão ocupa a face interna, que toca o portal de Kilpeck, portanto, ele protege a entrada da igreja, impedindo o acesso do basilisco.

Alegoricamente o basilisco é uma representação do mal, mais especificamente o Diabo, sendo o mesmo ser que se escondeu no Paraíso para tentar Adão e Eva. É um ser híbrido, geralmente descrito como uma cobra que possui uma crista, ou mais incomumente como um galo com a cauda de uma cobra. É considerado extremamente perigoso, dizendo-se que seu odor é capaz de matar cobras, que é capaz de exalar fogo pela boca que mata os pássaros e apenas a visão de tal animal é capaz de matar uma pessoa (MALAXECHEVERRÍA, 2002, p. 205-207).

Ao lado (*Imagem 5*) temos uma imagem retirada do Bestiário de Anne Walshe que possui os atributos clássicos de um basilisco, grandes garras, trata-se de um ser alado, com cauda de cobra, vemos uma crista que cai sobre seu rosto e o bico de um galo. Se compararmos com o basilisco de Kilpeck veremos diferenças estilísticas, mas os elementos identificadores do animal serão os mesmos, embora em Kilpeck o basilisco não seja alado.



Imagem 5: Imagem de um basilisco no Bestiário de Anne Walshe. (Kongelige Bibliotek, Gl. kgl. S. 1633 4º, Folio 51r) **Fonte:** *Medieval Bestiary*, acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

Quanto ao leão, temos uma alegoria completamente oposta ao basilisco, considerado como o Rei dos Animais, este é uma alegoria constantemente utilizada para simbolizar Jesus Cristo, Rei de Todos os Homens. Mesmo sendo um animal forte e com destacada valentia, é dito que pode ser ferido por escorpiões e morto por cobras, sendo que no capitel de Kilpeck o leão enfrenta um basilisco, animal extremamente perigoso, porém o faz bravamente. Alegoricamente ele é relacionado

à Cristo por três diferentes vias: é dito que o leão costuma esconder seus rastros com a cauda, assim como Cristo escondeu a sua santidade, a revelando apenas aos seus seguidores; o leão dormiria com os olhos abertos, o que é correferido ao fato de Jesus ter sido crucificado, mas em ainda ter vivo o seu espírito, mantendo vivo a sua natureza divina; o leão rugiu sobre suas crias mortas, com intenção de trazê-las de volta à vida, assim como Deus trouxe seu filhos de volta dos mortos após três dias (MALAXECHEVERRÍA, 2002, p. 91-94).

Na imagem do Bestiário de Philippe de Thaon (*Imagem 6*), temos um leão bastante semelhante ao que encontramos no capitel oeste de Kilpeck, um leão com juba destacada, patas largas, unhas das patas aparentes, o que dá destaque ao seu caráter de combate.



Imagem 6: Leão do Bestiário de Philippe de Thaon. (Merton College Library, MS. 249, Folio 2v).
Fonte: Medieval Bestiary, acessado pela última vez em 13 de março de 2016.

Relacionando o conceito de site-specific ao sentido alegórico dos animais presentes no capitel oeste do portal de Kilpeck, temos como leitura que a posição ocupada pelo leão o atribui um sentido de protetor do portal, impedindo que o mal se aproxime do mesmo e acabe bloqueando sua entrada na casa de Deus, se pensarmos estas imagens com relação ao imagem-corpo, temos disposta uma iconografia que corporifica uma constante luta do bem contra o mal, uma luta incansável e constante, onde Cristo protege a paróquia da presença do Mal, não uma mera representação,

mas sim a presença de um acontecimento entre forças contrárias, tornando visível uma luta intangível.

Como destaque às escolhas feitas para exibição de imagens na arquitetura da igreja de Kilpeck selecionamos o arco que divide a nave do coro e o arco que separa o coro da abside. Observando ambos arcos vemos um objetivo claro: a utilização de imagens direcionada aos leigos da paróquia e não ao clero. No arco nave-coro trabalhado em arenito local (*Imagem 7*) temos as colunetas com os fustes ornados com imagens de santos, e seus capiteis



Imagem 7: Arco nave-coro de Kilpeck, fotografia direção nave para o coro. **Fonte:** CRSBI, acessado pela última vez em 14 de março de 2016.

possuem elementos florais e geométricos em ambos os lados, as arquivoltas⁶⁸ também recebem padrões geométricos em seu topo, e se prestarmos atenção ao arco em si, veremos que a chave e as aduelas⁶⁹ são todas ornamentadas. As imagens deste arco serão analisadas e vista com detalhes nos capítulos seguintes, pois o que

⁶⁸ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “1. Na arquitetura CLÁSSICA, parte inferior do ENTABLAMENTO, situada abaixo do FRISO e assentada sobre os CAPITÉIS das colunas. 2. VIGA mestra ou VERGA saliente na superfície das paredes, assentada horizontalmente sobre colunas, PILARES ou OMBREIRAS de vãos. Além de receber e transmitir as cargas superiores, apresenta efeito decorativo. Caracteriza o sistema construtivo de ENVASADURAS chamado arquivoltado. 3. MOLDURA colocada na parte inferior da ABA, dando acabamento aos elementos que fazem concordância entre parede e teto.” (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 63)

⁶⁹ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Peça fixa e vertical, voltada para a face interior do vão de portas e janelas, na qual estão articuladas as FOLHAS das esquadrias, quando existentes. Às vezes é também chamada ALIZAR. 2. Pedra talhada ou tijolo seccionado de forma a seguir a volta de ARCO ou ABÓBADA do qual faz parte como elemento construtivo. Quando disposta no vértice do arco, é chamada aduela central, FECHO ou chave. As aduelas contíguas ao fecho são chamadas CONTRAFECHOS e as que se apóiam nos pés-direitos do arco, SAIMÉIS. É também chamada cunha”. (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 17)

nos interessa neste instante é demonstrar a utilização de imagens visando um público alvo em específico, a arte medieval, confirmada através do exemplo de Kilpeck, deve ser vista considerando a disposição espacial e o público para o qual está visível.

Enquanto o arco que faz a divisa entre a nave e o coro possui uma série de elementos visuais, o arco que faz a divisa do coro com a nave, possui suas pedras lisas, embora seja feita do mesmo material, e, portanto, de fácil manipulação, porém este arco é desprovido de qualquer tipo de elemento visual (Imagem 8).

Esta área da igreja não era utilizada pelo público leigo, mas sim pelos clérigos da paróquia, de modo que foi feita uma “economia” iconográfica nesta área, porém ao adentrarmos na



Imagem 8: Arco coro-abside, direção da fotografia coro-abside. **Fonte:** <https://www.flickr.com/photos/pftgg/>, acessado pela última vez em 14 de março de 2016.

abside da igreja, veremos que ela é ornada com belas nervuras, que se encontram no centro da abóbada, embelezando o local mais sagrado dentro da estrutura.

As nervuras partem da base da parede e se tocam no topo da abóbada de berço, possuem capitéis alinhados com os capitéis das janelas, e por toda a sua extensão possui elementos geométricos em padrão de ziguezague que ocupam toda a sua largura. No topo, o contato é estabelecido através de quatro imagens de cabeças leoninas, demarcando a chave (*Imagem 9*).



Imagem 9: Detalhe das nervuras da abside. **Fonte:** <https://www.flickr.com/photos/trelewis/>, acessado pela última vez em 14 de março de 2016.

A questão simbólica está claramente demarcada pelo posicionamento ocupado pelas quatro cabeças de leões, assim como pelo compartimento da igreja em que estão dispostos, o altar é literalmente encarado pela alegoria de Jesus Cristo, e por ele resguardado. Nos próximos capítulos iremos retomar algumas questões concernentes aos elementos da abside.

Concluindo sobre o site-specific aplicado ao medieval, podemos ver sua eficácia como ferramenta analítica, auxiliando para a interpretação da função das imagens, e também a compreensão de seu mundo simbólico, que como já discutimos, nem sempre é linear, enfim, a igreja românica é uma resposta e um reflexo ao contexto, um refinamento da lógica arquitetônica, uma solução aos problemas físicos de

construção, mas acima de tudo é um universo simbólico, sendo uma ferramenta de conversão e de manutenção e doutrinação dos fiéis e é, para o período medieval, o local onde a vida social se concretiza e finalmente é geradora de sentimentos e reações.

Embora tenha sido citado acima todo este arcabouço simbólico, que podemos de forma mais ou menos segura definir como usual, é exatamente nos elementos representados e nos locais em que estes estão no prédio religioso, que as igrejas podem definitivamente nos surpreender, pois é neste momento privilegiado da criação humana que regionalismos afloram e que crenças dadas muitas vezes como desaparecidas ou mortas se conservam. Para que se possa interpretar este mundo visual e material intrincado e complexo é necessário considera-lo em seu conjunto, atentando ao seu entorno e seus complementos, pois como Schmitt salienta “nenhuma imagem se encontra completamente isolada. Em geral, integra-se numa série. [...] A obra verdadeiramente significativa era a série em sua totalidade: o isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto” (SCHMITT, 2007, p. 39-41).

Nos próximos capítulos estaremos fazendo a análise iconográfica baseada nas discussões tecidas através de todo este capítulo, sempre contemplando as propriedades materiais em que encontramos a iconografia, refletindo sobre a localização das imagens, em diferentes escalas analíticas (dentro da igreja – em aspectos regionais), atentando ao conjunto em que a imagem está integrada, assim como as características próprias das imagens no medievo.

2. ESTABELECENDO UMA FRONTEIRA

Este capítulo será dedicado às questões históricas, especialmente às que estejam ligadas a formação da Marchia Walliae⁷⁰ com relação a Kilpeck. Em um primeiro momento nos dedicaremos ao contexto geral da formação da fronteira entre a Inglaterra e o País de Gales, nos concentrando nas questões próprias ao condado de Herefordshire. Logo iremos nos dedicar ao ambiente proporcionado pela Batalha de Hastings, e as mudança que esta batalha desencadeou para a população inglesa, especialmente para a formação da Marca Galesa.

As análises iconográficas fornecidas no decorrer deste capítulo possuem ligação direta ao contexto e a situação vivenciada pela população de Kilpeck em um contexto de instabilidade administrativa. A fronteira estabelecida em Herefordshire pelos normandos era muito recente no momento da construção da igreja, revelando um contexto espacial definido onde antes era fluído, ainda novo para as pessoas que habitavam naquelas regiões.

Para compreendermos a fluidez de trocas e de desenvolvimento desta fronteira, não devemos analisá-la através do conceito tradicional de *fronteira linha*, mas sim como *fronteira zona*, pensando-a como um ambiente dinâmico, com intensas trocas culturais, sendo também uma construção imaginária imposta sobre os agentes humanos (AGNEW, 2008, p.2).

Há, portanto, um elemento de dinamismo cultural constante, que não é posto em inércia pelo delimitar político de uma nova fronteira. O estabelecimento de novas regiões administrativas não cessa de modo abrupto a vivência local, sendo necessário para sua manutenção a compreensão e utilização do contexto já pré-existente.

Ao trabalharmos com uma ideia de fronteira aqui específica, a fronteira de Marca, medieval, não podemos nos deter nas limitações impostas por conceitos contemporâneos de análise de Estados bem delimitados, através da ideia de uma fronteira linha. Chesneaux diferencia duas formas de ver a fronteira:

En el primer caso, es una zona de intercambios comerciales y humanos, de estatuto político impreciso; hay soberanías locales que se instalan [...] Es la "frontera-zona", dicen los geógrafos. En el segundo caso, se pasa a la

⁷⁰ Marca de fronteira entre o País de Gales e Inglaterra, composta pelos condados ingleses de Herefordshire, Cheshire e Shropshire.

“frontera-línea”, a una delimitación estricta, en función de las exigencias estatales más extremadas, del control policiano y fiscal de las personas residentes o migrantes, de las obligaciones militares, de la atribución de los recursos del subsuelo, de los estatutos monetarios..., cada metro cuadrado, cada individuo se atribuye a la soberanía de un estado o del otro⁷¹ (CHESNEAUX, 1981, p. 183).

Tal nível de definição e controle compreendido dentro da conceituação de fronteira linha, não nos permite compreender as dinâmicas e formas de poder e manutenção de poder que temos nas regiões de Marca durante o medievo. Assim, se faz necessário compreender o seu movimento através do conceito de fronteira zona. Segundo Nelson, “the medieval Welsh frontier was neither a particular geographic location nor a specific group of people. It was a process: a process of which *Domesday Book* records only one particular stage. The character of the frontier changed considerably only a few years after 1086”⁷² (NELSON, 1966, p. 79). Trata-se, portanto, de um processo vivo, em continua transformação, que não se encontra bem definido ou congelado no tempo.

Buscamos ver no arenito de Kilpeck elementos que nos remetam a esta condição fronteira, pois a sociedade constrói a fronteira e por ela também é construída. O fato da fronteira ser um produto humano é fundamental dentro de nossa pesquisa, sendo um dos motivos de afastamento das teorias de fronteira propostas por Turner⁷³: “Boundaries are the results of the activities of societies. It is in this that lies the weakness of the theories of Turner which were commented upon by Owen Lattimore: ‘he thought he saw what the frontier did to society, he was really seeing what society did to the frontier’”⁷⁴ (JANECZEK, 2011, p. 10). Embora nossa pesquisa

⁷¹ Tradução da Autora: “No primeiro caso, trata-se de uma zona de intercâmbios comercial e humano, de estatuto político impreciso; há soberanias locais que se instalam. É a ‘fronteira-zona’, dizem os geógrafos. No segundo caso, se passa a ‘fronteira-linha’, uma delimitação estrita, em função das exigências estatais mais extremadas, do controle policial ou fiscal das pessoas residentes ou migrantes, das obrigações militares, da atribuição do recurso do subsolo, dos estatutos monetários..., cada metro quadrado, cada indivíduo se atribui a soberania de um estado ou de outro”.

⁷² Tradução da Autora: “A fronteira galesa medieval não era nem uma localização geográfica em partículas, nem um grupo específico de pessoas. Era um processo: um processo do qual *Domesday Book* registra apenas uma etapa em particular. O caráter da fronteira mudou consideravelmente apenas alguns anos depois de 1086”.

⁷³ Como ressalta o autor Florin Curta (2005), os medievalistas se apropriaram rapidamente das propostas teóricas de Turner, já havendo pesquisas que aplicavam esta visão de fronteira por medievalistas no início do século XX.

⁷⁴ Tradução da Autora: “As fronteiras são os resultados das atividades das sociedades. É nisso que reside a fraqueza das teorias de Turner que foram comentadas por Owen Lattimore: ‘ele pensou que

se afaste de Turner, sua tese teve um grande impacto na medievalística, mas em nossa abordagem buscamos uma visão diferenciada sobre a percepção da fronteira, não apenas como limites que separam os agentes humanos, mas que se torna chave fundamental para os relacionamentos estabelecidos entre os mesmos:

Historians of the early Middle Ages have only recently developed an interest in the political manipulation of cultural difference across state frontiers. One of the most fascinating aspects of the current state of research is the study of political frontiers as key elements in the creation, as opposed to separation, of ethnic groups. Recent work on the relation between monastic communities and political frontiers has shown the great potential of such studies for an exploration of frontier symbolism⁷⁵. (CURTA, 2005, p. 5)

Deste modo, caminhamos juntamente com esta abordagem mais recente e damos fundamental atenção às relações pertinentes e simbióticas entre os elementos iconográficos e arquitetônicos e as *Marchia Walliae* visíveis na igreja de Kilpeck. As marcas são, acima de tudo, fronteiras belicosas e de intensa interação. Estas regiões eram administradas de modo diferenciado, permitindo liberdades e benesses que não são cedidas aos senhores feudais de outras regiões (HOLFORD; STRINGER, 2010). Compreender estas benesses e as relações próprias das marcas medievais, auxilia no entendimento de certos elementos iconográficos presentes na igreja que estudamos. Iremos nos deter nestas questões mais adiante no texto quando efetuarmos as análises iconográficas.

A região da Marca Galesa, por muito tempo se manteve obscurecida na produção historiográfica. Segundo Holden (2008), isso se deve a uma simples razão: a região da Marca se apresenta no medievo como uma anomalia constitucional, não contribuindo, através de uma visão unificadora, para a constituição do estado Moderno Inglês, o moldando no final da Idade Média. Esta região se encontra em um exterior, como um mundo que gera suas próprias regras e possui sua própria forma de operar.

vira o que a fronteira faz com a sociedade, ele estava realmente vendo o que a sociedade fez para a fronteira”.

⁷⁵ Tradução da Autora: “Os historiadores do início da Idade Média só recentemente desenvolveram um interesse na manipulação política da diferença cultural através dos estados fronteiriços. Um dos aspectos mais fascinantes do estado actual da investigação é o estudo das fronteiras políticas como elementos-chave na criação, em oposição à separação, dos grupos étnicos. Trabalhos recentes sobre a relação entre as comunidades monásticas e as fronteiras políticas mostraram o grande potencial de tais estudos para a exploração do simbolismo fronteiriço”.

Porém, desde o estudo seminal de Rees Davies (1989), há um crescente interesse no estudo desta região e de suas peculiaridades. Todavia, como destaca Price:

Evaluating the accomplishments and activities of the Normans within the Welsh Marches has been done with a top down approach. Few scholars address the Welsh Marches in terms of what existed prior to the coming of the Normans as well as what the Normans did upon their appearance in the area. No account is given to the Marches themselves other than in terms of castles and earls⁷⁶ (PRICE, 2014, p. 3).

Nossa pesquisa, neste cenário, pretende preencher um espaço lacunar, contribuindo para a compreensão das condições históricas desta região de fronteira.

⁷⁶ Tradução da Autora: “A avaliação das realizações e atividades dos normandos dentro da Marca Galesa foi feita com uma abordagem de cima para baixo. Poucos estudiosos abordam a Marca Galesa em termos do que existia antes da vinda dos normandos, bem como o que os normandos fizeram em sua aparição na área. Nenhuma consideração é dada às Marcas, exceto em termos de castelos e earls.”

2.1 Uma fronteira viva: Marchia Walliae

Antes de pensarmos as questões específicas de Kilpeck é necessário compreender sua localização e situação administrativa com relação ao País de Gales. A definição da fronteira entre o País de Gales e a Inglaterra se desenrolou no decorrer de séculos, havendo avanços e retrocessos territoriais, o que coloca esta região de fronteira numa condição de Marca.

Para que uma fronteira seja categorizada como *Marchia* (Marca) é necessário que esta represente um local de colisão dos limites de dois ou mais reinos. Nestes locais específicos as leis podem diferir daquelas impostas pelos monarcas, havendo questões próprias que são atendidas através de resoluções específicas do local, de modo que a nobreza possui uma autonomia muito maior nestas regiões, muitas vezes podendo opor-se aos desejos do monarca. Estes agiam em seus domínios como pequenos reis, agindo *sicut regale*⁷⁷ (THOMAS, 2015). Esta independência muitas vezes acarretava em conflitos de interesses entre o poder real e o poder dos Senhores das Marcas:

Criminals were committing offences in England, including murder, near the Welsh border, and then crossing back into Wales. The Marcher Lord's received payments from the criminals and as such they escaped prosecution and were protected from English justice⁷⁸ (THOMAS, 2015, p. 55).

Este conflito entre os interesses ingleses e os ganhos dos Senhores das Marcas está citado por Thomas quando se refere ao período Tudor na Inglaterra, mas remete a uma prática antiga e problemas constantes com estes influentes nobres da fronteira. Muitas vezes, baseados em seu poder econômico, político e bélico, estes senhores fizeram revoltas contra a própria Coroa (LEWIS, 2006), mas nos dedicaremos a isto mais adiante.

Como já foi anteriormente citado nas palavras de Lynn Nelson, a fronteira galesa não era algo definido ou estático, ao contrário, modificava-se constantemente, em um perpétuo movimento de conquistas e retomadas, o que ocasionava em intenção interação entre os agentes humanos localizados nesta região. A seguir, nos

⁷⁷ Tradução da Autora: "Como um Rei".

⁷⁸ Tradução da Autora: "Os criminosos estavam cometendo crimes na Inglaterra, incluindo o homicídio, perto da fronteira galesa, e depois voltavam para o País de Gales. Os Senhores das Marcas recebiam pagamentos dos criminosos e, como tal, eles escaparam à acusação e foram protegidos da justiça inglesa".

dedicaremos ao contexto específico à formação da fronteira entre os Reinos Inglês e Galês, focando nos aspectos históricos que nos permitirão uma melhor compreensão do conjunto iconográfico que encontramos na Igreja de Kilpeck, no condado de Herefordshire.

2.1.1 Limites turbulentos: uma fronteira maleável antes de 1066 d.C

Os limites do Reino da Inglaterra e do País de Gales foram imprecisos e tumultuados por vários séculos, desde muito antes do estabelecimento da Marchia Walliae. Após o declínio do Império Romano, cujo domínio sobre a Inglaterra se manteve até o ano de 410 d. C., a área que hoje pertence ao País de Gales e a fronteira deste país com a Inglaterra, estava dividido em uma série de reinos, tendo como os principais Powys e Gwynedd. Com a saída do exército romano, as tribos britânicas das zonas civis ao sul tornaram-se frágeis e suscetíveis à conquista. Tendo esta condição em vista, os Irlandeses, ao Oeste, os Pictos, ao Norte, e os Saxões ao Leste, empreenderam excursões bélicas, saqueando e matando, embora os habitantes destas zonas tenham conseguido manter seu domínio por um período (LEWIS, 2006). Com o passar dos anos, povos germânicos, conhecidos como Anglos e Saxões, começaram a ocupar as regiões leste e sul da Grã-

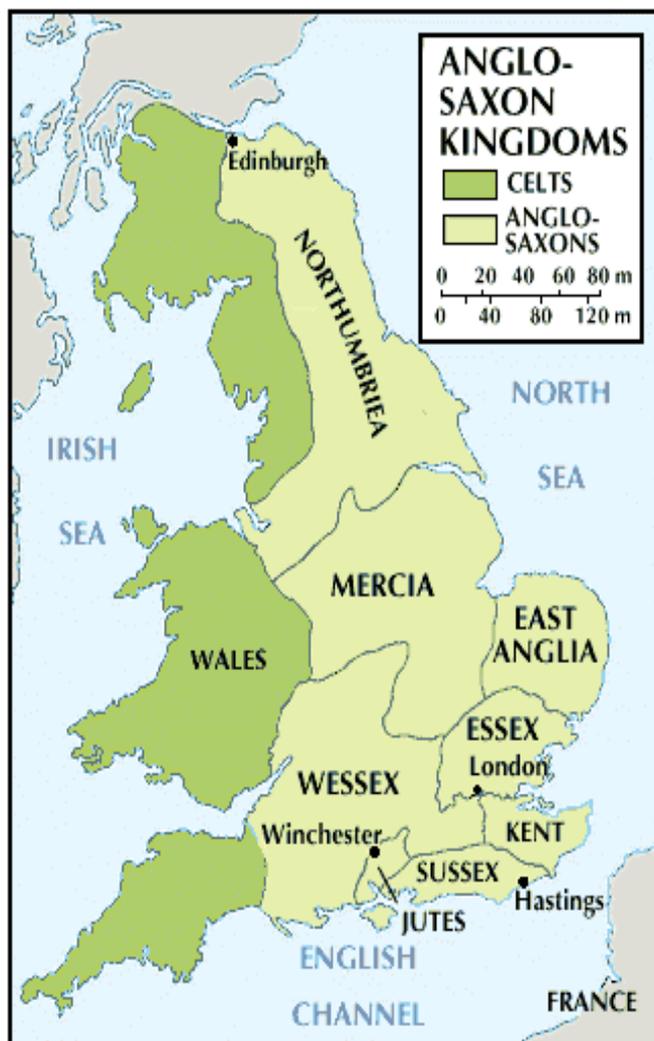


Imagem 10: Mapa dos reinos Anglo-saxões. **Fonte:** <http://kids.britannica.com/comptons/art-54563/Map-of-Anglo-Saxon-kingdoms>, acessado pela última vez em 30 de janeiro de 2017.

Bretanha, expandindo lentamente os seus domínios para dentro da região galesa. A Mércia, um dos reinos da Heptarquia⁷⁹ inglesa (*Imagem 10*), sob o controle de Penda⁸⁰ estabeleceu fortes alianças com os reinos galeses, mas seus sucessores

⁷⁹ Denominação para os Sete Reinos Anglo-Saxões que se unificaram sob a soberania de Egbert of Wessex em 829. Embora no período conhecido como Heptarquia, houvessem mais do que sete reinos coexistentes, este termo foi cunhado ainda no século XII por Henrique de Huntingdon, sendo amplamente empregado desde o século XVI.

⁸⁰ Rei da Mércia que governou entre os anos de 626-655 d. C.

empreenderam expansões para territórios que hoje são Herefordshire, Shropshire e Cheshire. Posteriores ataques de Powys terminaram na construção do Wat's Dike⁸¹, cujas pesquisas mais recentes apontam para o término da construção no século IX, feito para proteção das terras inglesas conquistadas no leste (HIGHAM, 2007).

O avanço em direção às terras galesas foi acompanhada pelo estabelecimento de regiões comerciais importantes para o reino, de modo que no final do século VIII, Offa of Mercia, teria, segundo a historiografia tradicional, ordenado a construção do Offa's Dike⁸² (*Imagem 11*), uma grande fortificação de terra que faria a defesa das



Imagem 11: Mapa com destaque em rosa do Caminho do Dique de Offa. **Fonte:** https://www.traildino.com/img/upload/Europe/United_Kingdom/Map/Offas-Dyke-Path.gif, acessado pela última vez em 30 de janeiro de 2017.

terras inglesas contra o reino de Powys, no País de Gales. Esta demarcação, em terra, foi por um longo período os limites dos Reinos da Inglaterra e do País de Gales. Outro limite importante era uma fronteira natural, o Rio Wye. No século X, Æþelstan⁸³, em

⁸¹ Fortificação de terra (*earthwork*), que possui em torno de 64 quilômetros, que se encontra paralelamente ao Offa's Dike, em nenhum momento mais afastado do que 4 quilômetros um do outro.

⁸² Fortificação de terra que possui em torno de 283 quilômetros de extensão, sendo que em alguns pontos atingiu até 20 metros de largura e 2,4 metros de altura.

⁸³ Æþelstan, o Glorioso, foi rei da Inglaterra entre os anos de 924 a 939. Com a morte de seu pai, assume o trono da Mércia, e durante seu reinado estabeleceu importantes alianças diplomáticas, evitando os conflitos bélicos. É considerado como o primeiro rei inglês, unificando os reinos sob o seu

conselho sediado em Hereford, onde se encontrou com líderes galeses, define que a divisa entre os reinos de Gales e da Inglaterra terá como limites o Wye. Durante seu reinado, muitos reinos de Gales se submeteram, não havendo registros de conflitos armados entre ingleses e galeses durante seu governo. Neste período temos, portando, uma Inglaterra estável, unida sob um único soberano, o mesmo ocorre no País de Gales, que no século XI encontramos unificada no Reino de Gwynedd, tendo como monarca Gruffydd ap Llywelyn, mas esta situação de centralização não era a via de regra em território galês, não havendo neste período documentação que nos aponte para uma união dos territórios galeses (PRICE, 2014). Este monarca causou problemas consideráveis para a manutenção dos limites do reino inglês, iniciando conquistas pelo Norte, derrotando o Earl da Mércia, Leofric, em Rhyd y Groes. A intenção de Gruffydd era de ter os galeses unificados sob seu poder e expandir os domínios de seu reino para as antigas fronteiras naturais dos rios Severn e Dee (LEWIS, 2006).

Monarcas, como Æpelstan, mantinham relações diplomáticas de proximidade com os reis galeses, garantindo assim a estabilidade do reino, mas sem conquistar efetivamente o País de Gales, e mudanças de monarcas com capacidade de unificação sempre causavam instabilidades na definição da fronteira. Resumindo:

Wales was the one part of southern Britain which was not brought under Anglo-Saxon control and where independent Celtic principalities survived. The Anglo-Saxon kings did not attempt to conquer Wales, although they did establish intermittent overlordships. Raiding in both directions was widespread. Generally, the border in 1066 followed Offa's Dyke (a series of eighth-century earthworks) and the river Wye. Wales was poor, mountainous country, a land of petty kingdoms and short-lived overlordships like that of Gruffydd of Gwynedd, until his men killed him during an English invasion (1063). Bad communications and shortage of supplies impeded permanent conquest, so that warfare in Wales consisted mainly of guerrilla operations and harrying.⁸⁴ (HOOPER; BENNETT, 1996, p.70)

comando, estendendo o seu domínio para áreas do País de Gales e da Cornualha, tendo como conquista de maior destaque, a vitória sobre o Rei da Escócia na Batalha de Brunanburth (937 d.C).

⁸⁴ Tradução da Autora: "País de Gales foi uma parte do sul da Grã-Bretanha que não foi colocado sob controle anglo-saxão e onde os principados celtas independentes sobreviveram. Os reis anglo-saxões não tentaram conquistar o País de Gales, apesar de terem estabelecido senhores intermitentes. A invasão em ambos os sentidos era generalizada. Geralmente, a borda em 1066 seguiu o Dique de Offa (uma série de muros de terra do século VIII) e o rio Wye. O País de Gales era um país pobre e montanhoso, uma terra de pequenos reinos e breves soberanias como a de Gruffydd de Gwynedd, até que seus homens o mataram durante uma invasão inglesa (1063). Comunicações ruins e escassez de suprimentos impediam a conquista permanente, de modo que a guerra no País de Gales consistia principalmente de operações de guerrilha e de assédio".

A supracitada invasão de 1063 é o primeiro registro no *The Anglo-Saxon Chronicle*⁸⁵ de uma investida anglo-saxã ao País de Gales. Liderados pelo Earl⁸⁶ Harold, temos nas crônicas a menção a morte do líder galês, Gruffydd. Embora tenha sido uma campanha vitoriosa, em dois anos Harold ordenou a construção de defesas na fronteira dos novos territórios conquistados, porém, tais defesas foram queimadas pelos galeses. Esta incursão nos mostra que já havia um engajamento de disputa na Marca Galesa anterior à chegada normanda (PRICE, 2014). Em diversos momentos, os reis ingleses proclamavam um suposto controle por toda a ilha, mas tal afirmação não passava de retórica, frente a realidade de domínio efetivo inglês na porção ilhota galesa. Tal controle aconteceria de modo parcial e de avanço lento com os normandos (HOLDEN, 2008).

Os ataques no século XI não se restringiam às incursões inglesas, os galeses atacaram territórios anglo-saxões mais de uma vez neste período, chegando próximos de Leominster, e incluindo um saque ao condado de Hereford em 1055. Uma grande derrota inglesa foi sentida próximo a Glasbury, no rio Wye no ano de 1056 (DARBY, 1986).

Numerosas pelejas nestas regiões são compreensíveis, pois em sociedades onde o poder é descentralizado e fragmentado, como temos em Gales, os conflitos bélicos são um fato constante na vida, assim como podemos ver paralelamente em outras regiões de fronteira no medievo, como na Irlanda. Pela constância das hostilidades, foi necessário estabelecer normativas de paz nestas regiões, fixando períodos de guerra, e limites do uso da força. Todavia, estas iniciativas eram sempre temporárias, pois contendidas eram iniciadas de diferentes frentes, sejam através de invasões, recuperações de domínios, ou guerras privadas. Auxiliando no controle dos

⁸⁵ Conjunto de anais que registram a história anglo-saxã na Inglaterra. Embora a versão original (atualmente existem seis versões dos anais) não tenha sobrevivido, foi iniciado no século IX e sendo ampliado até o século XII. Traz eventos como mortes de Reis e líderes importantes, invasões, conflitos, incêndios, enfim, eventos considerados de importante natureza. A crônica pode ser acessada com tradução para a língua inglesa através do link: <http://www.britannia.com/history/docs/asintro2.html>, acessado pela última vez em 12 de fevereiro de 2017.

⁸⁶ O Earl é um membro da nobreza, cujo título é um equivalente ao *Jarl* escandinavo. Um *earl* na Inglaterra Anglo-saxã tinha autoridade sobre as suas regiões e direito de julgamento nos tribunais provinciais. Eles também recolhiam impostos e multas, ficando para eles 1/3 do que era coletado. Durante o governo de Edward, the Confessor muitos condados eram agrupados para formar unidades maiores denominadas *earldoms*. A princípio William I manteve este sistema tradicional, porém, ele diminuiu o alcance do poder dos earl tornando-os ligados apenas a uma porção regional.

embates temos os clérigos, que foram figuras intermediadoras centrais durante este período, evitando muitos confrontos armados (DAVIES, 1989).

Além de confrontos, as zonas de contato entre os nativos da *pura Wallia* e os ingleses também se davam através de assentamentos, que eram desiguais, tanto na sua localização geográfica quanto em densidade populacional. Regiões fronteiriças, vales de rios, e as planícies costeiras do sul do País de Gales tinham amplos assentamentos ingleses, que se fortaleceram em diversos aspectos sociais e culturais, porém de pouca representatividade geográfica e política, muitas vezes por conta de isolamentos causados por elementos naturais como montanhas (DAVIES, 1989). Isso nos traz um local de fronteira (pensando aqui uma fronteira zona extremamente ampla) onde pessoas se relacionavam, estabeleciam conexões e também enfrentamentos, sendo este um cenário de fragmentação, ao invés de limites definidos.

O País de Gales por muitos motivos se colocava no mundo medieval ocidental como uma zona de fronteira, pois acabava sendo um bastião dos limites dos domínios normandos, atrasando e frustrando o seu avanço, sendo ao mesmo tempo também uma fronteira em termos culturais, diferenciando-se profundamente das aristocracias latino-francesas e da configuração da cultura eclesiástica, “with native cultures profoundly different from it in their economic configuration, political assumptions, ecclesiastical norms, social customs, and literary and artistic traditions”⁸⁷ (DAVIES, 1989, p. 77). Este papel diferenciado os galeses continuariam a cumprir, barrando constantemente os avanços para o seu território, mostrando capacidade de resistência.

A conquista normanda em território galês, diferentemente do que veremos na Inglaterra, se deu de modo lento, se consolidando de fato apenas no final do século XIII. Porém, foi feito de constante interações, iniciando poucos anos após a decisiva conquista em 1066:

The Norman colonization of Wales began with William I's expedition to St. David's cathedral in the Welsh kingdom of Deheubarth (now Pembrokeshire) in 1081. The timing of William's armed “pilgrimage” was most opportune, for he arrived in the aftermath of the disastrous Battle of Mynydd Carn in which a

⁸⁷ Tradução da Autora: “Com culturas nativas profundamente diferente dela em sua configuração econômica, pressupostos políticos, normas eclesiásticas, costumes sociais, e tradições literárias e artísticas”.

number of powerful Welsh princes had annihilated each other. The Conqueror left in his wake a number of fortified strongholds, as well as a tacit understanding among the remaining Welsh chieftains that they would do well to acknowledge Norman military superiority. The conquest of Wales ended officially in 1283 with the defeat of Gwynedd, the last surviving native Welsh principality by the forces of Edward I.⁸⁸ (FALETRA, 2014, p.4)

Até atingirmos este estágio de expansão, grandes modificações ocorreram em território inglês em decorrência da Conquista Normanda, tendo como estopim a Batalha de Hastings.

⁸⁸ Tradução da Autora: “A colonização normanda de Gales começou com a expedição de William I à Catedral de St. David no reino galês de Deheubarth (agora Pembrokeshire) em 1081. O sincronismo da ‘peregrinação’ armada de William era o mais oportuno, porque chegou na sequência da batalha desastrosa De Mynydd Carn, em que um grande número de poderosos príncipes galeses havia se aniquilado. O Conquistador deixou em seu rastro uma série de fortalezas fortificadas, bem como um entendimento tácito entre os restantes chefes galeses que eles fariam bem em reconhecer a superioridade militar normanda. A conquista de Gales terminou oficialmente em 1283 com o fracasso de Gwynedd, o último príncipe nativo do País de Gales, derrotado pelas forças de Edward I”.

2.1.2 Em uma colina em Hastings: cenário e o panorama religioso

Para a manutenção de seu poder na Inglaterra, foi necessário para William I assegurar suas fronteiras administrativas, com uma preocupação em especial com relação ao País de Gales, que poderia rapidamente tornar-se uma ameaça ao seu domínio. Para tanto, ele tomou duas medidas: a mais importante e primeira a ser efetivada foi selecionar um grupo de homens de sua confiança que ficariam a cargo das zonas de Marca, criando assim as marcas militares que definem os limites dos reinos de Gales e da Inglaterra. Estes barões por William escolhidos, recebiam então o título de *Marcher Lords* (Senhores da Marca), e gozavam de liberdade excepcional com relação à Coroa, usufruindo de benesses e de independência administrativa, assim como das oportunidades oriundas das possíveis conquistas por eles realizadas em direção ao País de Gales, ampliando assim o controle normando (LEWIS, 2006). A liberdade era tamanha que as leis seguidas na região da Marca não eram necessariamente iguais às impostas no restante do reino, de modo que as pessoas que ali habitassem estavam submetidas aos “*customs of the March*”⁸⁹, já os habitantes na região da *pura Wallia*⁹⁰ encontravam-se sob as leis de Hywel Dda.

Ao falarmos da Marchia Walliae, estamos na verdade nos referindo a uma delimitação imprecisa, que se modificou ativamente durante os séculos, não podendo ser tomado no sentido similar das fronteiras contemporâneas:

Boundaries of medieval European polities were generally zonal or fragmented rather than linear, and could cut across rivers, forests or mountain ranges. They were commonly overlaid and blurred by the tenurial interests and family connections of local aristocracies. Moreover, of course, they tended to shift over time, often considerably⁹¹ (LIEBERMAN, 2010, p. 23)

Responsável pela Marca central estava Roger of Montgomery, então nomeado Earl of Shrewsbury; Hugh d’Avranches foi responsável pela Marca de Chester; o sobrinho de William, William FitzOsbern foi nomeado como Earl de Hereford. Através

⁸⁹ Tradução da Autora: “Costumes da Marca”.

⁹⁰ Denominação inglesa para identificar a região de terras dos galeses nativos ao Oeste da zona da Marchia Walliae.

⁹¹ Tradução da Autora: “Os limites das políticas europeias medievais eram geralmente zonais ou fragmentários, ao invés de lineares, podendo atravessar rios, florestas ou cordilheiras. Eles eram comumente sobrecarregados e borrados pelos interesses de domínio e conexões familiares das aristocracias locais. Além disso, naturalmente, eles tendiam a mudar ao longo do tempo, muitas vezes consideravelmente”

de sua posição, estes nobres podiam cobrar impostos, administrar a justiça dentro de sua área de controle e efetuar a construção de castelos assim como de igrejas.

Antes de considerar as igrejas construídas após a invasão normanda em 1066 que seguiram à vitória normanda na Batalha de Hastings e com a morte do último rei anglo-saxão Harold II Godwinson, episódio representado na famosa Tapeçaria de Bayeux⁹², temos de ponderar um pouco sobre a religiosidade na Inglaterra pré-normanda. Portanto, há de se considerar que já havia vida religiosa consolidada em território inglês, embora não houvesse unidade religiosa. Para não cairmos na armadilha de transformar o período feudal em um grande emaranhado confuso e redundante é necessário destacar particularidades que esta religiosidade possui em relação àquela praticada em outros reinos.

Nas ilhas britânicas há uma continuidade e manutenção de ritos e crenças consideradas pagãs pelo poder religioso oficial. Segundo Frank Barlow a respeito da Inglaterra no reinado de Edward, *The Confessor*:

Christianity was the official religion in England. Heathen cults and magical practices were condemned by law, and an organized church and priesthood were maintained by people. The popular religion, however, was informed by pagan festivals and deeply colored by superstitions with which the church had compromised. It is likely, indeed, that many men were not even nominal Christians; but the church was not strong enough to compel, and the pagans felt no active hostility towards it.⁹³ (BARLOW, 1988, p. 26)

É claro que os efeitos mais visíveis desta permanência pagã dar-se-á de forma mais acentuada no interior, onde as particularidades possuem mais vigor sem a vigilância que há em locais urbanos.

A Igreja Católica teve de lidar com estas reminiscências e em certos momentos teve de fazer exceções e utilizar de estratégias de persuasão para a conversão, e não apenas a força ou a imposição. O Papa Gregório I orientou o clero para que utilizasse locais de cultos pagãos para erguer as igrejas cristãs, instruindo-os para que

⁹² Tapeçaria medieval do século XI que retrata etapas da conquista normanda da Inglaterra, inclusive a Batalha de Hastings. Hoje se encontra preservada no Musée de la Tapisserie de Bayeux, na Normandia.

⁹³ Tradução da autora: "O Cristianismo era a religião oficial na Inglaterra. Cultos pagãos e práticas mágicas foram condenados por lei, e uma igreja e sacerdócio organizados foram mantidos pelas pessoas. A religião popular, no entanto, era instruída por festivais pagãos e profundamente colorida por superstições com as quais a igreja havia cedido. É provável, aliás, que muitos homens não fossem nem nominalmente cristãos, mas a igreja não era forte o bastante para forçá-los, e os pagãos não sentiram nenhuma hostilidade ativa contra eles".

convertessem os símbolos e ícones da cultura que se pretendia converter em símbolos da cristandade, que substituíssem ídolos pagãos por relíquias cristãs, mas que se permitisse certa permanência aceitável, como conservar o sacrifício animal, mas a carne deveria ser consumida em festividades cristãs e por fim que se mantivesse festivais de grande destaque e popularidade, para que assim fosse mais aprazível a nova religião e o número de fiéis aumentassem consideravelmente (VARNER, 2008).

Por muito tempo a própria cristandade não tinha seus dogmas claramente estabelecidos, o que criava um terreno fértil para diferentes formas de pensar a religiosidade e de vivê-la, e esta realidade não se faz presente apenas na Inglaterra, mas é fortemente vivenciado nela. Segundo Marc Bloch, uma infinidade de misticismos e magias 'impregnavam' a teologia cristã e seus ritos, estas crenças e magias podiam advir de um legado milenar ou ser fruto de um dinamismo de uma civilização "animada ainda de uma grande fecundidade mítica" (BLOCH, 1979, p. 105). Estas crenças místicas faziam pressões na doutrina oficial, e muitas vezes o clero teve de conceder certas liberdades, levando em conta o peso destas crenças heréticas dentro do contexto regional em que elas se apresentavam, culminando em uma circularidade cultural.

Se em uma religião com um clero tão organizado e com pretensões universais vemos a existência de uma dificuldade de homogeneidade, o que resta aos mitos pagãos que dominaram por muito tempo o norte da Europa? Hilda Davidson nos traz uma ideia de como seria:

Para o homem comum, os mitos podiam ser muito limitados em seu significado, e suas ideias religiosas muito fragmentadas e superficiais. [...] Ele talvez encontrasse maior satisfação nas crenças populares que formavam uma grande parte da herança pagã, para muita gente. Muitas pessoas deviam dar mais atenção aos espíritos da região, por exemplo, do que aos grandes deuses. (DAVIDSON, 2004, p. 181)

Esta facilidade em honrar diferentes deuses, aceitar a sua coexistência, mesmo quando houvesse questões conflituosas, facilitou a conversão ao cristianismo, mas ao mesmo tempo gerou uma situação de atrito, pois ao se converter ao cristianismo se perdia a opção de honrar diversas divindades simultaneamente. Este caráter monoteísta foi amenizado pela existência de santos, que acabavam adquirindo características aos quais eram-lhes atribuídas atitudes consideradas louváveis não

apenas aos preceitos cristãos, mas que englobassem conceitos como coragem, honra e sacrifício, tão caros ao herói do Norte. Hilda Davidson nos traz o exemplo de como no século VII o rei Redwald de East Anglia desejou erguer em sua igreja um altar para dignificar o sacrifício de Cristo, mas ergueu também outro, menor, para oferecer vítimas aos demônios, esta atitude que está muito longe de ser algo infantil ou caçador, é um reflexo do modo politeísta de venerar os deuses e a dificuldade de implantar uma racionalidade e prática monoteísta (DAVIDSON, 2004). Enfim:

Ressalta-se, assim, a complexidade do processo de conversão e implantação do cristianismo no Ocidente Medieval, configurando-o pelo viés da síntese, das adaptações e influências recíprocas entre as tradições diversas. E, como soem ser as sínteses, sujeitas a determinantes vários, a condicionamentos espaço-temporais que são menos a negação do caráter cristão auto-proclamado de religião universal do que uma das manifestações deste seu anseio de realização. [...] Premido por realidades econômicas, vínculos políticos e relações sociais de feições e limites locais, esse mundo preservou o sonho da unidade e buscou efetivá-lo em reinos e impérios. Construções efêmeras, vergaram frequentemente sob o peso das particularidades triunfantes. (BASTOS, 2003, p. 21-22)

Como podemos ver com Mário Jorge da Motta Bastos, a Igreja se encontra flexionada pelo tempo e espaço em que está inserida e por suas pretensões serem diferentes do que o panorama permite, de modo que ela acaba se adaptando. Vemos isso na estrutura de distribuição das dioceses na Inglaterra que está conectada diretamente com a localização da nobreza, o que contraria os projetos clássicos. Há uma imensa discrepância, pois ao invés de haver doze dioceses em cada província o que acontece é a existência de treze ao sul do Humber e apenas duas ao norte. Além disso há uma grande dificuldade para organizar as dioceses em um modo operacional romano, ou seja, com as sedes episcopais nos aglomerados centros urbanos. Na Inglaterra esta distribuição é muito flutuante, variando muito as que dependem do sucesso ou fracasso do local em que se situam. Embora esta forma de organização pareça caótica, ela deu a flexibilidade necessária a sobrevivência destas dioceses, pois em outros modelos mais rígidos vistos nas igrejas continentais, muitas fracassaram exatamente por depender diretamente da estabilidade (BARLOW, 1988, p. 26).

Quanto às pequenas igrejas paroquiais, no século XI praticamente cada vilarejo possuía a sua. Pela grande quantidade de igrejas paroquiais a disponibilidade de terras pertencentes à paróquia eram muitas vezes apenas o suficiente para sustentar um único padre, e documentos legais do século XI citam igrejas que não haviam nem

sequer o *status* de igreja paroquial, sendo consideradas apenas “igrejas de campesinas” pois não possuíam nem sequer um cemitério adjunto, e seus direitos ficavam ainda mais obscuros do que os possuídos pelas igrejas paroquiais. Estas igrejas foram crescendo de certo modo à parte da influência das igrejas das dioceses, pois muitas vezes falhavam em fazer subdivisões para auxiliar no controle desta quantidade vasta de pequenas igrejas locais. Parcela considerável destas igrejas eram fruto de um investimento particular e em propriedades particulares, e em não raras ocasiões eram acrescidas de moinhos e currais para que se tornassem produtivas. Nestes casos o dono da terra apontava o padre que iria pregar em sua igreja, ou seja, era feita uma investidura laica (BARLOW, 1988).

Segundo Frank Barlow a situação destes padres na Inglaterra não ficava muito longe da situação de servidão dos camponeses das redondezas e as terras em sua posse não eram muito mais consideráveis, embora sua posição seja muito maior em influência. Ele ainda destaca a profunda ligação entre o padre paroquial e a comunidade, fazendo com que certas condutas não ortodoxas ocorressem com alguma frequência, mas não torna correta uma generalização e a descrença de que muitos padres se comportavam de acordo com os dogmas do momento, e um grande volume de instruções foram escritas para guiar este clero das paróquias em como proceder e dando-lhes materiais para sermões, em destaque temos as obras de Ælfric de Eynsham⁹⁴, que no fim do século X escreveu o *Catholic Homilies* e Byrhtferth of Ramsey⁹⁵ que no princípio do século XII escreveu o seu *Manual*, que era um livro de práticas para o clero (BARLOW, 1988).

As ligações da igreja na Inglaterra com a autoridade papal de caráter oficial se resumiam a dois aspectos: o primeiro dizia respeito ao poder papal de conferir autoridade metropolitana as arquidioceses, e este nunca foi questionado. Quando não houvesse a possibilidade de se dirigir diretamente ao Papa, formas simbólicas de seu poder eram utilizadas para marcar a sua presença. No século XI tornou-se costumeira a visita anual dos bispos à Roma, o que nem sempre foi habitual pelos perigos que representavam uma viagem de tão longa distância. O segundo aspecto refere-se ao

⁹⁴ Ælfric de Eynsham foi um abade inglês educado no mosteiro beneditino de Old Minster, viveu entre 955 e 1010 e escreveu vasta obra, que inclui hagiografias, comentários bíblicos, manuais para a vida eclesiástica, homilias, dentre outros.

⁹⁵ Byrhtferth de Ramsey foi um padre e monge no Abadia de Ramsey, ele viveu entre 970 e 1020 e escreveu diversas obras como hagiografias e até obras de cunho histórico.

pagamento anual que a Inglaterra fazia à Roma, um tributo chamado *Romescot* ou *Peter's Pence*. Outros assuntos oficiais eram muito raros e esporádicos, o que muitas vezes fazia parte das queixas do clero inglês que se sentia negligenciado pela sede de Roma. Apesar disso, a devoção da Inglaterra à Roma não deve ser posta em dúvida, segundo Barlow:

The position was, then, that the papacy had not yet given his full attention to England, and that England still sought on occasion and when considered appropriate the help of the pope. [...] The connexion between England and Rome was slight, but devoted; the relations between church and state in England were most intimate. The anglo-saxon kings had been exceptionally pious, and their rule was theocratic.⁹⁶ (BARLOW, 1988, p. 33)

Esta conexão entre o poder temporal e o espiritual eram vistos de forma extremamente clara nas divisões de poder na Inglaterra. O rei ao assumir um compromisso teocrático na sua administração, esperava dos bispos uma divisão na tarefa administrativa de seu reino, e Edward, *the Confessor* definiu os bispos como guardiões espirituais que deveriam ser uma contraparte dos *earls*, criando uma parceria a quem as pessoas do reino deveriam recorrer. Em casos de ausência do *earl* o bispo presidia a corte, e ambos deveriam prover a justiça na comunidade tanto na lei laica quanto na canônica. Como diz Barlow eles eram “the twin pillars on which the public government of the king was based”⁹⁷ (BARLOW, 1988, p. 34).

Este era o cenário pré-invasão e estabelecimento normando. Após a Batalha de Hastings e o início da linhagem normanda no trono inglês, alguns aspectos importantes se modificaram. O número e o tamanho das dioceses não são alteradas até Henry I (reinou entre 1100 - 1135) fundar Ely e Carlisle, mas algumas sedes episcopais tiveram sua localização adulterada⁹⁸, de acordo com os preceitos da lei canônica. Todavia, cada vez mais as dioceses iam subdividindo-se na gestão de um maior número de arquidiáconos, os quais variavam em quantidade dependendo do tamanho do bispado, causando um efeito centrífuga da disposição do poder clerical. A ideia de uma hierarquia medieval que devia ser severamente adotada era desejada,

⁹⁶ Tradução da Autora: "A postura era, então, de que o papado ainda não havia dado sua total atenção à Inglaterra, e que a Inglaterra ainda sofria nas ocasiões onde se considerava apropriado a ajuda do papa. [...] A conexão entre a Inglaterra e Roma era tênue, mas devota. As relações entre igreja e estado na Inglaterra eram muito íntimas. Os reis anglo-saxões foram excepcionalmente fiéis, e seu governo era teocrático."

⁹⁷ Tradução da Autora: "Eram os dois pilares em que se baseava o poder público do rei."

⁹⁸ Há diversos exemplos na história inglesa, mas apenas para citar algumas temos Lichfield que foi movida para Chester e posteriormente para o monastério de Coventry; Sherborne para Old Salisbury; Selsey para Chichester; Elmham para Thetford, etc. (BARLOW, 1988, p. 122)

e neste aspecto eram seguidas as intenções e propostas de William para o reino da Inglaterra, que pretendia organizá-la e unificá-la. Em um primeiro momento isto significava submeter à diocese de York à Canterbury, e, portanto, a primeira deveria atender aos sínodos de Canterbury com seus sufragâneos. Apesar do sucesso com York, William não conseguiu resultado semelhante com a Irlanda e a Gália, que embora tenham tido suas dioceses sob o domínio de Lanfranc acabaram desenvolvendo intenções nacionalistas (BARLOW, 1988, p. 123).

Outra modificação era que William tinha a intenção de implantar uma separação dos julgamentos que deveriam ser liderados por clérigos ou leigos. Segundo a historiografia, ele teria se impactado pela falta de limites entre a vida temporal e espiritual no reino da Inglaterra, e acreditava que os assuntos espirituais deveriam ser julgados pelos homens competentes da igreja dentro dos princípios e determinações da lei canônica e episcopal e que os assuntos de ordem temporal deveriam ser julgados pelos homens ilustrados na lei costumeira. Em 1072 ele determinou que as cortes para assuntos religiosos deveriam ser de responsabilidade da igreja e precisaria se dar em separado das cortes das subdivisões administrativas dos condados. E de fato no século XII desenvolveu-se na Inglaterra uma série de cortes cristãs que possuíam uma hierarquia para lidar com os mais diversos assuntos considerados de uma forma mais ou menos arbitrária como um assunto de ordem espiritual. Porém, os bispos continuaram a estar presentes nas cortes de ordem terrena, e com o passar do tempo exigiram direito de presidir sobre todas as almas e todos os assuntos espirituais, o que acaba por dar-lhes o direito de presidir sobre praticamente qualquer matéria.

Finalmente, o bispo estava sob o poder irrevogável do duque e era responsável de impor a Paz de Deus⁹⁹, uma novidade trazida a Inglaterra pelos normandos. Quanto aos domínios do bispo, a documentação é um tanto quanto nebulosa e diz mais a respeito da constante preocupação de William de receber os impostos corretamente do que dos domínios eclesiásticos. Além disso o bispo devia presidir os sínodos, visitar sua diocese e manter a disciplina eclesiástica. Um dos maiores problemas enfrentados no período foi coibir o casamento ao clero, e mais de um

⁹⁹ A Paz de Deus (*Pax Dei*) foi definida em 989 d.C no concílio de Charroux. Pela primeira vez foi determinado um período de paz e uma determinada "ética" de guerra antes desconhecida.

sínodo em Winchester no século XI debruçaram-se sobre como lidar com os religiosos que já haviam se casado e com os possíveis casamentos futuros.

Os padres paroquiais após a Conquista não sofreram um profundo impacto no seu modo de vida. Por conta de sua pouca influência no panorama geral não sofreram com a vinda de novos clérigos, pois seus pontos de influência não eram vistos como um elemento ameaçador ou de grande importância tática. Mesmo com as pressões para eliminar ou ao menos limitar o casamento, para o clero das pequenas paróquias não houve muito impacto. Porém, o que poderia acontecer, e aconteceu em muitas ocasiões era a igreja paroquial ser concedida a um monastério. Desta forma os dízimos eram revertidos ao benefício do monastério e o padre da paróquia tornava-se mais empobrecido com esta prática, embora uma pequena parcela do dízimo fosse mantido para sua subsistência. Estes recursos nas mãos dos monastérios eram convertidos para propósitos educacionais, construtivos ou caritativos, e possivelmente eram muito melhor administrados pelos monastérios do que de forma individual pelos padres das pequenas paróquias (LOYN, 1991) . Em conclusão:

Many of the innovations in ecclesiastical affairs which followed the Norman Conquest of England worked to sharpen the distinctness of the church as a separate order: the drive to produce a celibate clergy, the acquisition of special courts, the wide application of, and new interest in, canon law, above all, the fierce domestic struggles over all the privileges which were now enjoyed. The church has gained a life of its own, and through internal conflict developed its individual constitution. But the more the church was divorced from folk-law and from traditional customs the more at first it felt the control of the King.¹⁰⁰ (BARLOW, 1988, p. 127 - 128)

Este novo controle vivenciado no reinado normando, era algo nunca vivido pelos religiosos no reino inglês, pois até a legislação eclesiástica ficava sob a supervisão do rei. William I foi ainda mais longe, proibindo que seus barões ou servos pessoais fossem excomungados ou chamados a comparecer a uma corte eclesiástica sem o seu consentimento. Ele ainda exigia que a igreja excomungasse os seus inimigos. A propriedade da igreja em geral era tratada como um baronato e os clérigos como vassalos do rei, pois William I não permitiria que nenhum homem ou classe de

¹⁰⁰ Tradução da Autora: "Muitas das inovações nas questões eclesiásticas que se seguiram a Conquista Normanda da Inglaterra trabalharam para avivar a distinção da Igreja como uma ordem em separado: a unidade em busca de um clero celibatário, a aquisição de tribunais especiais, a vasta aplicação de, e um novo interesse em direito canônico, e acima de tudo, as ferozes lutas internas por todos os privilégios de que agora gozavam. A igreja ganhou vida própria, e através do conflito interno desenvolveu sua constituição individual. Porém, quanto mais a igreja se divorciava da lei popular e dos costumes tradicionais mais ela sentia o controle do rei."

homens se sobressaíssem ou igualassem ao seu poder e status, o que abarcava também os *oratores*, o que pode nos levar a pensar sobre a funcionalidade deste mundo tripartido medieval na Inglaterra. Com isso William I acabou por limitar ainda mais as conexões já frágeis entre Roma e a igreja na Inglaterra pelas suas políticas pouco respeitosas com o Papa Gregório VII.

Apesar de ter deposto os bispos nativos e substituindo-os pelos de sua confiança com maior ligação com o dogmatismo romano, e de ter permitido ser coroado novamente, mas pelos legados papais em 1070 que trazia na realidade mais legitimidade ao seu governo do que uma ação sincera de sua submissão ao poder do vigário de Roma, suas intenções que a princípio pareciam levar a uma união com Roma e transformar a Inglaterra em um reino fiel às decisões do papa. Todavia, demonstrou-se após 1070 não passar de uma série de movimentos estratégicos, pois após o princípio do papado de Gregório VII não houve apoio algum do rei normando para com às intenções papais, e momentos de real tensão emergiram desta configuração, onde o rei normando a cada movimento mostrava que não estava disposto a dividir o seu poder com ninguém no seu novo reino.

Frank Barlow nos mostra o alcance das atitudes de William I para fazer prevalecer seu poder em frente ao domínio do Papa Gregório:

And, with an eye to the prevalence of schism, he insisted that no pope should be recognized within his dominions without his approval. He supported episcopal opposition to the pope's claim to be the universal ordinary, to have unlimited primacy within the church. [...] William allowed no papal legate to enter England between 1073 e 1080, and excluded them almost as successfully from Normandy. He permitted no bishop to visit Rome without his consent. [...] The establishment of the archbishop of Canterbury as primate of all England provided the kingdom with a single supreme ecclesiastical court; and William forbade appeals to go farther than this tribunal without his permission.¹⁰¹ (BARLOW, 1988, p. 129)

Obviamente que o papa tentou reverter esta situação de servilismo à qual parecia estar submetido no reino da Inglaterra. Em 1080 ele enviou seu embaixador, Hubert com cartas papais que deviam ser entregues para William I. Porém, apesar de

¹⁰¹ Tradução da Autora: "E, com um olhar para a prevalência da cisma, ele insistiu que nenhum papa deveria ser reconhecido em seus domínios sem a sua aprovação. Ele apoiou a oposição episcopal à reivindicação papal de ser universal, e ter primazia ilimitada dentro da igreja. [...] William não permitiu que nenhum embaixador papal entrasse na Inglaterra entre os anos de 1073 e 1080, e excluiu-os quase que com sucesso da Normandia. Ele não permitia que nenhum bispo visitasse Roma sem a sua permissão. [...] O estabelecimento do arcebispo de Canterbury como primaz de toda a Inglaterra, proveu ao reino com um único tribunal eclesiástico supremo e William proibiu que recursos fossem além deste tribunal sem a sua permissão."

todos os argumentos utilizados por Gregório VII, o rei apenas concordou em continuar a pagar as esmolas caritativas anuais e manter o pagamento do Romescot. Disputas deste cunho se manteriam até a morte de William I e embora William II tenha se aproximado mais da cúria romana, ainda não seria uma posição de igualdade de distribuição de poderes que se veria na Inglaterra.

Tal era a disposição da igreja na Inglaterra no período normando: uma eterna disputa de influência entre o poder temporal e espiritual que interferia constantemente na vida religiosa no solo inglês, favorecendo instabilidades e regionalismo que afloravam com a falta de união definitiva entre o reino da Inglaterra e Roma e que deveria ditar a disciplina eclesiástica universal. A força dos reis normandos deste período favoreceu este afastamento dos dogmas impostos por Roma e beneficiou os padres de pequenas paróquias permitindo que gozassem de maior liberdade sobre a sua prática religiosa do que em outros locais contemporâneos em outros reinos cristãos, isto fez com que alguns regionalismos conseguissem sobreviver com mais sucesso do que em outros lugares onde os laços com Roma eram mais estreitos do que no reino da Inglaterra e seus dogmas aplicados com maior severidade ou devoção.

Temos que considerar a imbricação entre o poder religioso e político que se dá durante o período medieval, onde prédio eclesiástico acaba 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 através dos seus prédios representativos: o castelo e a igreja. As conquistas normandas eram seguidas por uma fase de construções que consolidavam seu poderio na região. Em Kilpeck não houve exceção, foi construído primeiramente o Castelo de Kilpeck¹⁰² e a oeste do castelo a igreja de St. David¹⁰³, popularmente conhecida como Igreja de Kilpeck.

¹⁰² O Castelo de Kilpeck foi construído em torno de 1090, e posteriormente demolido por ordem do Parlamento Inglês durante o reinado de Henrique VIII, sob exigência de Cromwell que possuía inimigos políticos em Kilpeck.

¹⁰³ Hoje dedicada a St. David e St. Mary, no período de sua construção dedicava-se apenas ao primeiro.

Em 1086 foi feito o Domesday Book¹⁰⁴, e quatro anos depois o Castelo de Kilpeck foi construído. Podemos ver que o efeito gerado pelo levantamento feito pelos homens de William suscitou uma reação quanto à Kilpeck que recebeu a categoria de um grande vilarejo e, portanto, importante ponto para defesa e manutenção da coroa de William. A construção de castelos era uma das primeiras medidas tomadas pelos normandos após a conquista de um novo território, segundo Marjotie Chibnall:

His first acts were to secure his base by building castles at Pevensey and Hastings, and strengthening the fortifications at Dover. In these and in the other castles that he built he placed powerful vassals as castellans. To reward his followers and to ensure the support of a large permanent military force in England he distributed confiscated lands.¹⁰⁵ (CHIBNALL, 2006, p. 45)

Em Kilpeck o castelo foi construído para ser o novo centro administrativo de Archenfield¹⁰⁶ e o novo senhor foi William Fitz Norman, sucedendo ao antigo senhor Cadiand, senhor em Kilpeck sob o reinado de Edward, the Confessor. No Domesday Book é destacado a existência de uma igreja anglo-saxã em Kilpeck. Pelo Book of Llandaff¹⁰⁷ sabe-se que no século VII provavelmente já havia uma igreja neste local. O fato de haver uma igreja em mesmo ponto e contemporânea ao início da cristianização da Inglaterra mostra a importância desta localização às intenções cristãs, principalmente pelo fato de ser uma região fronteira natural.

A construção era uma forma de demonstração, afirmação e manutenção de poder e força. Ao construir uma igreja e um castelo o nobre que os financiava estava demonstrando as suas próprias condições financeiras, e quanto mais suntuosa estas

¹⁰⁴ Trata-se de um documento medieval, relativo a um censo, feito a pedido de William, The Conqueror, que desejava saber o que estava dentro de seus domínios, basicamente para poder devidamente efetuar um sistema de impostos. Portanto precisava saber quantos senhores haviam neste reino há pouco conquistado, e o que estava sob o domínio destes senhores para que estes pudessem prestar contas. Esta documentação está hoje guardada no The National Archives.

¹⁰⁵ Tradução da autora: "As suas primeiras ações eram de assegurar sua base através da construção de castelos em Pevensey e Hastings, e enfraquecer as fortificações em Dover. Neste e em outros castelos que ele construiu foram postos poderosos vassalos como castelãos. Para recompensar seus seguidores e assegurar o apoio de uma grande força militar permanente na Inglaterra ele distribuiu as terras conquistadas."

¹⁰⁶ Archenfield seria um *'hundred'*, ou seja, uma subdivisão administrativa de um país, uma subdivisão que abarcava Kilpeck, e à qual esta era submetida.

¹⁰⁷ O Book de Llandaff (NLW MS 17110E) é um manuscrito medieval do século XII, que tinha por intenção efetuar o registro da história e das propriedades da diocese de Llandaff, além da vida de alguns santos como Teilo e Oudoceus. Parece ter sido escrito para auxiliar na resolução de disputas entre as dioceses de St David's e Hereford sob a supervisão do Bispo Urban. O documento pode ser acessado através do site da The National Library of Wales, através do link: <https://www.llgc.org.uk/en/discover/digital-gallery/manuscripts/the-middle-ages/the-book-of-llandaff/>, acessado pela última vez em 3 de março de 2017.

fossem, maior seria as suas capacidades econômicas, transformando-se também em uma forma de ostentação. Muitos nobres viajavam para conhecer as igrejas circundantes antes de decidir como pedir que fosse construída aquela sob seu patronato, desejando construir uma igreja mais elaborada na região próxima à sua área de influência. Como Malcolm Thurlby diz, ao construir uma igreja e um castelo é assegurado o poder temporal e espiritual e ao mesmo tempo símbolos da cultura normanda se estabelecem na região onde há estas construções (THURLBY, 2002).

Tais símbolos de poder, visíveis à distância, demarcam os domínios, e são dispostos para auxiliar na manutenção dos mesmos. Concomitantemente ao estabelecimento do domínio político, se inicia um controle espacial e visual do território, que assegura as chances de continuidade de soberania, através da disposição bélica estratégica e da intimidação às populações locais diante do poderio e solidez que as construções refletem não só pela sua dimensão física, mas também por serem construções pouco conhecidas no território inglês (CHIBNALL, 2006).

As construções bélicas, distribuídas por todo território inglês, e com grande concentração nas regiões de marca, também serviam como recompensas aos aliados do Rei, parte do espólio devido por serviços prestados nas incursões de conquista. A Conquista Normanda representou um imenso deslocamento de recursos humanos e materiais para o território inglês, e estes deveriam ser alocados, e os homens retribuídos pelos seus esforços.

A travessia do Canal da Mancha significou um transporte de imensas proporções de cavalos, equipamentos, arqueiros e cavaleiros, e estes posteriormente precisavam ser abrigados na logística de ocupação territorial, sendo a ocupação militar o primeiro passo dado após a Conquista. Primeiramente foram estabelecidos os castelos em Hastings e Pevensey, assim como fortificar a fortaleza em Dover, sendo estabelecidos em todos estes locais poderosos e fiéis vassallos, para eles sendo também distribuídas as terras confiscadas. Para muitos dos vassallos estas terras já foram o suficiente para alocar os homens e suplementos que traziam consigo na viagem. Para outros, William decretou que mosteiros e paróquias seriam responsáveis pelo seu sustento (CHIBNALL, 2006). Junto com sua consolidação na Inglaterra, William expande o domínio normando para a região galesa.

Os anos que seguem a Conquista de 1066, são notáveis pelo amplo número de construções, religiosas e bélicas, e pela expansão normanda a Oeste do Offa's Dyke, como é possível verificar no mapa abaixo:

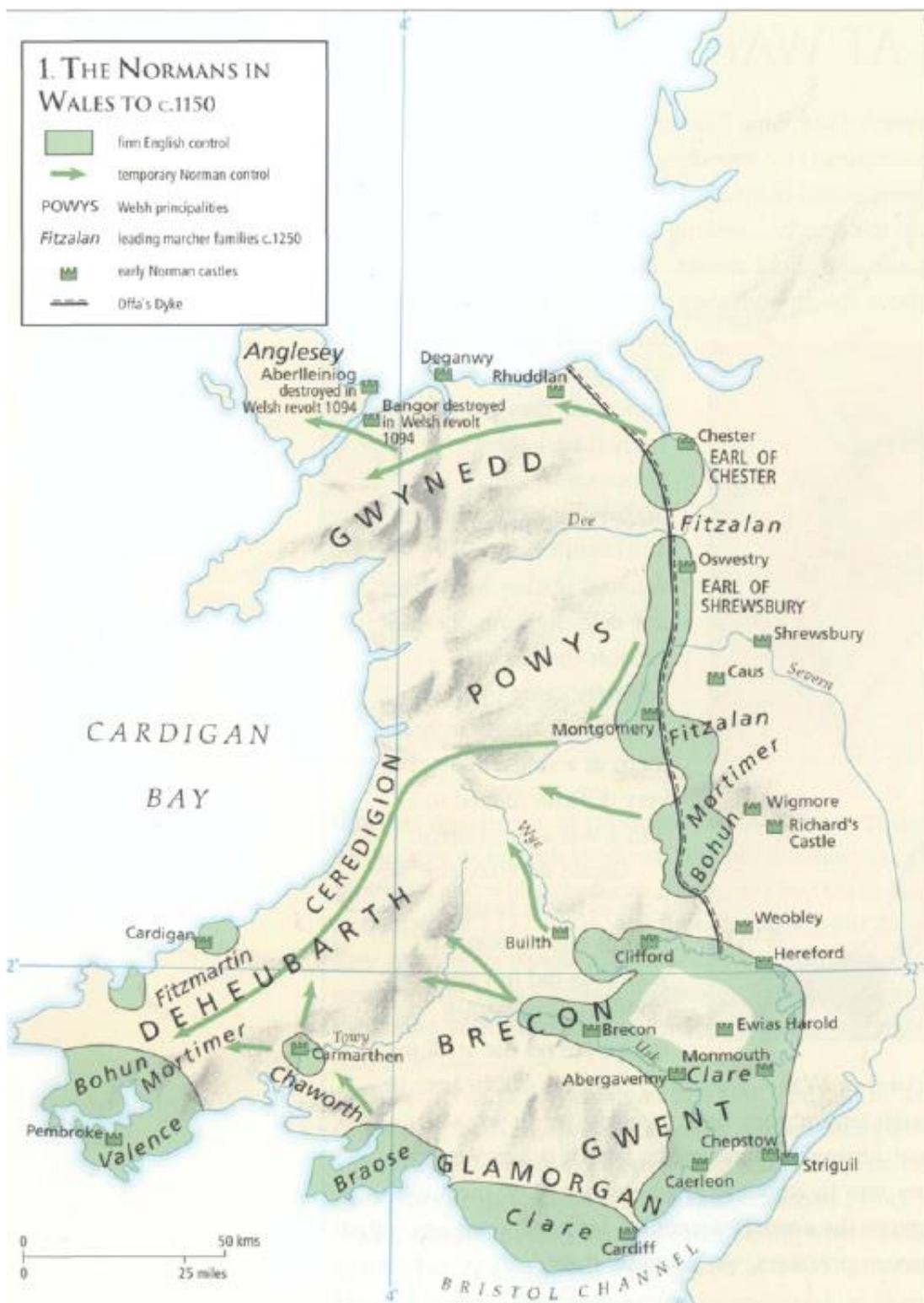


Imagem 12: Mapa das construções normandas. **Fonte:** HOOPER, N.; BENNETT, M. *Cambridge Illustrated Atlas Warfare The Middle Ages 768-1487*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 71.

No campo político relacionado à Marca Galesa, após a Conquista Normanda, vamos ter variados episódios de insurreição e conflito entre os normandos que se estabeleceram na fronteira e que de modo constante tentam avançar para o território galês, havendo momentos de retomada de regiões e prejuízos consideráveis para as ambições inglesas. Temos durante todo o século XII momentos de fragilidade interna para a Coroa inglesa, e neste cenário propício, várias iniciativas galesas que conseguem obter vantagens pela instabilidade inglesa.

Por exemplo, em 1134 temos uma importante vitória dos galeses, que atacam a região de Shropshire, destruindo o Castelo de Caus e recuperando os territórios que os ingleses haviam dominado nesta região

Retornando às questões construtivas, para encerrarmos esta discussão, salientamos que além do claro estabelecimento de dominância da paisagem, definindo assim a ocupação do espaço física e simbolicamente, ainda há um elemento simbólico fundamental na construção do prédio religioso, o que pode ser verificado na disposição dos espaços e dos elementos em Kilpeck. 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 compartilha e desenvolve esse simbolismo. A catedral é um *imago mundi*. (ELIADE, 2011, p. 100)

A arte românica, portanto, materializa este simbolismo e universo religioso, aprisionando na arquitetura e na sua iconografia o imaginário do homem medieval. Ela serve como ferramenta doutrinária e pedagógica, abarcando o mundo do “sagrado, do profano e do imaginário” (ELIADE, 2011). Ao tomar contato com esta arte 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).

Enfim, o prédio religioso - que no medievo organizava boa parte da vida social - era no seu fim um prédio para adoração religiosa, sendo esta, acima de todas as outras, sua função basilar, o que acabava norteando a sua construção e simbolismo. Por ter esta intenção religiosa óbvia, o prédio possuía um caráter doutrinário intrínseco

que se realizava através de suas esculturas e pinturas. A configuração da arquitetura da igreja possuía um notável poder pedagógico aos iletrados que compunham uma parcela massiva da população do período medieval. A sua disposição possui graus de santificação, havendo uma hierarquia na disposição da arquitetura e dos elementos simbólicos. Esta disposição facilita o ensinamento e a passagem da crença e dos dogmas religiosos.

2.2 Chipeete: Kilpeck nos séculos XI e XII

Como vimos anteriormente, a região de fronteira e a delimitação territorial entre a Inglaterra e o País de Gales se davam de modo turbulento e maleável. Quanto à Kilpeck, ou Chipeete, como era denominada no medievo, também se encontrava neste centro de conflito. Até o século IX, quando passou a ser de domínio da Mércia, Kilpeck pertencia ao Reino de Eryng¹⁰⁸, ou seja, pertencia aos galeses. Seu domínio como território inglês se tornou definitivo após a Conquista Normanda no século XI, através do estabelecimento dos *Marcher Lords*, e sendo administrada como uma imperiosa região da Marca Galesa.

Nos concentraremos agora em estabelecer um contexto histórico específico para compreender a situação em que estava Kilpeck no período em que a Igreja de St. David foi erguida. É fundamental o entendimento do cenário em que a Inglaterra se encontrava após a Conquista Normanda, pois a história da igreja de St. David é intimamente conectada ao destino de Kilpeck como região de Marca. A documentação para tanto é escassa, mas traz possibilidades para entendermos o papel que Kilpeck ocupa dentro da Marca Galesa de Herefordshire. Principal documento para entendermos o papel deste vilarejo no contexto de seu reino, é o Domesday Book, que nos traz informações valiosas sobre a ocupação social e a importância atribuída a esta região.

A fim de estabelecer o contexto histórico de Kilpeck, é necessário recuar novamente ao que já falávamos anteriormente, ou seja, ao período de Conquista Normanda. Infelizmente, registros anteriores ao período normando sobre a ocupação e desenvolvimento desta região são poucos e não nos permite uma ampla compreensão sobre Kilpeck, e possivelmente o registro que mais nos fala do passado desta região é um documento proveniente já do século XII, o Book de Llandaff. Considerando estas condições, iniciaremos por um momento de mudança de status para esta região, com especiais relevâncias para o estilo arquitetônico e eventual construção da igreja de St. David.

Após a morte de Edward, *The Confessor* aos 63 anos de idade, o reino inglês ficou com o trono vacante. Ele não teve herdeiros diretos, inclusive diz-se que ele não

¹⁰⁸ O Reino de Eryng era denominado como Archenfield pelos ingleses após a Conquista Normanda.

teve filhos pois decidiu manter-se casto, dado a sua profunda devoção religiosa. Após sua morte a nobreza inglesa escolheu Harold II Godwinson para ser rei, porém William, *The Conqueror* alegou ter direitos ao trono dada uma suposta promessa que Edward havia lhe feito quando este passou seu exílio na Normandia por conta da invasão dinamarquesa em 1013, quando Edward ainda era criança, e sua estadia se estendeu na corte normanda até 1041. Por conta deste laço estreito de Edward com a corte normanda, onde de fato passou boa parte de sua vida, muitos nobres ingleses alegavam favorecimentos de sua parte para com a Normandia. Após a morte de Edward havia um clima de guerra civil por todo o reino por conta deste desequilíbrio político, mas acabou se estabilizando com a vitória de William na Batalha de Hastings.

Fato mais importante para a Inglaterra ocorreu no século XI com a invasão normanda em 1066. A chegada dos normandos causou uma quebra na sociedade anglo-saxã e várias mudanças sociais, políticas e culturais ocorreram a partir de então. Vindos da Normandia eles trouxeram consigo traços da cultura francesa que permanecem até hoje em solo inglês, principalmente na linguística. Porém, assim como fizeram em diversos locais que conquistaram, os normandos também se fundiram à cultura local no momento em que faziam suas políticas, ao invés de abrupta e violentamente reprimi-la. Também não podemos dizer que franceses e normandos compartilharam de uma mesma cultura, embora eles já estivessem estabelecidos e fazendo trocas culturais há bastante tempo na França, a cultura normanda traz muitos elementos que vem de um passado ligado à sua vivência viking.

Avanços arquitetônicos já vinham ocorrendo na Inglaterra desde o reinado de Edward, *The Confessor*. O autor Heinfried Wischermann salienta que em 1045 igrejas de tamanho modesto e sem naves laterais começaram a ser substituídas por igrejas de maior porte e arranjos estruturais e que inclusive foram criadas igrejas em locais onde antes nunca havia tido uma. Em 1050 o Bispo Heremann of Ramsbury¹⁰⁹ havia escrito ao Papa dizendo-lhe que a Inglaterra ganhava mais igrejas dia após dia, por todo o reino, porém é muito difícil determinar o quanto estas estavam influenciadas pelo estilo românico do continente.

¹⁰⁹ Foi um clérigo medieval que teve ofício de bispo entre os anos de 1045 e 1078, data de sua morte. Ele foi bispo de Ramsbury e de Sherborne até as dioceses terem se unificado no Episcopado de Salisbury. Ele visitou Roma em 1050, atendendo a um concílio papal. (Disponível em <http://british-history.ac.uk/report.aspx?compid=34220>, acessado em 6 de janeiro de 2013)

Assim como já foi dito anteriormente, o estilo românico possui muitas variantes regionais, na Inglaterra este regionalismo fez com que muitos estudiosos tivessem dificuldade de determinar esta arte como românica. Segundo Wischermann:

Although the term "Romanesque architecture" was coined by William Gunn as early as 1819, the terminology used in Britain to describe the Romanesque is still undeveloped. Gunn's term has not been universally accepted, and English authors fluctuate between "Norman" and "Anglo-Norman"¹¹⁰ (WISCHERMANN, 2010, pág. 216)

Esta dificuldade em determinar um estilo uno está intimamente ligada à cultura que produziu o prédio e aos simbolismos pertencentes a realidade sócio-cultural, algo que veremos refletido na igreja de Kilpeck. Portanto, se tona inoculo a tentativa de uma definição total sobre um estilo arquitetônico no período medieval, sendo possível estabelecer elementos em comum com a intenção de identificação estilística, mas nunca tendo em mente um fim determinista. Sobre esta grande variedade de influências na Inglaterra, Uwe Geese sentencia a respeito da escultura:

There was a rich Anglo-Saxon tradition of art in England from at least the eighth century, which included influences from the Celtic predecessors of the Anglo-Saxons, as well as traces of the Romans. [...] In the end, Romanesque in England developed under a whole range of widely differing influences, and native forms combined with Scandinavian and Continental styles to form a distinct Anglo-Norman style.¹¹¹ (GEESE, 2010, pág. 320)

Esta longa tradição destacada por Geese não será desprezada, na verdade a veremos reaparecer, ressignificada, em diferentes elementos artísticos desenvolvidos pelos normandos na Inglaterra. Alguns anos após estabelecimento de William I na Inglaterra ele solicitou um censo que o permitiria administrar seu reino. Este documento data de 1086 e chama-se Domesday Book, Kilpeck foi mensurada neste censo e era uma aldeia que localizava-se em torno de 8 km da fronteira com Galês e cerca de 192 km de Londres, descrita com as seguintes características destacadas na tabela abaixo (*Tabela 2*) elaborada através do Domesday Book, na folha 181R¹¹².

¹¹⁰ Tradução da Autora: "Embora o termo 'arquitetura românica' tenha sido cunhado por William Gunn já em 1819, a terminologia utilizada na Grã-Bretanha para descrever o românico ainda é pouco desenvolvida. A terminologia de Gunn não foi universalmente aceita, e autores ingleses oscilam entre 'Normanda' e 'Anglo-normanda'"

¹¹¹ Tradução da Autora: "Houve uma rica tradição anglo-saxônica da arte na Inglaterra desde pelo menos o século VIII, que incluía influências dos celtas, antecessores dos anglo-saxões, bem como vestígios dos romanos. [...] No final, o românico na Inglaterra se desenvolveu sob uma ampla gama de influências muito diferentes, e formas nativas combinadas com estilos escandinavos e Continental formam um distinto estilo anglo-normando"

¹¹² No Domesday Book há a seguinte passagem sobre Kilpeck: "These towns or lands under written are situated on the border of Archenfield. William Fitz Norman holds Chipecce; Cadcand held it in the time

| Dados sobre Kilpeck no Domesday Book | | | | |
|----------------------------------------------------|----------------|---------------------------------|-------------------------|-----------------------------------------------------|
| Subdivisão administrativa | Condado | População Total | Gerido por | Households |
| Archenfield | Herefordshire | 63 Households (Muito grande) | Archenfield | 2 escravos, 57 homens, 4 sem classificação |
| Ploughland ¹¹³ | Senhor em 1066 | Senhor após 1066 | Senhor em 1086 | Rei em 1086 |
| 3 parcelas do senhor, 19 parcelas dos homens | Cadiand | William FitzOsbern | William Fitz- Norman | William I |

Tabela 2: Dados sobre Kilpeck no Domesday Book. **Fonte:** Open Domesday. Disponível em: <http://domesdaymap.co.uk/place/SO4430/kilpeck/>, acessado em 15 de novembro de 2016. Tabela da Autora.

Através deste documento da história inglesa podemos ter uma ideia interessante do status de Kilpeck no século XI. Embora para os padrões atuais Kilpeck seja uma parcela muito pequena da comunidade inglesa, possuindo em torno de 500 habitantes, para o período em que foi escrito o Domesday Book ela era considerada muito grande, possuindo em torno de 315 habitantes, os quais podemos calcular de forma aproximada através do número de *households* registrados no documento. Outro dado importante demonstra o poder de criação de animais, e por consequência de condições de vida, é o dado das terras aráveis ou de criação (Ploughland) que demonstra, se calcularmos, um número aproximado de 176 bois para produção sendo criados no momento do censo, o que é uma criação de animais considerável para o período.

Todavia, o melhor para compreender a representatividade de Kilpeck neste período é compará-la com as outras 358 localidades integrantes do condado de Herefordshire. Deste total de 358 locais, Kilpeck é o 8º maior, sendo que Londres ocupa o primeiro lugar com 119 *households*. Na sede administrativa, Archenfield,

of King Edward. In the demesne are 3 ploughlands, and two bondmen, and four ploughmen, and fifty-seven men with nineteen ploughlands, and they pay fifteen quails of honey, and ten shillings. They do not give other tribute, nor do service except in the army. Value, four pounds."

¹¹³ Medida de terra utilizada na Inglaterra pós-conquista normanda, que definia a área de terra que poderia ser arada no período de um ano, por oito bois (ploughland. (n.d.) *Collins English Dictionary – Complete and Unabridged, 12th Edition 2014*. Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/ploughland>, acessado pela última vez em 20 de novembro de 2016).

Kilpeck é a possuidora de mais households, com 63, como podemos ver na tabela anterior (*Tabela 2*). Após Kilpeck, o vilarejo possuidor de maior índice populacional é Howle (Hill), com 30 *households*, ou seja, menos da metade da população de Kilpeck. Além destes dados documentais, sobre a importância de Kilpeck no medievo, temos o texto de Holly Hayes que nos traz o seguinte:

In the Middle Ages, Kilpeck was a fortified village and home to a thriving community. The castle was large and important enough that King John visited three times within four years. Kilpeck was allowed three medieval fairs, one of them weekly on Fridays. These were probably held on the green just outside the wicket gate. Some of the corbels on Kilpeck Church are scenes from such fairs, such as musicians and the contest of catching a greased pig.¹¹⁴ (HAYES, 2010. Disponível em: < <http://www.sacred-destinations.com/england/kilpeck-church>>. Acesso em: 8 de novembro de 2016)

Kilpeck possuía uma estabilidade econômica e social, e a igreja acabava sendo um reflexo desta realidade, pelo excepcional requinte dado a uma igreja paroquial. Esta estabilidade só será afetada no século XIV, pela chegada da Peste Negra em 1348 na Inglaterra, que acabou por atingir Kilpeck em 1349. Por conta da Peste, os senhores abandonaram o castelo e Kilpeck acabou entrando em declínio, porém este mesmo declínio pode ser o responsável pela sobrevivência do patrimônio deste vilarejo, pois a igreja sobreviveu praticamente inalterada aos novos estilos, como o gótico e aos movimentos como a Reforma Protestante, foi responsável por muita perda patrimonial do medievo.

Quanto à igreja paroquial de Kilpeck, no Book of Llandaff consta que ela foi cedida à sé episcopal de Llandaff no século VII, e permaneceu desta forma até a invasão normanda que colocou Kilpeck anexada a sé de Hereford. Porém em 1134 ela foi cedida a Abadia de St. Peter, Gloucester. Em fato, apesar de Kilpeck estar sob a sé de Hereford, na verdade era patronato de Eishop de Ayorcester, o que forneceu uma oportunidade de invadir o condado adjacente (OLIVER, 1885).

A diocese de Llandaff não aceitou pacificamente a perda de Kilpeck de sua sé, e utilizou-se do Book de Llandaff para justificar sua legitimidade sob a igreja e seus

¹¹⁴ Tradução da Autora: “Na Idade Média, Kilpeck era uma aldeia fortificada e lar de uma comunidade próspera. O castelo era grande e importante o bastante para que o Rei John o visitasse três vezes em quatro anos. À Kilpeck era permitida três feiras medievais, uma delas ocorria semanalmente na sexta-feira. As feiras provavelmente ocorriam no gramado do lado de fora do portão. Algumas das mísulas são cenas de tais feiras, como músicos e a competição de pegar porco untado”.

fiéis, porém Kilpeck nunca voltaria a ficar ligada a Llandaff. Quanto à devoção da igreja, Kilpeck hoje dedicada à St. Mary e St. David, inicialmente tinha como patrono apenas St. David, e possivelmente foi uma das primeiras igrejas a ser dedicada a este santo, que fora canonizado em 1123 d.C.

2.2.1 A Igreja de St. David de Kilpeck

A igreja de Kilpeck possui uma planta simples em sistema de três compartimentos, que são respectivamente a nave, o coro e a abside. Feita de seixos de pedra de arenito local e com revestimento de silhar, seu telhado é feito com placas de pedra e sofreu uma reforma em 1898. Antes da reforma do telhado foi feita uma reforma geral na igreja em 1864. O único elemento pré-conquista que resta é o canto da divisa entre a nave e o coro, um dos poucos espécimes de estrutura pré-conquista que restaram na Inglaterra. O restante da estrutura foi praticamente toda construída entre 1134 e 1145, contando com poucos acréscimos posteriores que serão assinalados mais adiante. Ela traz elementos construtivos claramente românicos como as paredes grossas, as pequenas e escassas janelas em arco de volta perfeita da nave e da abside, uso de nervuras que vão do teto ao chão, contrafortes e a abside com o teto em abóbada (RCHME, 1931).

A abside, local principal do prédio religioso, possui 3,81m (12½ ft) por 4,19m (13¾ft) e sua área arredondada possui três nervuras acompanhadas com contrafortes e pilastras internas que a dividem em três partes, cada uma com uma pequena janela com topos arredondados e bases planas; a abóbada possui acabamento em gesso, e em seu centro possui nervuras que se unem em seu topo com quatro figuras grotescas que saem da ponta de cada uma, juntando-as. As nervuras se apoiam em capitéis ornados com figuras abstratas e fazem uma continuidade até o chão. O lado externo da abside constituída em pedra foi reformado no século XIX, pois a pedra estava muito desgastada, mas o beiral do telhado que conta com um conjunto de mísulas não fez parte da reforma.

Quanto ao coro este mede 4,26m (14ft) por 5,18m (17ft) e possui na parede Norte uma janela do século XIII com o topo em trifólio, o arco traseiro data do século XII e possui ornamentos em forma de zigue-zague, tipicamente normando; na parede Sul possui outra janela, esta do século XIV, de maior proporção que a janela Norte, mas também com o topo em trifólio. Duas mísulas originais foram retiradas de suas posições primárias e colocadas como ornamento nesta janela Sul. No coro, ao leste, também há uma porta que foi adicionada no século XIII, com o batente moldado em arco duplo.

A nave mede aproximadamente 6,17m (20¼ ft) por 9,52m (31¼ ft). É nela que permaneceu o elemento pré-conquista, segundo o RCHME, pois a parede possui um alinhamento diferente do edifício e inclina-se de modo considerável em direção ao Sul. Esta angulação é feita com grandes aduelas de pedra que se estendem para dentro dos beirais cerca de 0,30m. Na parede Norte há duas pequenas janelas, típicas da arquitetura românica. As pilastras dos contrafortes terminam no topo com blocos chanfrados salientes à estrutura e possuem elementos em zigue-zague, excetuando-se o contraforte Noroeste que possui como ornamento uma folhagem que o enrosca.

Na parede Sul há uma pequena janela, bastante semelhante as do lado Norte. O elemento de maior destaque da igreja é a porta principal, também situada na parede sul, composta por uma série de imagens esculpidas, num arranjo bastante complexo que inclui dragões, um *green-man*¹¹⁵, folhagens e entrelaçamentos, bestas grotescas, serpentes, peixes, pássaros, etc. e data da construção original da igreja. No tímpano da porta há uma árvore com frutos, algo pouco convencional, já que de forma tradicional no tímpano costuma haver uma imagem de Cristo em Glória ou referente a ele. Os contrafortes da parede Sul são semelhantes aos da parede Norte, e possuem cabeças grotescas os coroando ou ramificações fazendo-lhes adorno.

As características arquitetônicas e estilísticas gerais da Igreja de Kilpeck também possuem um teor simbólico dada a uma repetição de distribuição em 3, número simbólico fundamental no cristianismo pela sua ligação à representação da Santa Trindade. Tem-se três compartimentos principais, três janelas na nave e três janelas na abside, representando três luzes. Somando as janelas tem-se 6 luzes, os "*Six Days of Creation*"¹¹⁶ e com a porta principal - que era a única no período original da construção - temos o Sétimo Dia. A igreja possui três grandes arcos - *Arches of Glories*, segundo Lewis e Durand - os dois primeiros, o da nave e o do coro, estilisticamente representam uma Cruz, e o último arco, o da abside, representando a luz divina. Enfim, podemos verificar que o conceito de Santa Trindade está mais do que representado na Igreja de Kilpeck, em cada um de seus compartimentos. George

¹¹⁵ Um *green-man* pode ser uma escultura, pintura ou outro tipo de representação de um rosto humano feito ou cercado por folhas. Muitas vezes galhos ou videiras saem dos ouvidos, boca ou nariz e estes frequentemente possuem frutos ou flores. É muito utilizado como ornamento arquitetônico e encontrado em prédios tanto seculares quanto eclesiásticos. Em Kilpeck é possível encontrar incríveis três *green-man* o que de fato é incomum, principalmente o da porta principal.

¹¹⁶ Tradução da Autora: "Seis dias da Criação."

Lewis e Durand salientam somando a abside e o coro há dez contrafortes, o que para eles representa os Dez Mandamentos, que neste contexto são o próprio suporte físico e simbólico da igreja. Quanto à abside, há quatro contrafortes, o que para eles indicam os quatro Evangelistas (Marcos, João, Mateus e Lucas) que apoiam o serviço do padre e o auxiliam ao dar os sacramentos. Estes números (3, 6, 7) se revelam de forma constante em toda a estrutura. Eles se repetem nas cornijas da nave e da abside.

São as mísulas que unem os três compartimentos do prédio, fazendo um contorno em toda a igreja. O conjunto é original do século XII e encontra-se muito bem conservado, restando 80, sendo que duas não constam em seus locais originais das 93 mísulas construídas, analisadas em nossa pesquisa de origem (SANTOS, 2015).

Quanto aos construtores não há nenhuma documentação específica, pois não era recorrente no período medieval arquitetos ou artistas assinarem a sua obra. Sabemos que a igreja foi construída tendo como patrono Hugh Fitznorman, filho de William Fitz-Norman. Posteriormente a senhoria da igreja foi passada ao filho de Hugh, Henry e posteriormente ao seu neto, John. O que há a respeito dos escultores são aferições feitas por George Zarnecki e que são aceitas por outro historiador da arte românica, Malcolm Thurlby. Através de análises comparativas com trabalhos escultóricos próximos, Zarnecki identifica dois mestres escultores que teriam trabalhado também em Kilpeck, relacionando-os a uma escola, mas sem a identificação pessoal dos mesmos. Sobre os trabalhadores, Lionel Cust diz o seguinte:

Local workmen were probably employed, for English workmen were always good to employ, but as they possessed no artistic education or knowledge, or power of design, they were provided with objects from the treasure-chests in the castle or the priory, or perhaps illuminated service books, from which drawings could be made to guide the stonemasons in their copies.¹¹⁷ (CUST, 1917, p. 88)

Esta forma de fornecer materiais inspiradores e guias era bem difundida durante o medievo, onde muitas vezes se buscava trabalhadores locais, porém a desvantagem é que estes trabalhadores não possuíam a experiência artística para ornamentar um prédio específico. Como estas construções estavam sobre o patronato

¹¹⁷ Tradução da Autora: "Provavelmente foram empregados trabalhadores locais, pois trabalhadores ingleses eram sempre bons de empregar, mas como eles não possuíam educação ou conhecimento artístico, ou poder de design, eram providos de tesouros do castelo ou do convento, ou talvez livros com iluminuras, através dos quais poderiam ser feitos desenhos para orientar os pedreiros em suas cópias."

de alguém ou de alguma instituição não havia muito espaço para inventividade individual, ou seja, os trabalhadores deveriam reproduzir o que lhes era pedido pelo escultor chefe, e este estava subordinado ao patrono que o contratara. Para solucionar o problema da inexperiência, muitos objetos em metal ou madeira eram oferecidos aos trabalhadores como modelo. Porém Cust tem críticas muito ácidas aos artesãos ingleses, dizendo inclusive que na Inglaterra "Her craftsmen were always serviceable, but lacking in imagination."¹¹⁸ (CUST, 1917, p. 88). Deste modo, ele acaba definindo estes trabalhadores como pouco criativos e inventivos e culpando-os por uma suposta lentidão e atraso da arte na Inglaterra. Nesta pesquisa iremos por outro viés, pois não se considera atraso, cópia ou falta de inventividade os elementos na igreja de Kilpeck, ela nos mostra uma apropriação de elementos específicos que serviam àquela comunidade e suas imagens não são usuais, nem mesmo fora da Inglaterra, mostrando sua originalidade e a circularidade cultural particular que ocorre na seleção dos elementos iconográficos.

Em 1931, The Royal Commission on Historical Monuments of England¹¹⁹ fez uma avaliação dos monumentos históricos no sudoeste da Inglaterra, editando um catálogo sobre Herefordshire, com especial atenção à Catedral de Hereford. Neste levantamento Kilpeck foi tratada entre as páginas 156 e 161 e foi feita a planta da igreja (*Imagem 13*) a baixo:

¹¹⁸ Tradução da Autora: "Seus artesãos eram sempre úteis, mas com falta de imaginação."

¹¹⁹ The Royal Commission on Historical Monuments of England (RCHME) era um órgão consultivo do governo inglês criado em 1908 que tinha como responsabilidade documentar edifícios e monumentos de importância histórica, arqueológica e arquitetônica da Inglaterra. Este órgão acabou unido ao English Heritage em 1999.

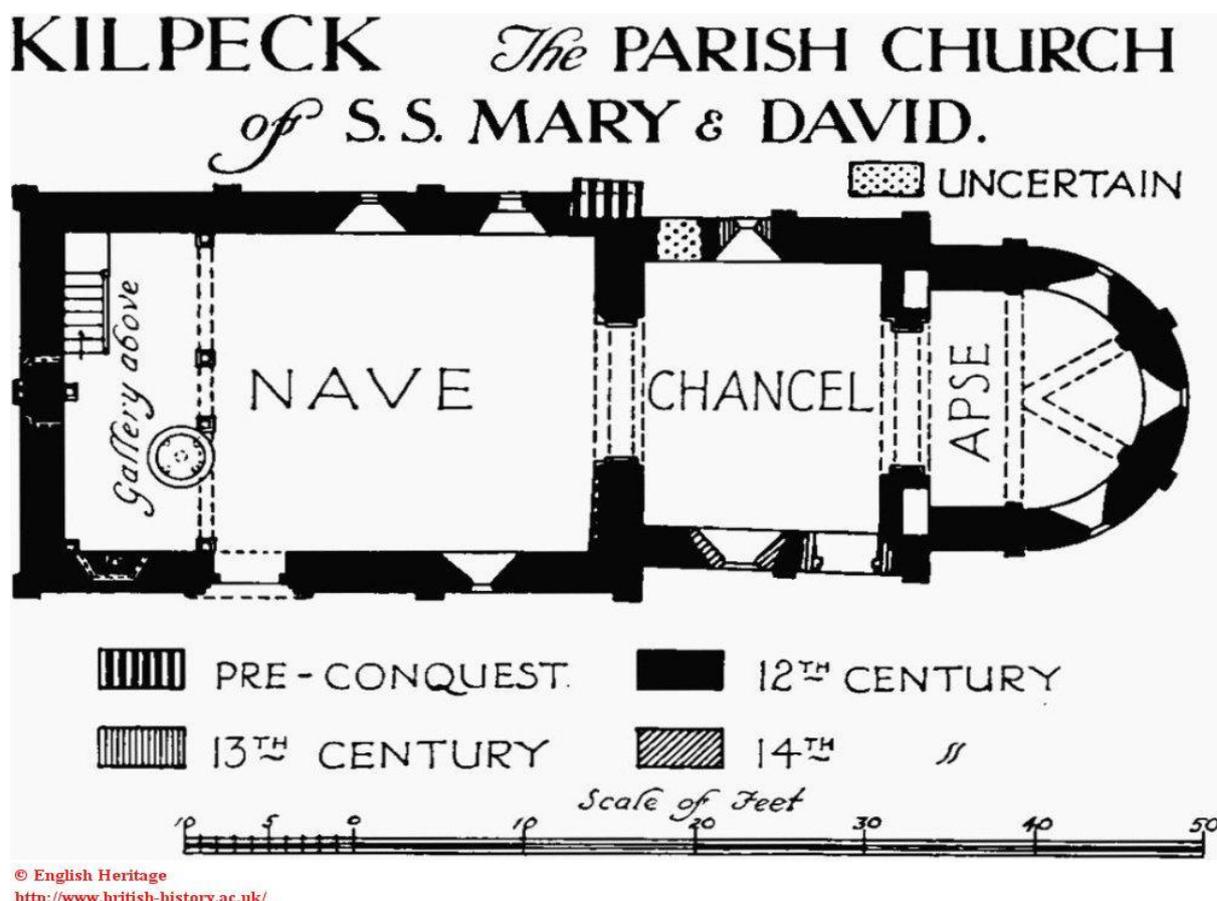


Imagem 13: Planta da Igreja de Kilpeck. **Fonte:** *The Royal Commission on Historical Monuments of England. Kilpeck', An Inventory of the Historical Monuments in Herefordshire, Volume 1: South West (1931), pp. 156-161.* URL: <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=124343>.

Na planta é possível ver os períodos históricos em que ocorreram modificações na estrutura ou na decoração da igreja de Kilpeck. A Igreja se encontra muito bem conservada com poucas alterações ou restaurações feitas na sua construção. Ela é um patrimônio cardeal, pois é o melhor e mais bem preservado exemplo de arte românica da Escola de Herefordshire.

A Igreja, como já foi explicado anteriormente, sofreu poucas alterações, sendo que as mais substanciais foram as duas janelas e uma porta acrescentadas posteriormente, ao estilo gótico, marcadas na legenda do século XIII e XIV da Imagem 13 e a adição de uma proteção de metal sob o pórtico da porta no século XIX; ela não foi depredada no período da Reforma Protestante quando muitas igrejas inglesas perderam parte ou totalidade de sua iconografia e decoração. As políticas de Thomas Cromwell também não afetaram a igreja e por fim esta sobreviveu ilesa aos bombardeios da I e II Guerra Mundial que foram responsável pela perda massiva de

construções e material *in situ*. Isto tornou esta igreja um patrimônio arquitetônico e iconográfico importantíssimo do período românico medieval inglês.

Podemos ver o quão prodigioso é esta igreja ter se preservado através do artigo de Holly Hayes cujo trecho segue abaixo:

Remarkably, Kilpeck Church has remained mostly unchanged over the 850 years since its construction. It probably escaped the usual alteration and expansion due to the village's decline in prosperity - the Black Plague hit the area in 1349 and the castle was neglected by absentee landlords. Its sculptures somehow survived the iconoclasm of both the Reformation and the Civil War, and the interior escaped major Victorian renovations. The escape from Puritan damage is especially remarkable, given that Kilpeck Castle was a Royalist garrison that was captured by Cromwell's men (in 1645), and subsequently demolished by order of Parliament.¹²⁰ (HAYES, 2010, ONLINE)

Vê-se que modificações e até mesmo destruições aconteceram muito próximas à Igreja o que torna sua preservação importante, talvez se deva à Peste Negra como cogitou Hayes, mas não há certeza do motivo pelo qual ela sobreviveu quase inalterada até os dias atuais, uma outra possibilidade é a localização da igreja razoavelmente remota com relação aos grandes centros urbanos, fazendo com que ela permanecesse de certa forma mais distanciada dos acontecimentos que ocorriam em outros locais de maior efervescência urbana. Para concluir, a citação do RCHME:

The church is a particularly rich example of late Romanesque work; the figures on the chancel-arch and the S. doorway are very remarkable, and these, together with the unusual and somewhat Scandinavian character of the rest of the ornament render the building one of the most interesting in the country. The pre-Conquest fragment at the N.E. angle of the nave is one of the few surviving fragments of that period in the county. Among the fittings the font, the 12th-century stoup and the 17th-century gallery are noteworthy.¹²¹ (RCHME, 1951, p. 161)

¹²⁰ Tradução da Autora: "Notavelmente, a Igreja de Kilpeck se manteve praticamente inalterada por mais de 850 anos desde a sua construção. Provavelmente ela escapou da alteração usual e expansão por conta do declínio da prosperidade do vilarejo – a Peste Negra atingiu a região em 1349 e o castelo foi negligenciado pelos proprietários ausentes. A suas esculturas de algum modo sobreviveram à iconoclastia, tanto da Reforma e da Guerra Civil, e o interior escapou de grandes renovações Vitorianas. A fuga das modificações Puritanas é especialmente notável, dado que o Castelo de Kilpeck era uma guarnição monarquista que fora capturado pelos homens de Cromwell (em 1645) e posteriormente demolido por ordem do Parlamento."

¹²¹ Tradução da Autora: "A igreja é um exemplo particularmente rico do trabalho Romanesco tardio; as imagens no arco da abside e a porta Sul são notáveis, e estas, junto com o incomum e de caráter escandinavo do resto dos ornamentos, fazem do prédio um dos mais interessantes do país. O fragmento pré-conquista no ângulo nordeste da nave é um dos poucos fragmentos restantes do período no país. Entre os acessórios, a pia batismal do século XII e a galeria do século XVII são dignos de nota."

A igreja nos apresenta com alto teor de sofisticação iconográfica e um alto nível de execução do artífice. A preservação deste conjunto, este com poucas modificações, nos permite uma boa visão da totalidade da configuração iconográfica, principalmente por ter preservado a disposição espacial original de quase todos os seus elementos. Podemos ver também em sua malha, variados níveis de competência técnica, de modo que podemos verificar o trabalho de artífices com níveis diferenciados de experiência.

O refinamento técnico encontrado nesta pequena igreja, se deve ao fato de termos um forte *Marcher Lord*, operando nesta região, consolidando sua influência política através das obras que financiava, o que possui um efeito direto sobre os detalhes escultóricos que vemos na igreja de Kilpeck. O modo que sua política é operada na fronteira belicosa entre Inglaterra e País de Gales também traz efeitos ao conjunto iconográfico, salientando as trocas culturais que são estabelecidas em regiões de fronteiras, conforme veremos a seguir.

2.3 Fronteiras Culturais: relações preservadas no arenito

Vimos até então a constituição histórica e política da região da Marca Galesa. A iconografia de Kilpeck pode nos auxiliar de diferentes modos a ter uma compreensão mais profunda sobre as interações estabelecidas nesta região.

Logo no portal da igreja de Kilpeck, temos no fuste oeste, localizado no colunelo interno do lado esquerdo do portal, duas figuras de guerreiros (*Imagem 14*). Ao contrário do que somos levados a pensar em um primeiro momento, não se tratam de guerreiros normandos, mas sim de dois guerreiros galeses. Tal identificação da origem histórica destes guerreiros já foi feita por Thurlby (2002), e pode ser claramente defendida pelas vestimentas que ainda podem ser identificadas com clareza.

Estes dois personagens ocupam a totalidade do colunelo, o preenchendo por completo, desde a base até o capitel. Podemos identifica-los pelo padrão de suas vestimentas e o cinto amarrado em intrincado nó na cintura. Ambos são barbudos e usam uma espécie de barrete pontudo, que não cobre todo o seu cabelo, pois é possível ver o volume de cabelo logo abaixo do término deste.



Imagem 14: Fuste Oeste do Portal de Kilpeck.
Fonte: <https://flic.kr/p/5rYfvP>, acessado pela última vez em 14 de 2017. Corte da autora.

O guerreiro de cima empunha em sua mão direita um machado de batalha, que descansa em seu ombro. Já sua mão esquerda segura a ponta da vegetação que os

rodeia. O inferior traz em sua mão direita uma espada, que assim como o guerreiro superior, descansa em seu ombro, uma espada. Sua mão esquerda encontra-se levantada, exibindo a palma de sua mão. Eles são unidos por ramificações de folhagens, que fazem uma trama através de seus corpos.

Eles se encontram no colunelo interior, estando mais próximo da entrada na igreja, como se a estivessem adentrando. Afirmamos isso, pois como podemos ver no detalhe abaixo (*Imagem 15*), os dois guerreiros trazem os pés virados em direção à porta da igreja, como se estivessem caminhando em direção a ela. Seus rostos



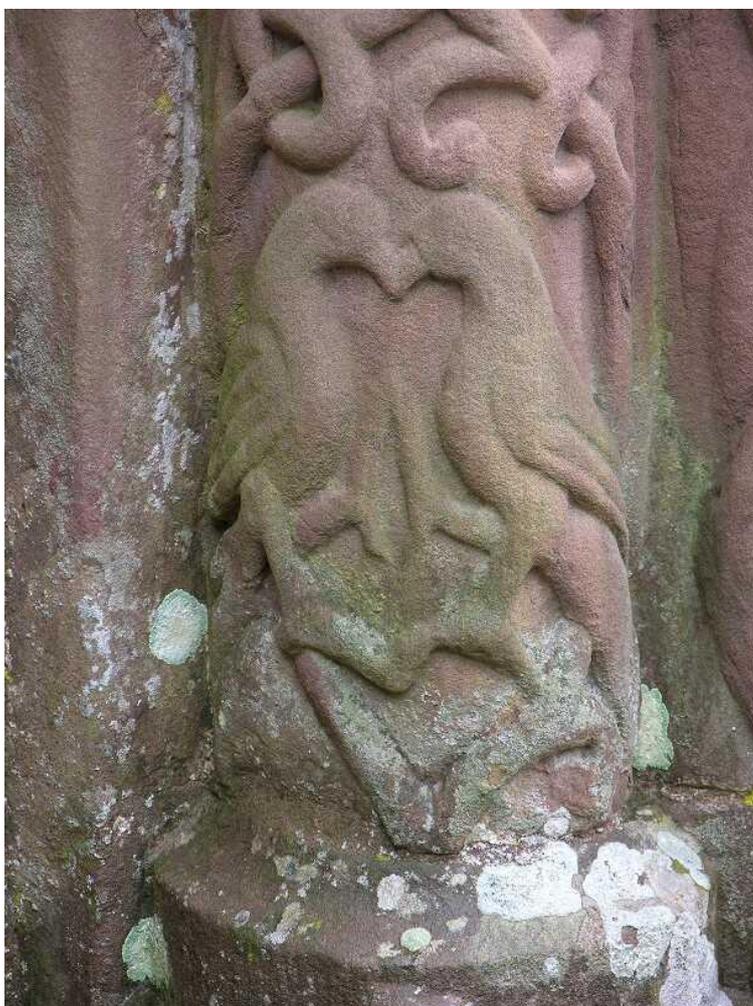
Imagem 15: Detalhe do fuste oeste de Kilpeck. A direita: guerreiro superior. A esquerda: guerreiro inferior. **Fonte:** <https://flic.kr/p/fyX3YQ>, acessado pela última em 20 de março de 2017. Corte da autora.

também estão voltados para o portal. Podemos ver com detalhes as mãos e os gestos dos guerreiros esculpido. Suas armas são seguradas em descanso, de modo que sabemos o seu ofício, mas não há necessariamente hostilidade. O gesto de aceno do guerreiro inferior, que parece cumprimentar com sua mão aberta, também denota um sinal de paz. Uma interpretação possível para o ato do guerreiro superior de se segurar à vegetação, poderia ser o fato dele estar conectado às suas origens. Há uma ideia de convivência, de possibilidade de coexistência neste espaço físico, entre agentes, que em outras situações, são naturalmente inimigos.

A igreja, sendo o epicentro do convívio comunitário no medievo, acaba sendo um catalizador para esta região conturbada, onde a presença de indivíduos que representam um conflito pela dominância daqueles que são os patronos desta igreja, podem comparecer.

Outra possível interpretação seria a de guerreiros protegendo a Igreja. Todavia, as armas que são carregadas pelos guerreiros encontram-se em posição de descanso, de modo que nos parece mais provável a primeira hipótese, que sugere a possibilidade da presença dos guerreiros nesta igreja paroquial. A função de proteção fica à cargo das figuras no capitel dos guerreiros, no enfrentamento do basilisco e do leão, como trabalhado no capítulo anterior, ao tratarmos do site-specific.

Ainda no portal, desta vez no fuste leste, no colunelo interno da direita, temos próximo a base uma imagem de dois bombos que encostam seus bicos um no outro, assim como suas patas (*Imagem 16*). A identificação de aves no conjunto escultórico de Kilpeck se mostra como um grande desafio, pois a diferença de uma ave para outra é de muita sutileza, e boa parte da identificação destes animais depende da coloração utilizada pelos artistas em sua composição. Em Kilpeck esta coloração já se perdeu há muito tempo, restando apenas o tom natural do arenito. A alegoria associada às aves



nos bestiários está intrinsicamente conectada ao simbolismo atribuído a esta coloração, pois significados eram agregados às penugens das aves, ao formato de

Imagem 16: Pombos próximos da base do fuste leste, colunelo interno da direita do portal. **Fonte:** <https://flic.kr/p/aMes9H>, acessado pela última vez em 05 de abril de 2017.

seus corpos, e aos seus hábitos naturais. Portanto, uma correta identificação deste grupo de animais fornece rica fonte de informações com relação a sua interpretação.

Felizmente estes animais são retratados por escultores e nas iluminuras medievais com um realismo muitas vezes inesperado para a arte medieval, tão inclinada a nos mostrar lado a lado seres fantásticos com animais de convívio cotidiano. O autor Camille (1992), ao trabalhar com a análise iconográfica das margens dos manuscritos, nos destaca o nível de precisão naturalista com que os animais podiam virem a ser retratados:

It has been argued that the margins are, in fact, the place where we should seek the beginnings of 'naturalism' or even 'realism' in Western art. An ornithologist has dedicated a whole book to describing the 'accuracy' of depictions of birds in a number of gothic manuscripts. How can the margins be at the same time conventional and realistic, so natural, and yet so monstrous?¹²² (CAMILLE, 1992, p. 47).

O mesmo podemos nos perguntar sobre a igreja de Kilpeck. Como podem haver representações tão realistas de animais, como temos com os pombos e diversos outros que encontramos no conjunto misular, como carneiros, urso, cães, coelhos, cavalos (*Imagem 17*), mas ao mesmo tempos os colocarem ao lado de seres bestiais, híbridos, angelicais e diabólicos?

Temos de pensar em uma outra perspectiva para compreender esta questão, através de uma ótica que une o banal e o sagrado, onde compreende que no espaço terreno há o convívio do trivial e do fantástico e ambos são reais e palpáveis. Assim sendo, o que consideramos como fantasioso, é



Imagem 17: Seleção de mísulas da Igreja de Kilpeck.
Fonte: CRSBI. Montagem da autora.

¹²² Tradução da Autora: "Argumentou-se que as margens são, de fato, o lugar onde devemos buscar os primórdios do 'naturalismo' ou mesmo do 'realismo' na arte ocidental. Um ornitólogo dedicou um livro inteiro a descrever a 'precisão' das representações de pássaros em uma série de manuscritos góticos. Como as margens podem ser ao mesmo tempo convencionais e realistas, tão naturais e, no entanto, tão monstruosas".

apenas um outro aspecto da realidade, que é mítica e sagrada, e não deve ser considerada menos real do que os seres com os quais dividimos nosso cotidiano.

Aqui cabe pensarmos novamente no conceito de fronteira, e ver a própria realidade da vida humana no medievo como uma zona em que habitam duas realidades: a vulgar e a sagrada. São espaços e tempos reais, que são compartilhados através das experiências pessoais e também comunitárias. Os objetos e a arte ocupam um local de destaque que faz o caminho de contato entre estes estágios de existência. Em especial quando falamos de relicários, importantes caminhos materiais que intercedem pelo fiel junto ao sagrado, concedendo-lhe milagres. A autora Caroline Bynum (2011), torna esta especificidade da imagem medieval bem clara em sua obra. Podemos compreender os meios pelos quais a iconografia, a escultura, enfim, a materialidade da arte medieval, possui uma característica de presentificação do divino. Bynum nos traz diferentes casos onde as esculturas, de santos principalmente, operam esta ação de intermédio, através do qual o divino se faz presença no plano profano. As obras interagem, choram, sangram e se comunicam, se tornam presença viva, como verdadeiros vínculos que são entre os Homens e Deus.

Indo mais profundamente, estes objetos são mais do que uma ponte, eles são o divino. Como salienta Bynum (2011, p. 34), “people behaved as if relics were the saints”¹²³, deste modo podemos compreender melhor o conceito de imagem-corpo tal como trabalhado por Jean-Claude Schmitt (2007). Reforçando o que já foi dito no início deste trabalho: a imagem medieval não representa, ela corporifica.

As diversas imagens sagradas que vemos em Kilpeck não são meramente decorativas, mas um caminho, um meio de interação com o divino, e uma forma deste divino se fazer presente na vida da comunidade. As alegorias que são utilizadas para retratar o divino são a sua presença na paróquia. Isto refere-se também às imagens que vemos de figuras maléficas, salientando a presença do mal que existe no mundo profano, que é componente da realidade da existência, que deve ser evitado e combatido pelos preceitos cristãos e por meio da fé.

Os pombos de Kilpeck são a presença deste divino, e estes provavelmente remetem a legenda do santo para o qual a igreja foi dedicada, St. David. Outros

¹²³ Tradução da Autora: “As pessoas se comportavam como se as relíquias fossem os santos”.

pombos são encontrados em variados locais na igreja, como outras duas mísulas que encontramos na nave da igreja. As pombas também são alegorias na Idade Média para representação artística do Espírito Santos e de Jesus Cristo, sendo este o papel da Pomba na legenda de St. David, que lhe pousa nos ombros, abençoando e demonstrando sua santidade, sendo este o momento mais retratado da vida do santo na iconografia medieval. Na iconografia medieval a cor em que o pombo vem a ser pintado nos diz muito sobre o seu significado. Em Kilpeck nenhuma das esculturas possui a preservação de algum tipo de pigmentação, de modo que este nível de significado se encontra perdido ao pesquisador. Porém, a cor predominante do período era o pombo vermelho, por representar o sacrifício de Cristo, ao derramar seu sangue pela humanidade.



Imagem 18: Vitrail de St. David na Igreja de St Non's Chapel, em Pembrokeshire. **Fonte:** Phil of Wales, disponível em: <https://flic.kr/p/8vzdMR>, acessado pela última vez em 19 de maio de 2017.

St. David ou Dewi (*Imagem 18*), hoje padroeiro do País de Gales, nasceu provavelmente no ano de 500 d.C.¹²⁴, e faleceu no dia 1^o de março de 589, dia em que ocorrem os festejos em seu nome. Embora tenha vivido no século VI, a maior parte das informações que temos sobre sua vida advém da hagiografia escrita no século XI, por Rhygyfarch ap Sulien (1057-1099)¹²⁵, intitulada *Buchedd Dewi* (Vida de David). Deste modo, a própria historicidade de St. David é questionada pela historiografia atual, que especula que ele fosse apenas um símbolo, e não necessariamente um homem de carne e osso (EVANS, 2007).

Na figura da página anterior, podemos vê-lo com o pombo característico de sua legenda, que faz a demarcação do momento de seu maior milagre. Acredita-se, por conta da hagiografia de Rhygyfarch, que David fora nascido dentro da alta nobreza galesa, tendo como mãe uma freira de Ty Gwyn, posteriormente canonizada como St. Nonnita (conhecida também como Non ou Nonna), e cujo nascimento é fruto de um estupro cometido por Sandde, um dos filhos mais novos do Rei Ceredig de Ceredigion, enquanto sua mãe viajava por Dyfed.

A legenda de David estabelece que mesmo quando ainda se encontrava no ventre de sua mãe ele já mostrava os sinais de sua santidade. Grávida de David, Non vai a uma igreja ouvir a pregação, porém o pároco não conseguiu proferir a missa diante da mulher grávida, sinal de que quando seu filho se tornasse adulto seria um eminente orador da igreja.

Grávida, Non teve de se esconder, e acabaria dando à luz em Caerfai, em Pembrokeshire, onde hoje encontra-se a Capela de St. Non, marcando o local do nascimento de St. David. Diz-se que durante o parto que ocorreu durante uma terrível tempestade, Non teria apertado tão forte uma rocha que teria deixado gravado seus dedos na pedra (CARTWRIGHT, 2007). Ele nasce simultaneamente a um poderoso trovão que a tudo iluminou, e uma rocha fora partida em duas pela força do raio que se chocou contra ela.

Seu mais famoso episódio se dá em Synod of Brefi, onde estava a pregar para um grande grupo de pessoas, e durante este ato o chão se elevou sob os seus pés,

¹²⁴ Há discordâncias e incertezas quando a sua data de nascimento, sendo estabelecida com variações entre os anos de 462 d.C. e 512 d.C. (TOKE, 1908).

¹²⁵ Clérigo normando, filho de Sulien, Bispo de St. David entre os períodos de 1073-1078 e 1079-1086.

formando a colina onde hoje se encontra o vilarejo de Llanddewi Brefi. Neste momento milagroso um pombo branco, enviado dos céus, pousa sobre seu ombro, se tornando o seu mais famoso emblema, sendo também associado ao alho-porro. Por conta desta demonstração de santidade, David acaba sendo declarado arcebispo, por aclamação popular. Foi responsável por fundar igrejas, monastérios e conventos, alguns em conjunto com sua mãe.

Este então prega por uma ordem monástica que preza pelo trabalho dos monges, seu aprimoramento intelectual e pelo controle dos prazeres, sendo que estes devem puxar o arado com sua própria força, dispensando o uso de animais, sua alimentação deve se basear apenas no consumo de água e de pães, após as tarefas diárias, devem dedicar-se à noite às orações e à leitura. Praticante do ascetismo, teve uma vida simples e negava a noção de propriedade, de modo que mesmo referir-se a um objeto como sendo “meu” se qualificava como uma ofensa.

Ele só fora reconhecido pela Santa Sé no ano de 1120, pelo Papa Calisto II, por conta do esforço empreendido pelo Bispo Bernard¹²⁶. Deste modo, a pequena igreja paroquial de Kilpeck se tornou uma das primeiras com dedicação ao Santo recentemente reconhecido pelo papado.

Além dos pombos que encontramos na igreja de Kilpeck que provavelmente estejam representando o santo para o qual a igreja é dedicada, na lembrança do momento em que o Espírito Santo o abençoa, enviando o pombo ao seu ombro, temos no arco que estabelece a divisa entre a nave e o coro da igreja uma imagem que pode ser discutida.

¹²⁶ Bispo de St. David, normando, apontado por Henry I ao bispado. Viveu entre os anos de 1115 e 1148 (BURTON, 1994).

Para Malcon Thurlby (2002) trata-se da iconografia de um padre que estaria segurando em suas mãos um aspersório, porém, em nosso trabalho entendemos esta imagem como sendo uma imagem de St. David, tendo em mãos um alho-porro (*Imagem 19*), esta imagem se encontra na base em ambos os lados do arco. Dado o formato muito alongado, e partido de modo retangular estirado, que dificilmente nos lembra o instrumento de aspergir, pode se tratar da folhagem típica do alho-porro, um dos principais meios de identificação do Santo. Outro indicativo de santidade está na auréola que envolve sua cabeça, colocando esta imagem não como a representação de um simples padre, mas de um homem santificado.



Imagem 19: Figura na base da coluna do arco nave-coro de Kilpeck. Na esquerda, Base Norte, na direita Base Sul. **Fonte:** Disponível em <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 10 de abril de 2017. Montagem da Autora.

Considerando a localização desta imagem na distribuição de figuras do colunelo do arco, este se encontra bem na base de formação do mesmo. Deste modo, ele sustenta o colunelo do arco, sendo a “base” que sustenta a igreja. Sua localização com relação ao público é preciosa, estando à vista da paróquia, salientando a sua força nesta comunidade.

É provável que houvessem outras imagens de St. David na igreja, em pinturas parietais. Porém, todas as pinturas da igreja de Kilpeck estão hoje cobertas por um

estruque branco, parte de um fenômeno comum de encobrimento das pinturas medievais ocorridos na Inglaterra, por questões de gostos estéticos que consideravam as antigas pinturas, muito danificadas, como feias para o aspecto da igreja.

Para finalizar, destacamos a importância do *site-specific*. Primeiramente, em um contexto mais amplo, que não se restringe a localização iconográfica à estrutura arquitetônica, mas ao contexto regional, de modo que podemos verificar a presença de elementos galeses, como os guerreiros, e a dedicação da igreja à um santo que na época recém havia sido canonizado e possui origem galesa. Os elementos que se apresentam como significativos conectores à cultura galesa, nos falam diretamente da localização espacial desta igreja, aliada ao processo de ocupação territorial levado a cabo pelos normandos nesta região. Nos mostra neste aspecto a importância da compreensão da circularidade cultural que ocorre nestas ocupações, não sendo tudo definido a partir da supressão cultural dos povos conquistados, mas de uma simbiose e uma série de negociações que nos permitem ver este amálgama de culturas mesmo em uma pequena igreja paroquial.

O *site-specific* também pode ser destacado na própria distribuição das imagens pela estrutura física da igreja. Os soldados galeses dispostos de modo a adentrar o portal, a figura que vemos no arco divisório que provavelmente representa St. David, que por estar na base “sustenta” o arco de passagem para a parte sacra do edifício religioso, assim como nos fala sobre o papel destas figuras e para quem elas eram pensadas: o arco ornamentado com iconografia é o que se direciona à nave, não aos locais restritos ao clero. Portanto, são produções pensadas nos fiéis que esta igreja frequentava, que deveriam ser utilizadas junto ao sermão do padre e como testemunho físico da presença dos homens ali corporificados no arenito.

Para além desta relação de fronteira zona analisada neste capítulo, que é estabelecida entre a Inglaterra, os normandos e os País de Gales, alimentada e possível pela Marca Galesa, temos uma série de elementos de circularidade e hibridismo cultural que serão explorados no capítulo que segue.

3. ALMOFARIZ CULTURAL NO ARENITO

3.1 Celtæ nas pedras de uma igreja românica

Há uma dificuldade na definição do que seriam os celtas. Antes de poder ser considerado como um povo, este deve ser entendido como tribos diferenciadas associadas a um mesmo grupo familiar linguístico, mas que possuem diferenças culturais e históricas entre si. O que nós atualmente determinamos como *celtas*, não se reconheciam ou dirigiam-se a si através desta nomenclatura:

They called themselves Belgæ, Cantii, Icini, Brigantes, Voconces, Arverni, or by any one of scores of other tribal names. Where contemporary imagination sees a single culture, these ancient people themselves knew dozens of linguistically related groups, each bearing a name derived from an ancestor, a god or a goddess, a totem animal, a sacred location. The word Celt may originally have been one of these tribal names, used by other Europeans as a generic term for the whole people¹²⁷ (MONAGHAN, 2004, p.4).

Muitas dúvidas permeiam a historiografia no que concerne aos povos célticos, havendo uma densa bruma ainda a ser dispersada, conforme surjam novas evidências arqueológicas. A busca por eles se dá normalmente por três caminhos: evidências arqueológicas (principalmente através de construções como Hillforts e Brochs), cultura escrita latina que traz relatos de contatos (que não nos falam muito sobre os celtas na Britânia), e os traços linguísticos¹²⁸ que pode ser rastreado por diversas localidades como Inglaterra, França, norte da Itália, Espanha, Europa Central (KONSTAM, 2006).

As ilhas britânicas viram em seu território o desenvolvimento de uma cultura céltica, que lentamente foram sendo levadas pelas invasões saxãs e o domínio romano para longe do centro da ilha. Indícios arqueológicos apontam que em torno de 700 a.C, um grupo de pessoas começou a migrar para a ilha. Estes vinham, possivelmente, da Europa Central ou do sul da Rússia, movendo-se lentamente durante séculos em direção ao Ocidente. Porém, evidências arqueológicas apontam que mesmo no período da Era do Bronze, povos nativos da Britânia (supostamente

¹²⁷ Tradução da Autora: “Eles se chamavam Belgæ, Cantii, Icini, Brigantes, Voconces, Arverni ou por qualquer uma das dezenas de outros nomes tribais. Onde a imaginação contemporânea vê uma cultura única, essas pessoas antigas conheciam dezenas de grupos linguisticamente relacionados, cada um com um nome derivado de um antepassado, um deus ou uma deusa, um totem animal, um local sagrado. A palavra Celta pode ter sido originalmente um desses nomes tribais, usada por outros europeus como um termo genérico para todo um povo”.

¹²⁸ Foi no século XVIII que o pesquisador galês Edward Lhuyd primeiramente identificou esta tradição linguística céltica. Estabelecendo assim as conexões, através da linguística, de uma cultura céltica finita.

comerciais e o estabelecimento de comunidades que habitavam em castros¹²⁹. Como podemos ver no mapa (*Imagem 20*), a maior parte das fortificações encontram-se nas bordas da ilha, de modo estratégico para prevenção de invasões.

No part of the surviving physical remains of Iron Age Celtic Britain is more spectacular than the fortifications that still dot the British landscape, from the great earthen hill-forts of southern England (such as Maiden Castle) to the imposing stone-built brochs of northern Scotland. While none of these were strong enough to keep out a determined attack by the Roman war machine, they still dominated the landscape, and to the pre-Roman people of Celtic Britain they would have represented the ultimate statement in political, military and social power.¹³⁰ (KONSTAM, 2006, p. 6)

A última onda de imigração céltica para a Britânia se deu através das tribos belgas. O desenvolvimento tecnológico e a abundância agrícola, criaram excedentes que se refletem na riqueza encontrada junto aos túmulos de líderes e nas amplas rotas comerciais estabelecidas. Tal sucesso acabou tornando os celtas um alvo importante para os romanos, tanto pela questão comercial, qualidade das terras, assim como pelo perigo que representavam ao receber auxílio prestado pelas tribos britânicas aos celtas Galeses, ameaçando o domínio romano (MCDOWALL, 2001).

O declínio céltico iniciou-se com o domínio romano. Ainda assim havia um processo de convivência, para além da vida bélica, e da resistência céltica, famosa na figura de Boadicea. Esta convivência se dava principalmente em um tipo de cidade estabelecida pelos romanos, a *Civitas*¹³¹, nas quais eram incluídas as antigas tribos célticas. Os romanos as utilizavam para facilitar o controle dos celtas das regiões rurais. A vinda romana trouxe consigo uma semente do cristianismo, embora neste período a maior parte do exército ainda cultuasse os deuses romanos e assim como os celtas compartilhassem de uma religião politeísta.

¹²⁹ Castros são hoje ruínas provenientes das construções de povos da Idade do Bronze e do Ferro. Castros de grandes dimensões e densa população são chamados de *Cyrtian* nas Ilhas Britânicas. Eles são localizados nos topos de colinas, que permitem no auxílio da defesa em caso de ataques bélicos, e no maior controle dos campos.

¹³⁰ Tradução da Autora: “Nenhuma parte dos vestígios físicos sobreviventes da Idade do Ferro Céltico na Inglaterra é mais espetacular do que as fortificações que ainda marcam a paisagem britânica, desde os grandes castros do sul da Inglaterra (como Maiden Castle) até as imponentes brochs construídas em pedra do Norte da Escócia. Embora nenhum deles fosse suficientemente forte para evitar um determinado ataque da máquina de guerra romana, eles ainda dominavam a paisagem e, para o povo pré-romano da Grã-Bretanha celta, teriam representado a declaração final no poder político, militar e social”.

¹³¹ Na Inglaterra, os romanos estabeleceram três tipos de cidades: as *coloniae*, locais habitados por colonos romanos, as *municipia*, grandes cidades onde todos que ali moravam recebiam a cidadania romana, e as *civitas*, onde habitavam as antigas tribos célticas (MCDOWALL, 2001).

A população céltica inglesa viu um período ainda mais complicado após os romanos iniciarem uma saída gradual da Ilha em 476 d.C, que se estendeu até o início do século X, todavia os últimos soldados foram retirados da ilha em 409 d.C, deixando a Britânia romanizada lutando sozinha contra as invasões. Com a saída romana, invasões de anglos e saxões começaram a despontar na Britânia, e as variadas tribos célticas passaram a ser levadas do interior para os extremos da ilha, perdendo território e domínio político.

Although there is evidence for some amount of contacts between the Celts [...] and the Anglo-Saxons even before the mid-fifth century [...], historical tradition has it that it was in 449 that the first major Anglo-Saxon force, led by Hengest and Horsa, set foot in Britain.¹³² (FILPPULA, KLEMOLA e PAULASTO, 2008, p. 28)

Estas variadas tribos célticas deixaram traços materiais e linguísticos, e também possuem um importante fator na cultura da ilha, mesmo após o cristianismo, através da adaptação simbólica, e do fenômeno da circularidade cultural, como a utilização de elementos e dos locais sagrados já existentes. Exemplo disto é o círculo de pedras de Ysbyty Cynfyn, próximo de Devil's Bridge, onde foi estabelecido uma ocupação cristã bem cedo. Hoje restam apenas quatro das pedras originais, que estão incorporadas à parede do adro da igreja, demonstrando os usos feitos pelo cristianismo de elementos da cultura local (SYKES, 2001). Nesta mesma linha, tal como tentaremos mostrar adiante, também encontramos exemplos em Kilpeck.

Não podemos pensar no fim da cultura céltica, como se esta tivesse sido totalmente apagada do solo inglês pelo advento do cristianismo. A aceitação da doutrina cristã foi lenta, mas aceita por conta de pontos de contatos, que facilitavam a conversão:

There were several reasons for Christianity's eventual acceptance into Celtic society. One of them was the concept of the Trinity. The Celts had certain numbers that were special or significant to them. The number three was one of them. Gods and goddesses in Celtic mythology sometimes had three heads or took three different forms when they transformed and so on. One of the reasons Christianity was accepted was the concept of the Christian and Godhead being a Trinity, or three persons in one God. The fact that the Christian God took three separate forms, which were the Father (creator), Son (savior), and Holy Spirit (sanctifier), was also a concept familiar to the Celts since their own deities took different forms depending on their functions. The doctrine of immortality taught by the Christians was also a teaching that was

¹³² Tradução da Autora: “Embora existam provas de um certo número de contatos entre os celtas [...] e os anglo-saxões, mesmo antes do século V [...], a tradição histórica estabelece que foi em 449 que a primeira grande força anglo-saxã, liderada por Hengest e Horsa, pisou na Grã-Bretanha”.

similar to that of the Celts. The Celtic gods and goddesses were immortal, after all. In fact, the pagan Celtic religion was one of the first to develop a doctrine of immortality¹³³ (GRUNKE, 2008, p.5)

Entre a aceitação e a conversão, há a adaptação e certas continuidades. Estas continuidades serão o nosso foco a partir de agora.

¹³³ Tradução da Autora: “Haviam várias razões para a eventual aceitação do cristianismo na sociedade celta. Um deles era o conceito da Trindade. Os celtas tinham certos números que eram especiais ou significativos para eles. O número três era um deles. Deuses e deusas na mitologia celta às vezes tinham três cabeças ou tomaram três formas diferentes quando se transformaram e assim por diante. Uma das razões pelo qual o cristianismo foi aceito era o conceito de que o Cristo e a Divindade eram uma Trindade, ou três pessoas em um só Deus. O fato de que o deus cristão tomou três formas separadas, que eram o Pai (criador), o Filho (salvador) e o Espírito Santo (santificador), também era um conceito familiar para os celtas, pois suas próprias divindades tomavam formas diferentes, dependendo de suas funções. A doutrina da imortalidade ensinada pelos cristãos era também um ensinamento semelhante ao dos celtas. Os deuses celtas e deusas eram imortais, afinal. De fato, a religião celta pagã foi uma das primeiras a desenvolver uma doutrina de imortalidade”.

3.1.1 De Sheela-na-Gig e Green-Man se faz uma igreja medieval

Iniciaremos esta seção através da análise de um elemento que se encontra esculpido em uma mísula na abside da igreja de Kilpeck. A mísula mais divulgada da igreja de Kilpeck, talvez pelo estranhamento que causa, é a Sheela-na-Gig, que é a imagem de uma mulher que transpassa as mãos por trás de suas pernas e exhibe exageradamente uma vagina de tamanho desproporcional a anatomia feminina.

Quanto às mísulas, devemos destacar que são elementos arquitetônicos que respondem a uma necessidade estrutural para lidar com as forças que o telhado, ou uma cornija, sacada, entre outras estruturas, exercem sobre as paredes. Em muitas igrejas as mísulas apresentam a face lisa, sem nenhum tipo de decoração, principalmente após o Renascimento, no medievo a regra era que estas mísulas fossem decoradas com imagens. Em igrejas barrocas as mísulas em geral possuem motivos decorativos abstratos que seguem as linhas estruturais da mísula tornando-a mais agradável esteticamente.

As mísulas estão presentes desde pequenas igrejas paroquiais até grandes catedrais, e por ser um instrumento estrutural é encontrada em prédios laicos, mas não em casas, pois sua escala e materialidade em geral mais leve não exigem o uso de mísulas, e quando chegam a serem usadas são feitas em madeira, porém em prédios administrativos, geralmente de maior escala, é muito comum a presença das mísulas.

A complexidade técnica das mísulas no período medieval é bem diferente, as mísulas de Kilpeck possuem entrelaçamentos com alto nível de sofisticação técnica, embora as mísulas da Igreja de St-Pierre em Bessuéjols possuam um conjunto dos mais belos e de maior dificuldade de perícia que supera o de muitas catedrais, mesmo em se tratando de uma igreja paroquial.

Em todo o território Europeu no período da arte românica é possível encontrar mísulas, porém o nível de preservação das mesmas dificulta o trabalho de análise, pois muito do conjunto já se perdeu. Uma mísula pode ser utilizada tanto no interior quanto no exterior de uma igreja, mas sua função arquitetônica permanece a mesma, a de fornecer suporte e distribuição de forças. Dentro das igrejas em geral elas servem de suportes a nervuras que não se estendem ao chão e as cornijas.

Quanto à Inglaterra em um período pré-conquista foi-se utilizado mísulas de face lisa, bastante simples e que serviam apenas a um propósito estrutural, não possuindo imagens que lhe conferissem uma carga simbólica. Porém, com a chegada dos normandos e seu novo paradigma arquitetônico, as mísulas ganharam imagens, em geral de animais, de rostos humanos, bestas imaginárias e motivos outros, assim

como vemos em Kilpeck. Estes temas são recorrentes na arte normanda no período românico e o que varia são os animais retratos, a localidade que eles ocupam no prédio, e há imagens específicas que encontramos em algumas localidades apenas, como a Sheela-na-Gig de Kilpeck (*Imagem 21*), que como veremos é um elemento



regional. Ainda **Imagem 21:** Sheela-na-Gig de Kilpeck. **Fonte:** CRSBI, acessado pela última vez em 12 de junho de 2017.

estão

preservadas muitas mísulas deste período na Inglaterra, de modo que podemos citar as igrejas normandas do século XII que ainda possuem boa integridade estrutural

como as de St. John the Baptist, que fica em Hawkchurch, Devon; St. Nicholas, localizada em New Romney, Kent; St. Michael and All Angels, situada em Stewkley, Buckinghamshire, apenas para citar alguns exemplos.

Quando analisamos as mísulas, alguns elementos são essenciais de se ressaltar: primeiramente as mísulas eram apenas objetos arquitetônicos, e depois ganharam um sentido simbólico, o que denota um caráter intencional, pois elas não foram feitas com a intenção decorativa desde o seu princípio, mas utilizadas deste modo posteriormente. Em segundo lugar, as mísulas possuem um lugar de destaque visual, localizando-se em locais altos, de prestigiosa visibilidade e sendo um dos primeiros elementos que se entra em contato ao chegarmos em uma igreja. Finalmente, no medievo todas as partes estruturais do prédio religioso foram imbuídos de significação religiosa de acordo com a sua função primária, com as mísulas deu-se o mesmo, elas se tornaram um suporte à igreja, um suporte que pode ser estendido à própria crença e à comunidade que ali presta a sua devoção.

Como destacamos a simplificação ou o isolamento dos elementos iconográficos faz com que eles percam seu significado. Por isso acreditamos na importância da análise do conjunto, porém estas conclusões apuradas não é privilégio das mísulas, mas de várias categorias representativas, e o foi com o corpo nu em geral, segundo Lindquist:

The tradition of representing the unclothed body in the Middle Ages, when it is acknowledged at all, has been most often reduced to what is considered a typical medieval Christian ascetic rejection of the body. This simplification is frankly astonishing when one considers the complex, multivalent and inventive iconographic contexts in which full or partial nakedness appears in medieval art. [...]How and when we adorn or cover our bodies is connected to our social identities, and dressing and undressing therefore figure prominently in rituals that govern changes of status in societies.¹³⁴ (LINDQUIST, 2012 : 22-23)

¹³⁴ Tradução da Autora: "A tradição de representar o corpo despido na Idade Média, quando ao menos é reconhecido, tem sido mais frequentemente reduzido ao que é considerado uma rejeição ascética cristã medieval típica do corpo. Esta simplificação é francamente surpreendente quando se considera os contextos iconográficos complexos, polivalentes e inventivos em que a nudez total ou parcial aparece na arte medieval. [...] Como e quando nós adornamos ou cobrimos os nossos corpos está ligado as nossas identidades sociais e vestir e despir, portanto, figura proeminente em rituais que regem a alteração do estatuto das sociedades"

Temos, enfim, de considerar a riqueza imagética da Idade Média, sempre procurando compreender cada fenômeno iconográfico sem um juízo pré-concebido e determinante, principalmente ao lidar com imagens polêmicas, como Sheelas-na-Gig.

As Sheelas-na-Gig na arquitetura eclesiástica que restaram pertencem às igrejas românicas do século XI ao XIII, e sua maior abrangência se dá na Inglaterra e na Irlanda. É possível e provável que elas já habitassem o mundo iconográfico das igrejas anteriores, porém, muito pouco restou da arquitetura pré-conquista normanda na Inglaterra para que se tenham fontes para embasar esta teoria. O fato de as igrejas anteriores ao período românico serem feitas de madeira fez com que pouco restasse por conta dos incêndios recorrentes de acidentes ou de ataques bélicos, como dos Vikings. Com a conquista da Inglaterra pelos normandos em 1066 a arquitetura anglo-saxã foi substituída, por ser considerada um modo ineficiente de construção.

Um elemento importante que deve ser destacado é que as igrejas românicas em sua maioria foram construídas após conquista normanda em regiões de domínio ainda instável, e que os normandos são notoriamente conhecidos por incorporarem elementos regionais em suas construções para facilitar o seu controle. Por conta desta peculiaridade normanda muitos símbolos e elementos iconográficos regionais foram preservados e reapropriados.

Embora a maior parte das Sheelas-na-Gig sejam encontradas em igrejas românicas, há casos em que também podem ser vistas em edifícios seculares, como em alguns castelos na Irlanda - Moycarkey Castle e Cloghan Castle, por exemplo -, e até mesmo em um estábulo, The Haddon Hall na Irlanda (FREITAG, 2004).

Por conta da variedade de locais onde esta se encontra (prédios seculares, diferentes disposições dentro e fora das igrejas) tornou-se um questionamento o fato destas imagens serem quase que indiscriminadamente associadas ao pecado da luxúria pelo simples fato de se tratar da exibição do corpo nu feminino. Este questionamento levou-nos a pensar sobre o significado deste símbolo e sobre as atribuições dadas a ele, sendo algo que realmente diz respeito ao símbolo ou ao que nossa sociedade construiu sobre a representação do feminino?

O primeiro estudo acadêmico sobre as Sheela-na-Gigs foi feito por Jørgen Andersei, publicado em 1977 e intitulado *The Witch on the Wall: Medieval Erotic*

Sculpture in the British Isles. O estudo aborda as Ilhas Britânicas, embora o autor conclua que há a necessidade de um maior estudo para a compreensão destes símbolos e seu papel. Em sua pesquisa ele busca determinar como reconhecer uma Sheela-na-Gig e diferenciá-la de outros elementos iconográficos, tentando deste modo inventariar a sua ocorrência através de um método de identificação.

Após o estudo de Andersei temos o possivelmente mais famoso estudo já publicado que trata sobre as Sheela-na-Gigs: *Images of Lust*, de Anthony Weir e James Jerman, publicado pela primeira vez em 1986. Nesta pesquisa eles buscam compreender o significado deste símbolo curioso e concluem que todas, sem nenhuma exceção, são símbolos que representam o pecado da Luxúria e que por consequência são um alerta para o mal. Nesta pesquisa as Sheela-na-Gigs não são o foco principal, pois a intenção é a análise de múltiplas iconografias consideradas eróticas e pelo modo como elas se apresentam se considerou por certo incluí-las neste seleto grupo.

Entre 2001 e 2004 temos três livros sobre as Sheela-na-Gigs: O livro de Barbara Freitag, (*Sheela-Na-Gig: Unravelling an Enigma, 2004*), o livro de Jack Roberts e Joanne McMahon (*The Divine Hag of the Christian Celts, 2001*) e o de Maureen Concannon (*The Sacred Whore: Sheela Goddess of the Celts, 2004*). Nesta nova época de análise vemos uma maior preocupação em ultrapassar a explicação sobre a aparência da Sheela-na-Gig e procurar um passado cultural que explique sua permanência e que a incute sentido. O livro de Barbara Freitag, embora não tão popular quando o *Images of Lust*, nos apresenta profunda erudição e toda a teoria proposta é suportada através de fontes históricas.

Depois destes livros temos algumas publicações panfletárias que trazem detalhes mais regionais. Livros como o de Malcon Thurlby cita a Sheela-na-Gig de Kilpeck, e prontamente a relaciona ao pecado da Luxúria. Em 1842 George Lewis e Guillaume Durand escreverem e ilustraram o livro *Illustrations of Kilpeck Church, Herefordshire* e embora seja uma fonte valiosa para o estudo iconográfico de Kilpeck é ao mesmo tempo uma fonte perigosa, pois na tentativa de dar um sentido puramente cristão aos elementos iconográficos da igreja, os autores modificaram certos dados e certas imagens em seus desenhos. A Sheela-na-Gig de Kilpeck é transformada em um homem que possui um buraco em seu peito, como uma ferida aberta,

representando os perigos e a entrada do mal no ser humano. Com este artifício não foi necessário preocupar-se em explicar tal imagem em uma igreja do século XII.

Como Easton destaca em seu artigo intitulado *Medieval Erotic Art and Its Audiences*, analisar imagens resulta em um desafio linguístico, pois tentamos traduzir uma produção visual em palavras e as palavras que escolhemos para assim fazê-lo determina muito do nosso caminho analítico:

One challenge of analyzing visual imagery using language is that the cultural filter of language itself inevitably nuances and reinterprets our initial nonverbal experience: applying words to images, we contextualize them, giving them shape, history, and meaning. Especially when the images in question have sexual content, the words selected to describe them can affect the way they are perceived: the same visual material might be deemed suggestive, titillating, erotic, pornographic, or obscene – and each word choice connotes, and at times perhaps promotes, a world of cultural and even physical response.¹³⁵ (EASTON, 2008, p. 1)

Tendo a consciência de que não existem palavras neutras em análise iconográfica, destacamos as palavras escolhidas para as Sheela-na-gig em alguns dos trabalhos supracitados: Imagem da Luxúria (*Images of Lust*); A Prostituta Sagrada (*The Sacred Whore*); A Bruxa na Parede (*The Witch on the Wall*) e A Bruxa Sagrada dos Celtas Cristãos (*The Divine Hag of the Christian Celts*). Em todos estes títulos temos palavras de cunho pejorativo para definir o símbolo analisado, defini-la como símbolo luxurioso, como prostituta ou como uma bruxa não é apenas errôneo e anacrônico, mas é uma forma de demonstrar como nós, na atualidade, nos sentimos diante de tais símbolos, onde o nu é ofensivo, e onde o nu feminino em especial é símbolo luxurioso e de má conduta.

Segundo McMahon e Roberts as características gerais das Sheela-na-Gigs são:

Sheela-na-gigs are figurative stone carvings of naked females, typically depicted as standing or squatting in a position generally described as an 'act of display'. Sometimes they are shown with thighs widely splayed and often one or both hands are shown pointing to, or touching, the genitalia - deliberately accentuating the focus upon this part of the anatomy. To further emphasize this aspect of the carving, the vulva or genitals are often over-exaggerated in startling detail. It is extraordinary that Sheela-na-gigs are most

¹³⁵ Tradução da Autora: "Um desafio de analisar imagens visuais usando a linguagem é que o filtro cultural da própria linguagem, inevitavelmente, modifica e reinterpreta a nossa experiência não-verbal inicial: aplicando palavras para as imagens, nós as contextualizamos, dando-lhes forma, história e significado. Especialmente quando as imagens em questão têm conteúdo sexual, as palavras selecionadas para descrevê-los pode afetar o modo como são percebidas: o mesmo material visual pode ser considerado sugestivo, estimulante, erótico, pornográfico ou obsceno - e cada escolha de palavra conota e, talvez promove vezes, um mundo de respostas culturais e até mesmo físicas"

commonly found as a form of church ornament. They are often built into the fabric of medieval churches, in some cases being placed over the main doorway.¹³⁶ (MCMAHON; ROBERTS, 2000: 11)

Esta imagem não é encontrada apenas em igrejas, pois além de ser um símbolo de fertilidade é protetora das mulheres em trabalho de parto. Freitag fala de pequenos amuletos de uso pessoal e cerimonial que eram utilizados pelas mulheres que desejavam engravidar ou precisavam de auxílio em seu parto (FREITAG, 2004). Embora autores como Malcolm Thurlby defendam que as Sheela-na-Gigs estão no exterior da igreja por se tratarem de um símbolo negativo que serve para alertar contra o pecado da luxúria, porém Freitag nos mostra que haviam Sheela-na-Gigs em pias batismais, um dos locais mais puros dentro da arquitetura religiosa, sendo inclusive um dos principais locais da representação de Cristo, ou do amor de Cristo pela humanidade.

Outro ponto relevante é que as Sheela-na-Gigs não são símbolos de luxúria utilizados em via de regra pela igreja católica, não apenas neste período, mas em nenhum período. A forma como a luxúria é representada nas mísulas, assim como nas pinturas parietais em quase sua totalidade, é através de um casal em ato de fornicação ou uma mulher que está enroscada em serpentes ou sendo atacada por elas (LAGOS, 2010). Na igreja românica de San Pedro de Cervatos vemos de forma bem explícita ambos os exemplos, há mísulas que retratam variadas posições sexuais e uma mísula com uma mulher sendo picada por uma cobra, mas por mais que os discursos destas mísulas se preocupem com a luxúria que literalmente circula toda a igreja, não há uma Sheela-na-Gig sequer.

Outro modo pelo qual podemos observar a representação do pecado da luxúria sem sair do solo inglês é através das pinturas parietais da Árvore do Pecado. Nestas árvores que trazem simbologias que sejam capazes de transmitir aos fiéis o que seria cada um dos pecados há uma coerência, quase uma regra, para se representar a

¹³⁶ Tradução da Autora: "Sheela-na-gigs são esculturas figurativas em pedra de mulheres nuas, normalmente vistas de pé ou de cócoras, em uma posição geralmente descrita como um "ato de exibição". Às vezes, elas são mostradas com coxas amplamente espalmadas e uma ou ambas as mãos muitas vezes são mostradas apontando, ou tocando os órgãos genitais - deliberadamente acentuando o foco sobre esta parte da anatomia. Para enfatizar ainda mais este aspecto da escultura, a vulva ou órgãos genitais são muitas vezes exagerados em detalhes surpreendentes. É extraordinário que Sheela-na-gigs são mais comumente encontrados como uma forma de ornamento da igreja. Elas são muitas vezes incorporadas à estrutura de igrejas medievais, em alguns casos, sendo colocadas sobre a porta principal."

luxúria: um homem e uma mulher se abraçando, se beijando, deitados em divãs, são cenas muito específicas do que seria a luxúria, não um símbolo de uma mulher que exhibe sua vagina grotescamente.

Este símbolo também se trata de um fenômeno geograficamente limitado, podemos vê-lo no Reino Unido e na Irlanda, e ainda assim só ocorre em zonas rurais. No mapa ao lado há áreas específicas onde podemos visualizar uma maior concentração destas imagens. Na região próxima a Kilpeck há uma intensa profusão destas Sheela-na-gigs, fato que se dilui ao lado da fronteira com Gales. Outra coisa importante é que na Escócia este também é um fenômeno raro, porém, não é ausente, como nas zonas continentais da Europa. Porém as áreas com uma significativa representatividade deste símbolo se resumem a Inglaterra e em outro mapa do livro de Barbara Freitag

podemos ver o mesmo fenômeno na Irlanda, principalmente ao Sul. Desta forma vemos que as Sheela-na-Gigs possuem maior significação em certas regiões, até mesmo na Inglaterra.

Segundo Barbara Freitag sobre as Sheela-na-Gigs:

Sheela-na-gigs are not an urban phenomenon. The vast majority of the figures are found in simple country churches, predominantly in remote agricultural areas where, apart from obvious Christian iconography, they often represent the only form of artistic imagery. Judging by their crude realism and poor workmanship they appear to be produced by local amateur carvers rather than by skilled stonemasons. This suggests that the sculptures belong to folk art and a tradition, too important and too intimately bound up with the welfare of the common people to be disregarded by the Christian Church. Incorporated in a Christian context, but divorced from her roots in pre-Christian tradition,



Map 2 Map of England, Scotland and Wales showing location of Sheela-na-gigs.

Imagem 22: Mapa da localização das Sheela-na-gigs no Reino Unido. **Fonte:** FREITAG, 2004, pág. 7.

the Sheela-na-gig needs to be seen as some powerful manifestation of continuity with the past.¹³⁷ (FREITAG, 2004, p. 1)

A Sheela-na-Gig de Kilpeck divide o mesmo espaço arquitetônico do Agnus Dei principal, aquele que demarca o local do sacrifício, ou seja, o altar. A abside é o local mais sagrado do edifício religioso, pois é onde ocorre todo o rito simbólico e onde se dá o mistério do sagrado. É muito difícil, portanto, explicar a divisão de espaço entre o símbolo mais sagrado ao lado de um símbolo de leitura associada puramente ao profano, no local privilegiado da estética religiosa. Se olharmos também o tímpano da igreja veremos uma árvore com frutos no local onde classicamente se posiciona Cristo em Glória.

Todos estes elementos devem ser vistos como integrantes de um discurso visual e nas igrejas medievais as imagens eram utilizadas tanto para cunho didático como para facilitar a conversão ou a manutenção da crença. Colocando a Sheela-na-Gig em contato com estes diversos elementos vemos surgir uma arte ligada a realidade rural local, realidades que conseguiam preservar certas crenças marginais, impossíveis no meio urbano e no controle eclesiástico dos grandes centros.

Os elementos da iconografia de Kilpeck mantém uma estética céltica assim como encontramos no Book of Kells¹³⁸, e ela penetra no interior da igreja. É por estes detalhes que as Sheela-na-Gigs devem ser vistas unidas ao conjunto, para que se possa pensar uma significação específica para a região onde ela se encontra, pois, acima de representar um pecado, elas podem significar uma permanência cultural.

¹³⁷ Tradução da Autora: "Sheela-na-gig não são um fenômeno urbano. A grande maioria das figuras são encontradas em igrejas rurais simples, predominantemente em áreas agrícolas remotas, onde, para além da óbvia iconografia cristã, muitas vezes representam a única forma de imagens artísticas. A julgar pelo seu realismo cru e acabamento inferior parecem ser produzidas por escultores amadores locais ao invés de pedreiros qualificados. Isto sugere que as esculturas pertencem a arte popular e uma tradição, muito importante e muito intimamente ligada com o bem-estar das pessoas comuns para ser ignorada pela Igreja Cristã. Constituída em um contexto cristão, se divorciou de suas raízes na tradição pré-cristã, a Sheela-na-gig precisa ser vista como uma poderosa manifestação de continuidade com o passado.

¹³⁸ O Livro de Kells é um manuscrito que contém os quatro Evangelhos em latim, escrito em pele de bezerro, com uma decoração luxuosa e extremamente ornamentado. Sua origem é atribuída a um mosteiro fundado por St. Colum Cille em Iona. Os monges deste mosteiro tiveram que se refugiar em Kells no início do século IX após um ataque viking. Acredita-se que foram nestes primeiros anos dos 800 que o Livro de Kells foi escrito, porém, não há como definir se ele começou a ser escrito em Iona e terminado em Kells. Hoje o manuscrito está sob a guarda do Trinity College em Dublin. (Book of Kells, disponível em <<http://www.tcd.ie/Library/bookofkells/book-of-kells/>>, acessado em 15 de maio de 2015.

Portanto, sugere-se uma análise do conjunto ornamental em detrimento da análise isolada. O conjunto revela discursos que um símbolo sozinho não pode fazê-lo. De mesmo modo deve-se ver se o significado atribuído não destoa do conjunto total da igreja e se sua localização dentro da arquitetura religiosa (abside, coro, nave...) condiz com a definição dada pela pesquisa, levando-se sempre em conta os códigos visuais estabelecidos para os conceitos e ações que se pretende definir. Deve-se ter consciência da sua função simbólica no edifício: a Sheela-na-Gig integra um conjunto iconográfico que está ali por escolha consciente, não é obrigatoriamente necessária sua presença ou de qualquer um dos ornamentos.

Outro elemento que se destaca no conjunto iconográfico de Kilpeck é conhecido como *Green Man* (Imagem 23). Trata-se de uma figura masculina, com olhos grandes e bem abertos, de cuja boca brotam elementos vegetativos. Em muitos casos ele é representado com seu rosto compondo uma folhagem, havendo variações nas representações do mesmo. Originalmente, estes deveriam ser pintados, embora hoje tenham perdido a coloração, e compunham um ambiente, principalmente nas



Imagem 23: Green Man no capitel leste do portal de Kilpeck. **Fonte:** Disponível em <https://flic.kr/p/qHmNZq>. Acessado pela última vez em 9 de junho de 2017.

áreas internas da igreja, compostos por aromas de incensos e velas, criando uma ambientação e experiência diferente do que temos hoje, mas sua interpretação dentro deste ambiente ainda nos escapa (DOEL e DOEL, 2013).

Segundo Mallon:

O Homem Verde Celta, também conhecido como Jack do Bosque ou Robin da Floresta, era um importante deus de fertilidade associado às crenças pagãs de que os deuses e espíritos viviam dentro das árvores. Ele é um deus da vegetação e representa o poder que as plantas têm de trazer crescimento, renovação e energia. É frequentemente mostrado totalmente coberto por folhas e galhos. Entalhes do Homem Verde eram usados para proteger pessoas e lares [...]. Algumas vezes, folhas eram derramadas de sua boca, olhos e ouvidos, simbolizando o crescimento incessante e abundante da natureza. Entalhes do Homem Verde, em pedra e madeira, eram usados como uma proteção contra o mal. (MALLON, 2009, p.36)

Na igreja de Kilpeck vemos esta figura três vezes: o primeiro, na imagem acima (*Imagem 23*), encontra-se no capitel leste do portal da igreja, de ambos os lados de sua boca em meio a folhagem podemos ver um fruto, indicando a abundância e fertilidade; as outras duas encontramos na janela oeste da nave da igreja (*Imagem 24*), em um estado de conservação bem mais precário do que o anterior, mas exibindo o mesmo tipo de construção imagética, com folhagens que crescem para ambos os lados de seu rosto, portando frutos, os olhos bastante arregalados e o rosto arredondado. Cada uma ornamenta um lado da janela e são dispostas com os rostos de modo que podem se olhar.

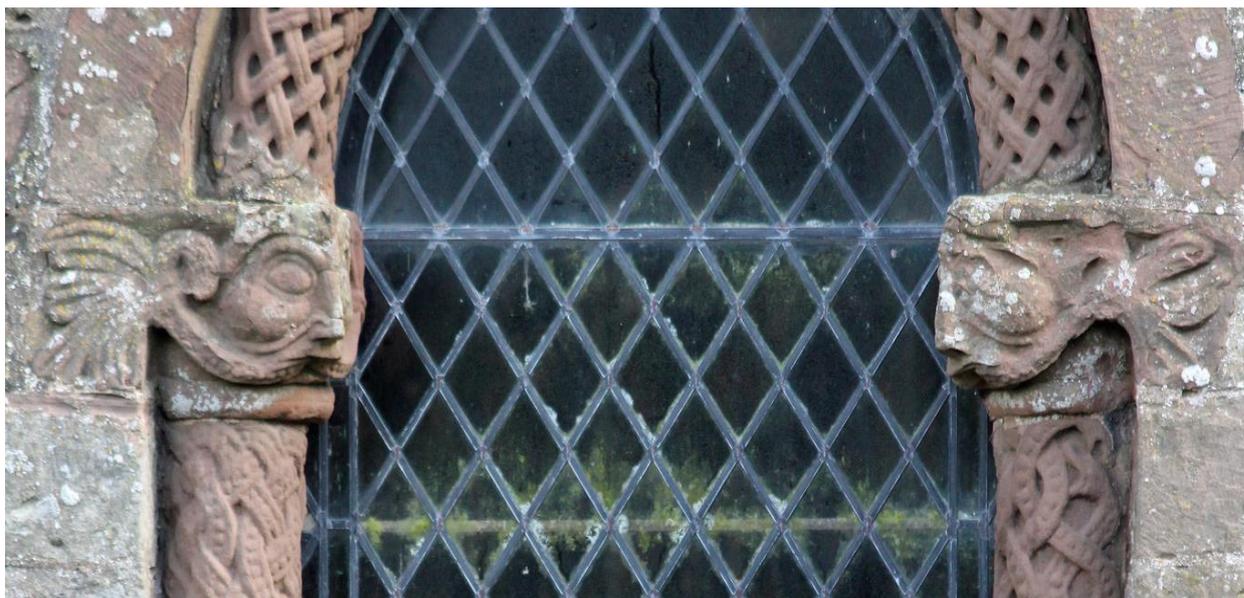


Imagem 24: Janela Oeste de Kilpeck. Detalhe dos Green Man. **Fonte:** Disponível em <https://flic.kr/p/enwXK3>, acessado pela última vez em 13 de julho de 2017. Corte da Autora.

Vale salientar que, mesmo considerando as interpretações que podiam se utilizar no discurso eclesiástico para os usos deste símbolo, Mallon destaca os usos populares do mesmo, que se valem do Green Man como forma de proteção, indicando uma utilização popular que pode ser divergente daquela proposta pela igreja (MALLON, 2009). Este homem tomado de folhagens irá aparecer simultaneamente na Inglaterra, França e Alemanha, nas construções românicas do século XII, muitos associados às vinhas e na Inglaterra com especial apreço pelo carvalho. Embora não haja evidências de um mito específico do Green Man, este pode ser associado ao mito do *Man in the Oak* (O homem no carvalho), assim como com relíquias relativas ao culto do carvalho. Sua presença na arquitetura doméstica pode ser raramente vista, talvez pela preservação precária destinada à estas construções, sendo sua presença dominante na arquitetura eclesiástica.

Determinar a função e a recepção do *Green Man* no seu contexto de criação se evade ao pesquisador, ao passo que não dispomos de documentação escrita que nos fale desta figura, e ela tampouco se trata de um ser litúrgico, lendário ou bestial para que o possamos identificar nas documentações correspondentes. Porém, podemos tentar compreendê-lo dentro da longa duração de intercâmbios culturais da Britânia, onde elementos naturais eram caros aos habitantes, e somar este fator às táticas de conversão da Igreja Católica que nos são conhecidas. Sabendo da tradição da utilização de locais de culto e de elementos de cultos pagãos para o auxílio da implementação da nova religião, embarcamos em um processo de circularidade cultural ao invés de mera supressão.

Assim como a Sheela-na-Gig, o Green Man ocupa local importante dentro do espaço sagrado de Kilpeck. A primeira figura aqui apresentada ocupa a totalidade do capitel do portal principal, sendo figura de destaque dentro da hierarquia da coluna. Visualmente, ao lembrarmos da intrincada relação entre colunas e árvores, a composição feita no portal nos alude a uma árvore completa: o fuste construído como o tronco, num entrelaçado de galhos e um dragão que nele se enrola, e o topo este Green Man cheio de folhagens e frutos, que pode representar a copa desta árvore.

Os outros dois encontramos na janela principal, a maior fonte de luz da igreja, sendo assim um espaço simbólico da benção divina. A questão floral, ou para utilizar

o termo de Ritchey¹³⁹, esta arborescência espiritual, não se restringe a figura do Green Man na Igreja de Kilpeck. Por todos os elementos ornamentados da igreja temos uma grande predominância floral, o que será explorado de modo mais profundo no subtítulo seguinte.

Um outro indicativo de que o fuste forme uma árvore em conjunto com o Green Man, seria o fato de ter um dragão (*Imagem 25*) que se enrola pelo fuste em direção da base para cima no fuste leste, e em direção do capital para a base no fuste oeste. Sabemos que nos bestiários medievais os dragões são classificados como a maior das serpentes, sendo associado ao Diabo por ser a pior dentre todas as serpentes. Diz-se que o dragão consegue fazer o próprio ar brilhar, de modo semelhante ao que o Diabo faz ao aparecer aos Homens como anjos enviados pelo senhor, em ordem de ludibriá-los. Assim como o dragão ataca aos elefantes, o mesmo o Diabo faz aos seres humanos, e como o primeiro enrola-se e sufoca o elefante até a morte, o segundo sufoca a humanidade através do pecado. Sabendo desta associação alegórica, e lembrando de uma das mais famosas histórias Bíblicas, no qual o Diabo tenta Eva enquanto em forma de serpente, enrolado em uma árvore, esta



Imagem 25: Fustes internos de Kilpeck. à esquerda fuste oeste, à direita fuste leste. **Fonte:** CRSBI, seleção e montagem da autora.

¹³⁹ Embora em seu artigo Ritchey foque sobre a arborescência que há no final do século XIII e início do XIV através da árvore de Jessé (chamada pela autora de árvore da encarnação) e da Árvore da Crucificação, podemos fazer esta analogia, por conta da importância floral que encontramos em Kilpeck.

pode ser uma associação que nos auxilia a compreender a composição iconográfica do portal de Kilpeck.

Podemos também, dentro desta composição tentar identificar, através da disposição espacial e dos elementos que interagem entre si, a figura deste Green Man, o que não pode ser amplificado de modo a tentar responder o significado de outros Green Man encontrados em demais igrejas, mas sim, neste caso em específico. Durante o medievo, o santo associado na Inglaterra e na França a este símbolo era o São Jorge, padroeiro de guerreiros e de agricultores, e padroeiro da Inglaterra, possivelmente desde o século XIV.

Perhaps the richness of the tradition accumulated on St. George's Day should rather be viewed in the light of the fact that the Greek form *Georgius* means a ploughman, a cultivator of land. And when trying to divine the ancient predecessor of the holiday, one should better consider such tradition that is connected with spring-time vegetation as well as the concentration of special customs on certain pre-Christian dates to mark the awakening of nature and the arrival of spring [...] The St. George's Day traditions connected with the awakening of nature and the arrival of spring make one think of the actual emergence of green planta. The idea of a dying and newly rising deity, in association with the autumnal fading and springtime bursting of vegetation, seems to fit ever so logically into the world view of peoples living in a natural state¹⁴⁰. (HIEMÄE, 1996, n.p.)

A vinculação de sua comemoração ao florescimento natural, fez com que sua imagem fosse associada as deidades naturais, coincidindo com os períodos tradicionais de comemoração dos festivais de fertilidade: “given St George's association with the 'green one', and that he is considered Patron Saint of farmers with a feast day in the planting season of spring, then it is a logical progression to see him as a pre-Christian form of a fertility icon in the foliate head that one sees in Churches”¹⁴¹ (MACKLEY, 2011, p. 7).

¹⁴⁰ Tradução da Autora: “Talvez a riqueza da tradição acumulada no Dia de São Jorge deveria ser vista à luz do fato de que a forma grega de *Georgius* significa um lavrador, um cultivador de terra. E ao tentar adivinhar o antigo antecessor do feriado, deve-se considerar melhor essa tradição que está relacionada com a vegetação de primavera, bem como a concentração de costumes especiais em certas datas pré-cristãs para marcar o despertar da natureza e a chegada de Primavera [...] As tradições do dia de São Jorge relacionadas com o despertar da natureza e a chegada da primavera fazem pensar no surgimento real da planta verde. A ideia de uma deidade moribunda e recém-nascente, em associação com o desvanecimento outonal e a explosão da vegetação da primavera, parece se encaixar tão logicamente na visão mundial de pessoas que vivem em um estado natural”

¹⁴¹ Tradução da Autora: “Dada a associação de São Jorge com o 'verde', e por ele ser considerado Patrono dos agricultores com um dia de festa na temporada de plantação da primavera, então é uma progressão lógica vê-lo como uma forma pré-cristã de um ícone de fertilidade nas cabeças cobertas de folhas que encontramos nas Igrejas”.

São Jorge era tema comum nas baladas medievais, que narravam sua jornada heroica que levou ao resgate da princesa Sabra e a morte do dragão de Sylén. A lenda que o fez conhecido na Inglaterra já era conhecida na ilha antes da vinda normanda, possivelmente chegando através da oralidade de guerreiros cruzados que retornavam do Oriente (MACKLEY, 2011). O ápice de sua lenda, o momento em que derrota o dragão, se tornou motivo famoso na iconografia e nas cantigas.

Por isso, além de sua associação ao Green Man, por conta do renascimento floral e de sua padronagem ligada aos agricultores, podemos interpretar a figura do capitel leste de Kilpeck como sendo o de São Jorge. Pensando em toda a distribuição iconográfica vista até então, em que os fustes formam a árvore na qual se desenrola o dragão, alegoria ao Diabo, e vendo a imagem que guarda a entrada da igreja do mal no capitel oeste, seria lógico termos uma figura protetora neste local de destaque na posição leste. O mais prestigioso matador de dragões protege Kilpeck da entrada do demônio, porém, o mal ali reside como uma realidade do mundo. Em Kilpeck, para toda a representação do mal que ameaça a igreja, temos uma contrapartida divina defendendo-a, mas a realidade do mundo convive com o perigo, com a tentação e esta deve ser combatida, e os Homens possuem auxílio divino nesta tarefa constante, não estando sozinhos e nem desprotegidos contra os males que podem afligi-los.

Esta interpretação do portal vai ao encontro da conclusão da análise do conjunto misular de Kilpeck (SANTOS, 2015), quando consideramos os exemplares que nos apresentam animais, em paralelo à natureza dos seres representados nos bestiários. No gráfico a seguir (*Imagem 26*)¹⁴², percebe-se que a maioria (dezesesseis animais) apresentavam características híbridas em termos de natureza, possuidores de atributos positivos e negativos, ou em um estado de hibridização entre espécies, como homens e animais, gerando seres em estágio de bestialização pelo pecado. Também encontramos animais cinco animais que são alegorias de símbolos sacros,

¹⁴² Esta tabela é parte integrante do trabalho que foi Conclusão do Curso em Bacharelado em História, pela Universidade Federal de Pelotas no ano de 2014.

possuidores apenas de características positivas, e nenhuma imagem de animal que represente apenas características negativas.

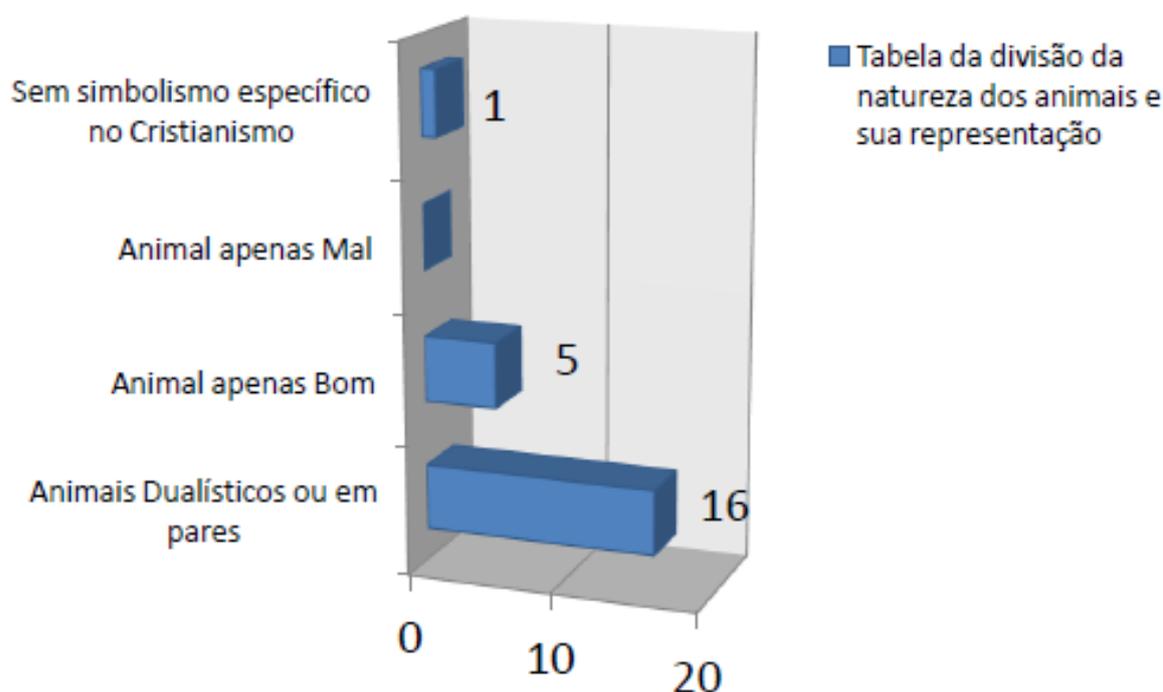


Imagem 26: Tabela da divisão da natureza dos animais encontrados nas mísulas de Kilpeck. Fonte: SANTOS, Amanda, 2015, p.69.

Em conclusão, ao conjunto de mísulas do grupo dos animais, podemos ver que seu discurso não traz conotação negativa se levarmos em consideração o significado alegórico que estes animais desempenham nas sociedades destacadas. Tanto no mundo céltico quanto cristão a maioria dos animais exercem destaque no que confere a sua simbologia, e levando em conta a numerologia, mais a natureza dualística da maioria dos animais podemos ver como o padrão leva ao discurso do conceito dualista, tão caro ao homem medieval [...] Na análise feita leva-se em consideração que muitos dos animais retratados não pertencem àquela região, alguns não são encontrados nem sequer na Europa. Portanto, houve uma seleção dos animais desejados, e não apenas uma representação da vida natural que se tinha em volta. Para representar estes animais sem dúvida foi preciso uma fonte, talvez até mesmo os bestiários tenham sido usados pelos mestres escultores como fonte de inspiração simbólica e como modelo estilístico. Assim como os animais não foram escolhidos ao acaso, ou ao que o olho tinha acesso, temos de considerar uma racionalização e um objetivo para compor uma simbologia própria que servisse aos propósitos da igreja. (SANTOS, 2015, p. 79)

Estas questões dualísticas, que refletem a natureza dual humana e de suas experiências terrenas, em uma eterna luta contra o pecado e a danação da alma, são temas recorrentes que extrapolam o conjunto mísular. O Bem e o Mal batalham pelas esculturas de Kilpeck, sempre com o triunfo do Bem, que em constante vigília faz a

guarda da igreja, a exemplo do Green Man e o dragão no capitel Oeste, mostrando a luta travada entre o basilisco e o leão.

No mesmo portal, nas aduelas, encontramos variados elementos que relembram esta relação, no centro temos um anjo (*Imagem 27*, próxima página) que segura uma faixa em frente de seu corpo, porém, o que ali foi escrito já se perdeu. No trio de aduelas destacadas na figura a seguir temos um conjunto interessante de cenas acontecendo.



Imagem 27: Detalhe das aduelas do portal de Kilpeck. Da esquerda para a direita: criatura bestial com cobras que saem de sua boca; uma fênix cujo ninho é estilizado em nós celtas e um anjo na aduela central. **Fonte:** Disponível em, <https://flic.kr/p/JqR8f3>, acessado pela última vez em 22 de julho de 2017. Corte da Autora.

Temos da esquerda para a direita uma criatura bestial, semelhante ao Green Man, porém, de sua boca não sai uma vegetação com frutos, mas sim cobras que se atacam, mostrando a natureza nociva e predatória do pecado. Logo ao lado, uma fênix. Pássaro este que renasce das próprias cinzas em seu leito de morte, que é uma pira que a consome em chamas. Nos bestiários como o Aberdeen, e já no

*Physiologus*¹⁴³, a fênix é uma alegoria tanto para Cristo como para aqueles que serão dignos da ressurreição ao tempo do Julgamento Final (CLARK e MCMUNN, 1989).

Observando a distribuição de aduelas da arquivolta interna do portal de Kilpeck, percebemos que estas não são exatamente centralizadas (*Imagem 28*), não havendo uma pedra angulas (chave de aduela) de modo tradicional, mas este papel é dividido por duas aduelas: a do anjo e a da Fênix. Depois temos seis aduelas para cada lado, estas todas com seres bestializados, híbridos ou que representam o perigo do pecado. A salvação de todos estes riscos se dá em Cristo, podendo esta ser uma interpretação da Fênix.



Imagem 28: Adelas da arquivolta interna do portal de Kilpeck em destaque. **Fonte:** Disponível em <<https://flic.kr/p/e8dHRf>>, acessado pela última vez 22 de julho de 2017. Corte e destaque da autora.

Estas imagens compõem um discurso em sintonia com o que vemos nas mísulas e com o discurso de luta que temos no restante do portal, integrado pelo Green Man. Também temos nestas aduelas a presença de quatro beakheads, elementos abundantes na escultura normanda que pode ser encontrado em diversas regiões da Inglaterra, se tornando um estilo específico da escultura românica, e do discurso da bestialização e do pecado (CAMILLE, 1992):

¹⁴³ Manuscrito grego, de autoria desconhecida, possivelmente escrito no século II ou III, que reúne uma série de lendas e escritos sobre o mundo natural, que está mais próximo para uma compilação moralizante do que biológica da natureza e dos animais. A natureza moral posta no *Physiologus* foi de grande influência durante todo o medievo, e na produção de outros bestiários.

Beakhead ornament, which is found decorating the arches of Norman and Romanesque churches in many parts of Britain, is one of the most bizarre and intriguing forms of sculpture. Nightmarish heads of birds, beasts or monsters stare down from the arch as if to frighten the visitor, their beaks clenching the moulding on which they are carved. Human heads occasionally appear, with their tongues or beards lying across the angle roll of the arch, as at Lincoln Cathedral, while on the chancel arch at Tickencote (Rutland) a rich variety of human, animal, monstrous and even foliate forms are given the beakhead treatment.¹⁴⁴ (BAXTON, 2004, s.p.)

Tanto a Sheela-na-Gig quanto o Green Man são símbolos específicos que não ocorrem em todo o território da cristandade, como o cordeiro, por exemplo. Eles são elementos regionais, que respondem a uma lógica específica local, possuindo séculos de releituras e de um processo de circularidade cultural que permite sua presença em determinados contextos.

Este destaque ao mundo natural é muito caro à cultura galesa, de forte veia céltica. No panteísmo céltico os deuses não são compreendidos em um local distante, como o céu divino, mas como integrantes do mundo natural, presentes fisicamente por meio de rios, árvores, pedras, etc... Embora o panteão céltico varie consideravelmente dependendo da tribo, os deuses são sempre associados ao mundo natural local, o que possivelmente justifique a variedade de panteões. Porém, um ponto de contato harmônico era a crença que a fertilidade e generosidade divina permitiram a existência humana, por isso a grande profusão de símbolos ligados aos ritos de fertilidade e da vida natural (MONAGHAN, 2004).

Assim sendo, salientamos a importância de uma análise que valorize estes variados aspectos culturais e diferentes possibilidades de interpretação da imagem, ultrapassando esquemas simplificadores que associam a imagem a uma determinada finalidade pela forma com que esta foi construída. Ela tem que ser vista no lugar que integra, tanto em micro quanto em macro escala. Os símbolos de uma cultura céltica que encontramos em uma igreja românica cristã do século XII, devem ser

¹⁴⁴ Tradução da Autora: “O ornamento Beakhead, que se encontra decorando os arcos das igrejas normandas e românicas em muitas partes da Grã-Bretanha, é uma das formas de escultura mais estranhas e intrigantes. As cabeças de pássaros, feras ou monstros de pesadelos olhavam para baixo do arco como que para assustar o visitante, seus bicos apertando a moldagem em que são esculpidas. As cabeças humanas aparecem ocasionalmente, com suas línguas ou barbas espalhadas pelo ângulo do arco do arco, como na Catedral de Lincoln, enquanto no arco da capela do Tickencote (Rutland), uma rica variedade de formas humanas, animais, monstros e mesmo figuras foliadas são trabalhadas como um beakhead”.

compreendidos dentro desta longa escala do tempo, e dos processos colocados em prática pela Igreja Católica, em suas variadas apropriações de locais, símbolos e ritos.

Assim como a Sheela-na-Gig pode ser vista em uma mísula na abside de uma igreja, também a encontramos nas igrejas da Inglaterra ao lado de árvores sagradas, como em Iffley, Oxfordshire, na Igreja de St. Mary The Virgin, ou ainda ao lado de monólitos sagrados, como em Rudston, Yorkshire, na igreja de All Saints (*Imagem 29*).



Imagem 29: Igreja de All Saints em Rudson, Yorkshire, com destaque ao monólito. **Fonte:** <https://flic.kr/p/PLoCfz>, acessado pela última vez em 10 de agosto de 2017.

Em Kilpeck, encontramos elementos que bebem destas tradições, com início provavelmente no período do La Tène¹⁴⁵, demonstrando um forte hibridismo cultural, que se propaga pela localização geográfica (*site-specific*) e pelo modo próprio com que os normandos se estabeleciam em novas localidades. Estes longos processos

¹⁴⁵ The Hallstatt period artwork had been characterized by simple geometric designs. The La Tène artwork, however, had a curvilinear style with intricate geometric designs and intensely stylized animal and plant motifs. It was during this time that Celtic civilization stretched to its farthest extent. (GRUNKE, 2008, p. 2)

históricos podem ser amplificados e apoiados pela localidade privilegiada que um sítio possui, como no caso das regiões de marca, que como discutido anteriormente, permitem uma gama mais ampla de liberdades e apropriações, assim como de interpretações e ações dos sujeitos destas paróquias distantes do centro monárquico e com autonomia para com ele.

3.1.2 Um encômio à vida, à fertilidade e ao infinito: vegetações e trançados

Entre os séculos XIII e XIV temos na Europa um forte fenômeno que relaciona a figura de Cristo às árvores, como se elas fossem uma forma terrena da santidade. As árvores possuem um importante papel na cristandade, de modo que Cristo muitas vezes é representado como uma árvore, em relação direta ao seu sacrifício pela humanidade ao morrer na madeira da cruz. Ele acaba deste modo, sendo intimamente relacionado às árvores, e se tornando parte da madeira o seu tormento.

There are numerous other thirteenth- and fourteenth-century examples of spiritually-minded Christian women and men encountering Christ in various trees located in texts, on walls, in visions, in gardens, using trees to achieve the experience of Christ's presence¹⁴⁶. (RITCHEY, 2008, p. 64)

Em Kilpeck, a vegetação esculpida no arenito ocupa uma parcela considerável dos elementos arquitetônicos, incluindo o tímpano (*Imagem 30*). Podemos ver no quadrante superior direito do tímpano que houve ali um trabalho restaurativo, evidente



Imagem 30: Tímpano de Kilpeck. **Fonte:** <https://flic.kr/p/oLual4>, acessado pela última vez em 05 de agosto de 2017.

¹⁴⁶ Tradução da autora: “Existem inúmeros outros exemplos do século XIII e do século XIV, de mulheres e homens cristãos de mentalidade espiritual que encontram Cristo em várias árvores, localizadas em textos, paredes, visões, jardins, usando árvores para alcançar a experiência da presença de Cristo”.

pela diferente coloração da pedra, sendo a região restaurada mais clara, porém, o trabalho foi feito de modo a manter o estilo original.

O motivo natural, a vida, circula por toda a iconografia de Kilpeck. A árvore que encontramos no tímpano pode ser associada à Cristo, mas também uma referência a *crann bethadh*, a árvore da vida. Ainda no portal, os dragões de ambos os colunelos externos possuem um corpo que se desenvolve como o tronco de uma trepadeira, subindo por um lado do portal e descendo pelo outro, criando uma circularidade infinita. Nos colunelos internos, as figuras ali esculpidas estão cercadas de folhagens, envoltas por elas. Aqui é relevante relembrar a conexão direta entre as colunas e as árvores:

Columns resonate with ancient pagan beliefs and practices. First, they are like trees. The first columns would have been made of wood, hewn out of single tree-trunks. The shape of the earliest known stone columns suggests mimicry by the carvers of these trunks, and the leafy decoration at the tops of some columns reinforces the connection. The central space of a church flanked with columns is therefore like the sacred groves in which our ancestors worshipped.¹⁴⁷ (TAYLOR, 2003, p. 29)

Como já foi dito anteriormente que os celtas compreendiam as divindades relacionadas e presentes nos elementos naturais. As árvores neste contexto ganham simbolismo sacro e possuem um importante papel dentre os ritos religiosos e as formas de adoração:

Trees were not, to the Celts, merely large woody plants. They were also religious symbols of the highest order. The tree occupies many levels of reality, with its roots hidden in the dark underground and its branches reaching for the sky. For this reason, the tree represented wisdom: in both Irish and Welsh, the words for tree (*fid* and *gwydd*) and wisdom or wise one (*fios* and *gywddon*) are related [...] Many tribal names on the Continent suggest that people saw themselves as descendent from trees¹⁴⁸. (MONAGHAN, 2004, p. 452)

¹⁴⁷ Tradução da Autora: “Colunas ressoam com as antigas crenças e práticas pagãs. Primeiro, elas são como árvores. As primeiras colunas seriam feitas de madeira, cortadas de troncos de árvores inteiras. As formas das primeiras colunas de pedra conhecidas sugerem um mimetismo pelos escultores desses troncos e a decoração frondosa na parte superior de algumas colunas reforça a conexão. O espaço central de uma igreja flanqueada de colunas é, portanto, como os bosques sagrados como os que nossos antepassados adoravam”.

¹⁴⁸ Tradução da Autora: “As árvores não eram, para os celtas, apenas grandes plantas lenhosas. Também eram símbolos religiosos da mais alta ordem. A árvore ocupa muitos níveis de realidade, com suas raízes escondidas no subterrâneo escuro e seus ramos alcançando o céu. Por esta razão, a árvore representou a sabedoria: tanto em irlandês quanto em galês, as palavras para árvore (*fid* e *gwdd*) e sabedoria ou sábio (*fios* e *gilddon*) estão relacionadas [...] Muitos nomes tribais no continente sugerem que as pessoas se viam como descendentes de árvores”.

De todas as árvores, a mais associada aos Druidas era o carvalho. Inclusive alguns estudiosos afirmam que a palavra druida origina-se da palavra *oak-knowledge* (*dru-vid*). O culto ao carvalho era algo disseminado entre as tribos célticas¹⁴⁹, embora cada clã possuísse a sua árvore sagrada. Muitas igrejas católicas são encontradas próximas a estes carvalhos sagrados, como em Cill Daire (Kildare) e a escola monástica de Daire Maugh, apenas para citar alguns exemplos (ELLIS, 1992). A árvore de Kilpeck possivelmente seja um carvalho ou uma avelaneira pelo formato dos frutos e da folhagem, podendo também se tratar de uvas.

Estas questões são reforçadas em Kilpeck, pela abundância e localização da vegetação na estrutura arquitetônica. Embora os temas comuns para o tímpano das igrejas sejam O Juízo Final, Cristo em majestade, o Agnus Dei, ou Maria com Cristo em seu colo, em Kilpeck teremos uma árvore frondosa, carregada de frutos. A árvore de Kilpeck nasce de dentro da água, que podemos identificar através dos motivos em ziguezague na base da mesma árvore. Esta é a forma tradicional de representação normanda



Imagem 31: Capitel Norte do arco Nave-Coro. **Fonte:** Disponível em < <https://www.flickr.com/>>, acessado pela última vez em 28 de julho de 2017.

the dragon legend, represented by the healing spring in the church, while the water of

¹⁴⁹ Na Irlanda as árvores referenciadas com mais frequência era a avelaneira, o teixo e a sorveira, superando a popularidade do carvalho.

Eternal Life is baptism”¹⁵⁰ (MACKLEY, 2011, p. 5). A vida eterna só pode ser obtida por meio da Graça divina, o batismo sendo um fator fundamental para que esta seja alcançada. Deste modo a igreja se coloca como essencial no processo para a salvação da alma e a possibilidade de uma vida eterna.

Dentro da igreja, no capitel norte do arco que faz a divisa entre a nave e o coro temos outra vegetação (*Imagem 31*), do mesmo tipo encontrado no capitel. Assim como visto no capitel, esta exhibe os mesmos tipos de frutos e folhagens, ambos em abundância. Sua posição na coluna vai ao encontro da relação estabelecida por Taylor que existe entre as colunas arquitetônicas e as árvores, pois vemos em Kilpeck que esta distribuição se assemelha a uma copa de árvore.

Além dos elementos florais e vegetativos, temos em Kilpeck, por toda sua malha arquitetônica, diversos elementos de entrelaçamentos, conhecidos como nós celtas, ou *Icovellavna*. Os próprios animais são assim estilizados, a exemplo da mísula da cobra, estilizada em um nó, e da aduela da Fênix, que renasce em uma pira cuja base é um clássico entrelaçamento céltico (*Imagem 32*).



Imagem 32: Aduela da fênix (esquerda) e Mísula da Cobra (direita). **Fonte:** Esquerda < <https://www.flickr.com/>>, direta CRSBI. Acessado pela última vez em 28 de julho de 2017. Montagem da autora.

¹⁵⁰ Tradução da Autora: “O motivo da Água da Vida aparece no final da lenda do dragão, representada pela primavera de cura na igreja, enquanto a água da Vida Eterna é o batismo”.

Embora a parte da cabeça da cobra já se tenha perdido, podemos compreender a figura pelo contorno restante, e perceber que ela não se encontra em um nó sem fim, pois, diferente de várias outras imagens em Kilpeck, ela não consome o próprio corpo. Esta situação é encontrada em dragões, a pior serpente dentre todas, criando um círculo infundável. A cobra é inimiga natural da cegonha e do cervo, sendo que o último quando descobre um esconderijo de uma cobra o enche com água, a obrigando a sair de seu abrigo, por fim a cercando e a matando.

Deste modo, o cervo acabou se tornando uma alegoria para Cristo, em uma batalha constante contra o mal. Ele também serve como uma alegoria unificadora da comunidade cristã: assim como o cervo atravessa os rios para se auxiliarem, também o cristão deverá neste período de passagem da vida mundana à espiritual, auxiliar seus irmãos que se mostram fracos ou cansados (MALAXECHEVERRÍA, 2002).

No conjunto mísulas também encontramos vários tipos de nós celtas (*Imagem 33*), com diferentes terminações: temos os entrelaçamentos com folhagens em suas extremidades, nós sem terminações, e entrelaçamentos com animais em suas pontas. Os nós são clássicos do período artístico céltico determinado como La Tène, que traz uma visível sofisticação técnica e estilística geométrica aos trabalhos artísticos.

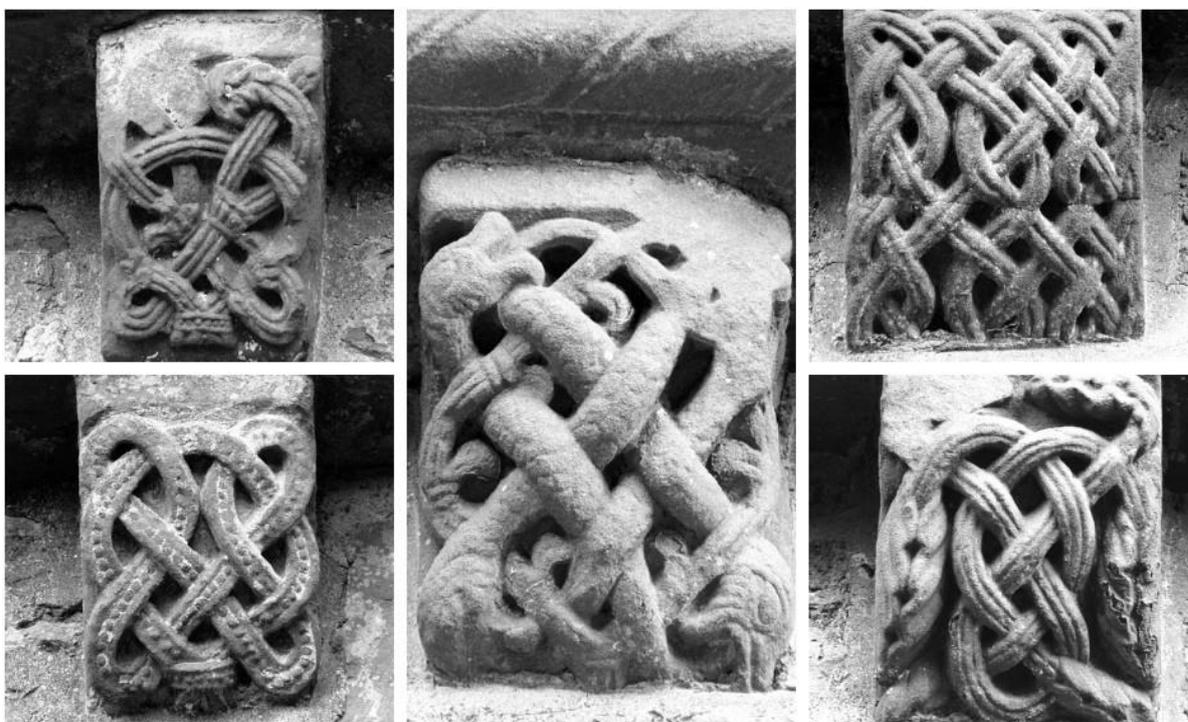


Imagem 33: Mísulas com Icovellavna de Kilpeck. Fonte: CRSBI, montagem da autora. Acessado pela última vez em 5 de maio de 2017.

No portal, o corpo de animais, como no dragão que encontramos entre o ábaco e as aduelas (*Imagem 34*) podemos ver este estilo intrincado de composição estética.



Imagem 34: Dragão entre o ábaco e as aduelas do portal de Kilpeck. **Fonte:** <<https://flic.kr/p/4XyES3>>, acessado pela última vez em 02 de agosto de 2017.

Estes entrelaçados estão presentes em diversos elementos, incluindo a janela Oeste (*Imagem 35*), onde encontramos dois Green Man. Toda a ornamentação do arco desta janela é feita com entrelaçamentos esculpidos na pedra, que fica com uma aparência de cordas entrelaçadas. O entrelaçamento que encontramos no corpo das colunas são na verdade cobras entrelaçadas, que se atacam, com suas cabeças próximas ao capitel formado pelo Green Man, como se ele barrasse seu avanço, situação semelhante ao que encontramos no portal de Kilpeck.

Junto a outros símbolos da fertilidade e da vida, esta abundância vegetativa mostra-se como verdadeiro encômio à dádiva divina de conceder vida aos Homens. As apropriações e os modos que estas iconografias eram utilizadas nos escapam, pois não temos registros escritos que explicitem as relações tecidas durante os sermões religiosos. Porém, podemos assumir através da localização destas vegetações e da escolha dos variados símbolos que compõe a igreja que há um

hibridismo cultural, que utiliza elementos pré-cristãos e imagens de fácil associação e apreciação local para a ornamentação da igreja. O discurso que enaltece a fertilidade e a infinitude da existência, une-se aos preceitos cristãos que salientam o perigo da jornada da existência, os riscos da danação da alma e da perdição.



Imagem 35: Janela Oeste de Kilpeck. **Fonte:** Disponível em <https://flic.kr/p/enwXK3>, acessado pela última vez em 13 de julho de 2017.

3.2 Adaptação, circularidade e hibridismo

O hibridismo tornou-se neste período de globalização um tema muito recorrente. Porém, não se trata de um fenômeno moderno, sendo uma ocorrência histórico-social que se perpetua desde os primeiros contatos prolongados e/ou permanentes que se davam entre diferentes grupos humanos (CARDOSO, 2008). Os estudos que se debruçam sobre os fenômenos de hibridização também não são tão recentes na academia, já havendo autores que se preocupavam com estes processos desde o início do século XX (BURKE, 2003). Por conta de nossa própria condição de aproximação e de mesclas culturais, olhamos para o passado procurando identificar e compreender estes fenômenos.

Os processos de hibridização e circularidade não ocorrem de modo pariforme, pelo contrário, são processos que envolvem pesos diferenciados aos sujeitos envolvidos, ocorrendo perdas e lesão de uma das partes (BURKE, 2003). Todavia, são denotativos de uma rica gama de trocas culturais e acordos que são feitos entre diferentes agentes culturais, em um processo de longa duração.

Burke (2003) destaca que há três tipos de hibridismo cultural ou processos de hibridização, eles se dão por meio dos artefatos, das práticas e dos povos. As imagens, como nos ressalta Burke, podem ser artefatos híbridos, havendo dois pontos a serem destacados neste processo:

Em primeiro lugar, há a importância dos estereótipos ou esquemas culturais na estruturação da percepção e na interpretação do mundo. No nível microcômico, o esquema tem uma função semelhante à visão de mundo ou ao estado de coisas característico de uma determinada cultura. Em segundo lugar, há a importância do que poderiam ser chamadas de 'afinidades' ou 'convergências' entre imagens oriundas de diferentes tradições. (BURKE, 2003, p. 26-27)

Estas afinidades de que nos fala Burke são fundamentais no processo de hibridização, e podemos vê-las pela iconografia de Kilpeck, pela adoção, por exemplo, de elementos célticos que complementam as mensagens cristãs, facilitando o ponto de contato entre as tradições.

Tais proximidades podem ser notadas como no Green Man anteriormente analisado, e a associação que é feita entre esta divindade com o São Jorge católico. Desta forma o santo recebe uma nova roupagem e o Green Man um novo papel

interpretativo, mas ambas figuras sofrem alterações adaptativas para poder compor o cenário específico do qual fazem parte.

A arquitetura, outro artefato de hibridização, nos fornece vários exemplos destes fenômenos. Em Kilpeck temos uma constelação de encontros culturais, prodigiosamente preservados em arenito local. Encontramos uma variedade de imagens que nos mostram um forte hibridismo cultural e uma intensa circularidade cultural, através da adoção e adaptação simbólica. Esta experiência cultural pode ser vista através das quatro mísulas abaixo destacadas (*Imagem 36*).



Imagem 36: Seleção de mísulas da Igreja de Kilpeck. **Fonte:** CRSBI. Montagem da autora. Acessado pela última vez em 13 de maio de 2017.

Apenas na imagem supracitada temos dois dos mais sacros símbolos da iconografia Cristã: O Agnus Dei e a Rosa de Maria, adaptada pelos ingleses e transformada em uma Margarida Inglesa, pois as rosas eram muito incomuns na Inglaterra Medieval, não possuindo uma significância imediata para a simbologia local. A Margarida Inglesa, aqui constituída por três camadas de pétalas (Santa Trindade) demarca o espaço sagrado do coro através da visão externa da igreja.

As representações dos Agnus Dei apresentam uma particularidade: o que está localizado demarcando a localização do altar, ou seja, no centro da abside, ao invés de estar esculpido em sua forma alegórica tradicional, ou seja, o cordeiro, o encontramos como um cavalo, um animal com atributos guerreiros e símbolo da classe nobiliárquica. Desta forma, ele pode representar de modo mais literal a classe guerreira que se estabelecia em Kilpeck e a linhagem nobre que estes são a imagem na região. O Agnus Dei que fica acima do tímpano é um cordeiro tradicional, ou seja, era conhecida a sua simbologia clássica, mas optou-se por um cavalo na abside.

A Sheela-na-gig, que já foi nosso foco de discussão, divide este espaço privilegiado da absida com o Agnus Dei adaptado, sendo outro forte indicativo da circularidade cultural que se estabelece em Kilpeck e da flexibilidade artística que se gozava nesta região de marca.

No conjunto misular também encontramos uma vasta quantidade de cabeças humanas, (*Imagem 37*), tanto de homens quanto de mulheres, que representam 30% (24 mísulas) do total do conjunto de mísulas da igreja, que conta com 81 mísulas. Estas esculturas se encontram em diferentes níveis de qualidade técnica, pois o trabalho deve ter sido dividido entre o mestre escultor e o seu aprendiz. Esta abundância de rostos faz parte da tradição normanda, herdeira da crença escandinava de que a alma humana existia na cabeça, de modo que se tornou um elemento recorrente da escultura românica desenvolvida pelos normandos.



Imagem 37: Mísulas com cabeças humanas na Igreja de Kilpeck. **Fonte:** CRSBI. Montagem da Autora.

Estas cabeças, parte tão importante para a concepção de mundo de uma tradição de origem escandinava, encaixa-se perfeitamente no discurso da perdição do

homem cristão, compondo este conjunto de mísulas um discurso sobre a danação da alma e a bestialização do homem pelo do pecado. Esta questão aproxima estas cabeças do fenômeno de hibridização de nos fala Peter Burke (2003) ao abordar a importância dos elementos de aproximação que auxiliam nas ocorrências bem-sucedidas de hibridismos e circularidades.

Os três contrafortes¹⁵¹ da parede Oeste de Kilpeck são ornamentados por três bocas dragoninas, cuja base de sustentação, ou seja, o topo do contraforte, são estilizados em belos trançados célticos (*Imagem 38*).



Imagem 38: Detalhe do contraforte da parede Oeste. **Fonte:** Disponível em <https://flic.kr/p/FtnXPb>, acessado pela última vez em 06 de julho de 2017.

Os elementos anteriormente trabalhados no início deste capítulo são exemplares contundentes destes fenômenos, e mostram que a circularidade e o hibridismo ocupam toda a malha construtiva da igreja e não apenas alguns elementos isolados, ocupando inclusive locais de destaque no portal principal. O domínio da hierarquia destes espaços interfere diretamente na interpretação que podemos sugerir

¹⁵¹ A questão sobre a simbologia numérica dos contrafortes de Kilpeck já foi trabalhado no Capítulo 3.

para estas imagens, e dado estas questões, salientamos que muitas imagens de origens pagãs desempenham um papel positivo dentro da construção visual da igreja.

Esta conclusão vai ao encontro do conceito de circularidade cultural tal como compreendido por Ginzburg (1989), a partir da obra de Mikhail Bakhtin (1987). Faz-se necessário destacar que esta circularidade não pressupõe uma existência de uma cultura interclassista, homogênea que se estenderia desde o clero dominante até o camponês que frequentava a paróquia (GINZBURG, 1989). Esta afirmativa nos leva a pensar nas diversas possibilidades interpretativas da iconografia de Kilpeck, através de um filtro interpretativo que varia entre diferentes sujeitos, interpretações estas que se apresentam de modo nebuloso ao pesquisador contemporâneo, cuja análise sugere uma possibilidade dentre outras.

Enfim, em Kilpeck, temos um amplo almofariz cultural, com elementos da cultura céltica e galesa, elementos tradicionais da cultura Viking normanda, ressignificados e agrupados de modo a servir ao cristianismo do século XII, dentro das necessidades e realidades locais. Não temos um apagamento cultural, mas um fenômeno de circularidade e hibridismo, que gera uma mescla iconográfica específica. Estas ações são feitas próximos ao que foi proposto por Basil de Cesarea, efetuando apropriações seletivas, como nos traz Burke, pois as abelhas “nem abordam igualmente todas as flores, nem tentam carregar por inteiro aquelas que escolhem, mas pegam apenas aquilo que é adequado a seu trabalho e deixam o resto intocado” (CESAREA apud BURKE, 2003, p. 42). Claro que esta afirmativa denota uma consciência clara no processo de hibridização e nem sempre os métodos ocorrem de modo racional e planejado, pelo contrário, se dão por um procedimento longo e natural, onde certos aspectos são preservados, outros modificados ou eliminados.

No decorrer desta dissertação nos focamos na análise da iconografia da igreja de Kilpeck, zelando pela análise do conjunto e não dos elementos isolados. Assim os analisamos para uma melhor aplicação do conceito de *site-specific* e do método proposto por Panofsky. Intencionamos discutir os elementos de circularidade e hibridismo cultural, relacionando estes fenômenos ao local geográfico ocupado pela igreja. Para um aprofundamento destas questões e uma conclusão mais contundente se mostra necessário a ampliação dos objetos de pesquisa para além do condado de Herefordshire, incluindo os três condados que compunham a Marca Galesa.

Deste modo, concluímos salientando que este foi um estudo que se pretende uma pequena contribuição, sendo um breviário dentro das inúmeras possibilidades de análises e objetos que a arquitetura românica nos fornece para a compreensão da arte medieval, dentro do sistema social em que se originou.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem medieval é um objeto de muitas facetas e para interpretá-la podemos nos munir de variados aparatos conceituais, para deste modo ultrapassar uma visão simplificadora da imago no medievo como mera ferramenta de dominação pedagógica. Em nosso primeiro capítulo intencionamos fazer esta discussão, elucidando ao leitor os caminhos tomados nesta pesquisa para alçar mão deste objeto historiográfico. Para tanto, se lançou mão do conceito de imagem-corpo, para destacar a importância presentificadora da imagem medieval, que torna corpóreo realidades intangíveis aos homens, os aproximando e servindo como ponte de conexão para a realidade sacra.

Deste modo, definimos nossos conceitos de análise e o método analítico utilizado para a compreensão do fenômeno iconográfico, o proposto por Erwin Panofsky, explicitando a qualidade da metodologia para se trabalhar com imagens medievais e ao mesmo tempo os seus limites e como os referenciais teóricos auxiliam na superação destes limites.

Tecemos relações entre o mundo visível, invisível e tangível, estabelecendo pontos de contato entre a cultura material e visual, que se torna essencial para a análise da escultura românica, a partir da compreensão das questões que envolvem o *site-specific* e a composição visual e material dos elementos, sempre vistos em relação ao conjunto que estes ocupam.

Ao falarmos sobre a localidade de uma imagem, nos referimos a isto em duas escalas: micro e macro, sendo a micro sua localização na própria malha arquitetônica, e o macro a sua condição geográfica e temporal. Por isso foi fundamental ao decorrer desta dissertação pensarmos na condição própria da arquitetura românica, e também nas relações políticas estabelecidas nas regiões de Marca, em específico na Marca Galesa.

Ginzburg (1993, p. 13) nos traz um resumo de sua leitura Bakhtiniana sobre o “termo circularidade: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. Em nossa pesquisa, ainda que de modo muito introdutório, foi desejado demonstrar como a circularidade pode ser vista para além da literatura ou do relato individual, inclusive adentrando os locais do poder consagrado. Não se defende deste

modo uma homogeneidade cultural que perpassa por variadas camadas sociais, mas sim um hibridismo entre culturas que são em sua essência de matriz diferenciada, que se encontram materializadas através de um longo processo de circularidade cultural.

Há na sociedade diversas formas de diálogos entre os indivíduos, sendo que a arquitetura e a iconografia podem nos servir como mais um modo de detectar como este diálogo se concretiza para além dos termos linguísticos. A Igreja de St, Mary e St. David nos traz um relato deste diálogo em um tempo e espaço específico, o século XII na Marca Galesa.

Para compreender a questão espacial que afeta a iconografia de Kilpeck no século XII, foi feito um retorno ao contexto pré-conquista Normanda, pensando um período de longa duração, onde as relações estabelecidas naquela região já se mostravam conflituosas e fluídas. As modificações trazidas pela corte de William afetaram profundamente a ilha inglesa, sendo a arquitetura e a iconografia mais um reflexo destas modificações, que acompanhavam o modo de governar normando, incorporando em sua malha de domínio a presença do castelo e a igreja de pedra, e permitindo que variados elementos locais se mantivessem nestes novos espaços.

Após estabelecermos este contexto mais amplo das modificações oriundas deste novo poder, nos focamos no contexto próprio de Kilpeck, dentro do que a escassa documentação nos permite aferir. Apesar de ser uma comunidade de poucas centenas de habitantes, se mostrou importante pela questão de defesa e expansão territorial da Marca Galesa.

No subtítulo sobre as Fronteira Culturais, buscamos estabelecer relações entre o País de Gales e a Inglaterra através do testemunho iconográfico. A análise feita dos guerreiros galeses sugere que sua presença na iconografia não é hostil, mas de convivência, pela posição de suas armas e pela região que ocupam no portal. O fato da dedicação da igreja ser exclusiva a um santo galês, diferente do que é hoje em dia, denota a importância da cultura galesa nesta região de domínio normando e também evidencia as liberdades de que gozavam os senhores da Marca em suas administrações.

Em nosso Capítulo 4 buscamos identificar as relações de hibridismo e circularidade cultural na escultura de Kilpeck que incluía variados espaços do prédio: desde o conjunto misular, partindo para o portal, os arcos internos, a janela oeste os

elementos de ornamentação dos contrafortes, englobando praticamente todo o universo visual da igreja de Kilpeck.

Alguns dos elementos de maior destaque de todo este conjunto seriam a Sheela-na-Gig, o Green Man e o grande número de trançados célticos e elementos vegetativos que formam a iconografia da igreja e as mísulas, analisadas em uma outra pesquisa, mas aqui lembradas. Considerando o contexto histórico próprio da Inglaterra, que após a saída romana viu as tribos célticas serem deslocadas para as regiões do País de Gales e da Escócia por conta do avanço saxão, encontrar tantos elementos culturais típicos desta cultura é um denotativo da importância do *site-specific* no desenvolvimento artístico.

Símbolos como a Sheela-na-Gig, mesmo que sejam reapropriados como símbolos do pecado carnal, o que não é uma certeza para o caso de Kilpeck e de outras localidades onde, por exemplo, estes ocupam as pias batismais, já é um forte indicativo da circularidade cultural e do método utilizado pela igreja católica em um longo processo de conversão que ainda é perceptível mesmo no século XII. Podemos considerar o espaço arquitetônico e o mundo visual, neste caso, como um local de negociação, onde não vemos necessariamente a imposição violenta e indiscriminada de uma religião dominante sobre outra que se pretende dominada, mas onde a circularidade se mostra via eficiente de contato entre ambas.

Através destas construções visuais, fruto de variados processos culturais, Kilpeck nos traz um discurso geral na iconografia sobre a eterna luta entre o Bem e o Mal, e a salvação ou danação da alma. Porém, este discurso é construído dentro de um almofariz cultural, que engloba elementos célticos, vikings (dentro de um processo de “normandização”), galeses e cristãos.

Para chegarmos a esta leitura geral do discurso iconográfico foi essencial a organização do conjunto iconográfico em um banco de dados através do *Access 2016*, que permitiu um controle da totalidade das imagens e a esquematização dos ambientes, elementos ornamentados, assim como uma visão clara da mescla alegórica que compõe a igreja, através de uma classificação pré-iconográfica e da identificação da natureza destes elementos, que no caso dos animais foram auxiliados pelo uso dos Bestiários medievais.

A análise das imagens só foi possível dentro da totalidade do conjunto que a cercava, sem fazermos uma separação de cada elemento daqueles que o

circundavam. Deste modo, o significado foi atribuído por meio de uma composição que prezava pelo conjunto e o espaço ocupado por cada imagem dentro do mesmo. Esta questão espacial fica evidenciada por símbolos sacros que são chaves de identificação da santidade dos espaços e da hierarquia que existe entre eles, como a exemplo dos Agnus Dei.

Nossa pesquisa se pretende uma introdução e uma pequena contribuição para os estudos dos processos de circularidade e hibridismo cultural, e para uma compreensão das relações inter-culturais estabelecidas nas regiões da Marca Galesa no período do domínio normando, principalmente, naquelas que podem ser analisadas através do cunho material e iconográfico, de modo que Kilpeck se coloca como um micro-universo, sendo necessário uma expansão do recorte geográfico para as outras regiões que compunham esta Marca além de Herefordshire, deste modo incluindo igrejas de Cheshire e Shropshire. Pesquisas que apontamos para o futuro.

5. Fontes Primárias

Fotografias de Kilpeck:

- *Corpus of Romanesque Sculpture of Britain and Ireland*.
Disponível em < <http://www.crsbi.ac.uk/index.html>>, acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

- *Flickr* – Variados bancos de imagens, de diversos autores e instituições.
Disponível em <https://www.flickr.com/search/?text=kilpeck>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2017.

Bestiários Medievais:

- *Book of Llandaff: The National Library of Wales*.
Disponível em <http://www.llgc.org.uk/?id=1667>, acessado pela última vez em 15 de junho de 2017.

- *Bestiary of Stowe: British Library*.
Disponível em <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm>, acessado pela última vez em 04 de junho de 2017.

- *Bestiary of Aberdeen: University of Aberdeen*.
Disponível em <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/>, acessado pela última vez em 01 de junho de 2017.

- *Conjunto de bestiários: David Badke*.
Disponível em <http://bestiary.ca/>, acessado pela última vez em 12 de julho de 2017.

Manuscritos:

- *Domesday Book: The Nacional Archives*.
Disponível em <http://www.nationalarchives.gov.uk/domesday/>, acessado pela última vez em 20 de maio de 2017.

Ilustrações de Kilpeck/livro:

- *Illustrations of Kilpeck Church, Herefordshire*, de George Lewis com ilustrações de Guillaume Durand (1842).
Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=epwaAAAAYAAJ&dq=the%20kilpeck%20church&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q=the%20kilpeck%20church&f=false>, acessado pela última vez em 03 de julho de 2017.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGNEW, J. Borders on the mind: re-framing border thinking. **Ethics & Global Politics**, p. 1-17, 2008.
- ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura**. São Paulo: ProEditores, v. Volume 2 - J a Z, 1998.
- ANTONOVA, C. **Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God**. Farnham: Ashgate, 2010.
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BALL, P. **Universe of Stone: A biography of Chartres Cathedral**. New York e Londres: Harper Perennial, 2009.
- BARLOW, F. **The Feudal Kingdom of England 1042-1216**. 5ª. ed. Londres e Nova York: Routledge, 1999.
- BARROS, J. D. A Feitura da Micro-História. **OPIS**, 7, n. 9, jul-dez 2007. 167-185.
- BARROS, J. D. **O Campo da História**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- 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.
- BASCHET, J. **Introduction: L'image-objet**. International Workshop on Medieval Societies. Paris: Le Léopard d'or. 1996. p. 7-26.
- BATES, D.; CURRY, A. **England and Normandy in the Middle Ages**. Londres e Rio Grande: The Hambledon Press, 1994.
- BENNETT, M. **Campaigns of the Norman Conquest**. Oxford: Osprey Publishing, 2001.
- BERGER, A. A. **The Objects of Affection: Semiotics and Consumer Culture**. Nova York: Palgrave MacMillan, 2010.
- BERGER, J. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin Books, 2008.
- BRASHILL, T. On the Churches of Kilpeck and Rowstone. **The Journal of the British Archaeological Association**, v. 27, p. 489-495, 1871.
- BROWN, A. **Church and Society in England, 1000-1500**. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- BROWN, F. B. **Religious Aesthetics: a Theological Study of Making and Meaning**. Londres: MacMillan, 1990.
- BROWN, F. B. **Good Taste, Bad Taste and Christian Taste: Aesthetics in Religious Life**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- BUCKINGHAM, C. Kilpeck and its Church. **The Journal of the British Archaeological Association**, v. 14, p. 73-82, 1908.
- BURKE, P. **A Escrita da História - Novas Perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- BURKE, P. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.
- BURKE, P. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BURTON, J.; STÖBER, K. **Abbeys and Priors of Medieval Wales**. Cardiff: University of Wales Press, 2015.
- BYNUM, C. W. **Christian Materiality: an Essay on Religion in Late Medieval Europe**. Nova York: Zone Books, 2011.
- CAMILLE, M. **Image on the Edge: the Margins of Medieval Art**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- CARDOSO, J. B. Hibridismo Cultural na América Latina. **Itinerários**, Araquara, n. 27, 2008. 79-90.
- CARR, A. D. **Medieval Wales**. New York: St. Martin's Press, 1995.
- CARTWRIGHT, J. The Cult of St Non: rape, sactity and motherhood in Welsh and Breton Hagiography. In: EVANS, J. W.; WOODING, J. M. **St. David of Wales: Cult, Church and Nation**. Woodbridge: The Boydell Press, 2007. p. 182-206.
- CASSIDY-WELCH, M. **Monastic Spaces and their Meanings: Thirteenth-century English Cistercian Monasteries**. Turnhout: Brepols, 2001.
- CASTRO, M. Â. R. D. A dupla instância do bem integrado: análise dos critérios de restauração sob a ótica das artes e da arquitetura sobre o ornamento aplicado. **Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 2009. 146f. Dissertação de Mestrado.
- 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.
- CHARLES-EDWARDS, T. M. **Wales and the Britons 350-1064**. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- CHESNEAUX, J. La inserción de la historia en el espacio: la geopolítica. In: _____ **Hacemos tabla rasa del pasado? A proposito de la historia y de los historiadores**. 4ª. ed. Madrid: Siglo XXI, 1981. p. 180-191.
- CLARK, W. B.; MCMUNN, M. T. **Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and its Legacy**. Philadelphia: Univesity of Pennsylvania Press, 1989.
- CONANT, K. J. **Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200**. New Haven e Londres: Yale Univerity Press, 1993.

- CONIARIS, A. M. **Sacred Symbols That Speak: A Study of the Major Symbols of the Orthodox Church.** Edina: Light and Life Publishing Company, v. 1, 1985.
- CONTI, F. **Como reconhecer a arte românica.** São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- COX, J. C.; HARVEY, A. **English Church Furniture.** Londres: Methuen & CO, 1907.
- CSIKSZENTMIHALYI, M.; ROCHBERG-HALTON, E. **The meaning of things: Domestic symbols and the self.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- CURTA, F. **Borders, Barriers, and Ethnogenesis: frontiers in Late Antiquity and the Middle Ages.** Turnhout: Brepols Publishers, 2005.
- CUST, L. Kilpeck Church. **Walpole Society**, Oxford, 5, 1917. 85-89.
- DARBY, H. C. The Marches of Wales in 1086. **Transactions of the Institute of British Geographers**, v. 11, n. 3, p. 259-278, 1986.
- DAVIES, R. Frontier Arrangements in Fragmented Societies: Ireland and Wales. In: BATLETT, R.; MACKAY, A. **Medieval Frontier Societies.** Oxford: Clarendon Press, 1989. p. 70-100.
- DOEL, F.; DOEL, G. **The Green Man in Britain.** 2ª. ed. Gloucestershire: The History Press, 2013.
- ECO, U. **Arte e Beleza na Estética Medieval.** Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.
- ELLIS, P. B. **Dictionary of Celtic Mythology.** Denver: ABC-CLIO, 1992.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A. Catedral. In: SCHMITT, J.-C.; LE GOFF, J. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** São Paulo: EDUSC, v. I, 2006. p. 173-184.
- EVANS, J. W.; WOODING, J. M. (Eds.). **St. David of Wales: Cult, Church and Nation.** Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
- FALETRA, M. A. **Wales and the Medieval Colonial Imagination: the Matters of Britain in the Twelfth Century.** New York: Palgrave MacMillan, 2014.
- FÉLIX, M. B. **Escultura Românica: Arte e Técnica.** Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa. ed. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, v. I, 2013.
- FILPPULA, M.; KLEMOLA, J.; PAULASTO, H. **English and Celtic in Contact.** New York e Londres: Routledge, 2008.
- FRAMPTON, K. **História Crítica da Arquitetura Moderna.** 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRAZER, S. J. **The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.** Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1993.
- FUNARI, P. P. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, C. B. **Fontes históricas.** 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 81-110.

- GEESE, U. Estilo Românico. In: TOMAN, R.; PAFFEN, T. **Ars Sacra: A Arte Cristã e a Arquitetura Ocidental desde os primórdios até a atualidade.** Barcelona: H. F. Ullmann, 2010. p. 186-301.
- GINZBURG, C. **Indagações sobre Piero.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 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. **A Civilização do Ocidente Medieval.** São Paulo: EDUSC, 2005.
- GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- GRUNKE, K. R. The Effect of Christianity upon the British Celts. **Journal of Undergraduate Research**, v. XI, p. 1-19, 2008.
- HARDING, D. W. **The archaeology of Celtic Art.** Nova York: Routledge, 2007.
- HASSIG, D. **The Mark of the Beast: the Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature.** New York e Londres: Garland Publishing, 1999.
- HERNANDO, I. G. El Tetramorfo. **Revista Digital de Iconografia Medieval**, v. III, n. 5, p. 61-73, 2011.
- HIGHAM, N. **Britons in Anglo-Saxon England.** Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
- HIEMÄE, M. Some Possible Origins of St. George's Day Customs and Beliefs. **Folklore**, Tartu, p. n.p, 1996.
- HOLDEN, B. W. **Lords of the Central Marches: English Aristocracy and Frontier Society 1087-1265.** Oxford: Oxford University Press, 2008.
- HOLFORD, M. L.; STRINGER, K. J. **Border Liberties and Loyalties: North-East England.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- HOWES, G. **The Art of the Sacred: An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief.** Londres: I. B. Tauris, 2007.
- HUPPERTZ, W. micro history, archaeology and the study of housing culture. In: GROOTE, K. D.; PIETERS, M. **Exchanging Medieval Material Culture.** Brussel: Flemish Heritage Institute, 2010. p. 279-284.
- HUSCROFT, R. **The Norman Conquest: a New Introduction.** Londres e Nova York: Routledge, 2013.

JANECZEK, A. Frontiers and Borderlands in Medieval Europe. **Quaestiones Medii Aevi Novae**, p. 5-14, 2011.

JÚNIOR, R. P. V. Culto ou Arte? Divergências historiográficas e o consenso da problemática no debate sobre o "sentido da imagem" na Idade Média. **Aedos**, v. 3, n. 7, p. 43-54, 2011.

KAYE, N. **Site-specific art: performance, place and documentation**. Londres e New York: Routledge, 2000.

KILDE, J. H. **Sacred Power, Sacred Space: An introduction to Christian Architecture and Worship**. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008.

KING, J. The Parish Church at Kilpeck Reassessed. In: (ORG), D. W. **Medieval Art, Architecture and Archaeology at Hereford**. Leeds: British Archaeological Association, 1995. p. 82-93.

KONSTAM, A. **The Forts of Celtic Britain**. Oxford: Osprey Publishing, 2006.

KUMLER, A.; LAKEY, C. Res et significatio: The Material Sense of Things in the Middle Ages. **GESTA**, v. 51, n. 1, p. 1-18, 2012.

KWON, M. One Place after Another: Notes on site specificity. **October**, v. 80, p. 85-110, 1997.

LAUWERS, M.; RIPART, L. Représentation et Gestion de l'espace dans l'Occident Médiéval. In: GENÉT, J.-P. **Rome et l'Etat moderne européen**. Roma: [s.n.], 2007. p. 115-171.

LEACH, N. **Rethinkin Architecture: a reader in cultural theory**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

LEVI, G. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. **A Escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 133-163.

LEWIS, C. **Herefordshire: the Welsh Connection**. Llanrwst: Gwasg Carreg Gwalch, 2006.

LEWIS, G.; DURAND, G. **Illustrations of Kilpeck Church, Herefordshire**. Londres: G. R. Lewis, 1842.

LIEBERMAN, M. **The Medieval March of Wales: the Creation and Perception of a Frontier, 1066-1283**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LIMA, H. E. Micro-História. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. Cap. 11, p. 206-223.

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.

LOYN, H. Wales and England in the tenth century. **Welsh History Review**, v. 10, n. 3, p. 283-301, 1981.

MACKLEY, J. S. The Pagan Heritage of St. George. **International Medieval Congress (IMC), University of Leeds**, Leeds, p. 1-7, Julho 2011.

MALAXECHEVERRÍA, I. **Bestiario Medieval**. 3ª. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

MÂLE, É. **l'art religieux au XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen âge et ses sources d'inspiration**. Paris: Armand Colin, 1910.

MALLON, B. **Os símbolos místicos: um guia completo para símbolos e sinais mágicos e sagrados**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

MARTINS, A. Arquitetura religiosa nas Beiras nos primórdio da nacionalidade. In: Arte, poder e religião nos tempos medievais: a identidade de Portugal em construção. **Rocha Artes Gráficas**, Viseu, p. 48-60, 2009.

MCDOWALL, D. **An Illustrated History of Britain**. 5ª. ed. Harlow: Longman, 2001.

MCNAMARA, D. R. **How to Read Churches: A Crash Course in Ecclesiastical Architecture**. New York: Rizzoli, 2011.

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.

MILLER, D. (Ed.). **Material Culture: why some things matter**. Londres: Taylor & Francis, 2001.

MILLER, D. **Materiality**. Durham: Duke University Press, 2005.

MIRZOEFF, N. **Una Introduccion a la Cultura Visual**. Barcelona: Paidós, 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.

MONAGHAN, P. **The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore**. Nova York: Facts on File, 2004.

MUNTANOLA, J. **Comprender la Arquitectura**. Barcelona: Editorial Teide, 1985.

NELSON, L. H. **The Normans in South Wales, 1070-1171**. Austin e Londres: University of Texas Press, 1966. Disponível em: <http://vlib.iue.it/carrie/texts/carrie_books/nelson/index.html>. Acesso em: 7 Janeiro 2017.

NIEHR, K. Sculpturing Architecture, Framing Sculpture, and Modes of Contextualizing the Arts in the Eleventh and Twelfth Centuries. In: MAXWELL, R. A.;

AMBROSE, K. **Current Directions in Eleventh and Twelfth Century Sculpture Studies**. Turnhout: Brepols, 2010. p. 119-140.

OLIVER, G. Kilpeck Church, Herefordshire. **Associated Architectural Societies Reports and Papers**, Lincoln, v. 18, p. 176-180.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEDRONI, F.; HIPÓLITO, R. **El lugar sagrado de la imagen medieval: imagen-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.

PEREIRA, M. C. Algumas questões sobre arte e imagens no Ocidente Medieval. In: _____ **VIII Ciclo de estudos antigos e medievais e IX Jornada de estudos antigos e medievais**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, v. Atas Eletrônicas da VIII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ - Edição Especial, 2010. p. 1-29.

PESAVENTO, S. J. Além das Fronteiras. In: MARTINS, M. H. **Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai, Argentina**. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002. p. 35-39.

PEVSNER, N. **Dicionário Enciclopédico da Arquitetura**. Rio de Janeiro: ArteNova, 1977.

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.

POMIAN, K. Coleção. In: _____ **Enciclopédia Einaudi V.1 Memória e História**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POMIAN, K. História Cultural, História dos Semióforos. In: RIOUX, J.-P.; SIRINELLI, J.-F. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Estampa, 1998. p. 71-96.

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.

PRICE, D. M. The Lion Looks West: Change in the Welsh Marches During the Last Half of the Eleventh Century. **Student Theses Papers and Projects (History)**, v. Paper 32, p. 1-38, 2014.

RCHME. Kilpeck. In: RCHME **An Inventory of the Historical Monuments in Herefordshire**. [S.l.]: RCHME, v. 1: South West, 1931. p. 156-161.

REDE, M. História e Cultura Material. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 133-150.

REEPLOEG, S. Reading Material Culture in North Atlantic: Traditional Wooden Boxes as Intercultural Objects. **Journal of the North Atlantic**, 4, 2013. 52-60.

RITCHEY, S. Spiritual Arborescence: Trees in the Medieval Christian Imagination. **Spiritus: A Journal of Christian Spirituality**, v. 8, n. 1, p. 64-82, 2008.

ROCHA, C. Arte: um desafio para Clio. **O Olho da História**, Salvador, v. 16, julho 2011.

ROWLEY, T. **The Welsh Border: archaeology, history and landscape**. Gloucestershire: Tempus Publishing, 1986.

RUST, L. D.; BASTOS, M. J. D. M. Translatio Studii: A História Medieval no Brasil. **Signum**, São Paulo, v. 10, p. 163-188, 2009.

SANTOS, A. B. **Mísulas de Kilpeck: Dualidade e Hibridismo Cultural**. 1ª. ed. Saarbrücken: NEA, 2015.

SARDELICH, M. E. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago 2006.

SAWYER, W. Kilpeck Church, Herefordshire. **Gentleman's Magazine**, Londres, 1833. 393-395.

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.

SEARS, E.; THOMAS, T. K. **Reading medieval images: The Art Historian and the Object**. Michigan: Michigan University Press, 2000.

SMITH, M. Visual Culture Studies. In: PREZIOSI, D. **The History of Art History**. 2ª edição. ed. Oxford e New York: Oxford University Press, 2009. p. 455-467.

SYKES, H. **Celtic Britain**. Londres: Cassell, 2001.

TATARKIEWICZ, W. **Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética**. 6ª. ed. Madrid: Tecnos, 2001.

THOMAS, A. E. **The Life and Times of the English Princes of Wales**. Leicester : Troubador Publishing Ltd, 2015.

THURLBY, M. **The Herefordshire School of Romanesque Sculpture**. Herefordshire: Logaston Press, 2002.

VAINFAS, R. **Micro-história: Os protagonistas anônimos da História**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VARNER, G. R. **Gargoyles, Grotesques & Green Man: Ancient Symbolism in European & American Architecture.** Raleigh: Lulu Press, 2008.

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.

WATHEN, J. Description of Kilpeck Church in Herefordshire. **Gentleman's Magazine**, Londres, 66, 1789. 781.

WHITAKER, G. A moment in time: from the digital record of a migrating library. In: KILTON, T. D.; BIRKHEAD, C. **Migrations in Society, Culture and the Library: WESS European Conference.** Paris: Glasgow ePrints Service, 2005. p. 216-232.

WISCHERMANN, H. Romanesque Architecture in Great Britain. In: TOMAN, R.; BEDNORZ, A. **Romanesque: Architecture, Sculpture, Painting.** Cambridge: H. F. Hullman, 2010. p. 216-251.

WOODWARD, I. **Understanding material culture.** Los Angeles e Londres: Sage Publications, 2007.

ZARNECKI, G. **Regional Schools of English Sculpture in the Twelfth Century: The Southern School and the Herefordshire School.** Londres: University of London, 1951. 382f p. Tese de doutorado.